HAL
open science

Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIXe siècle

Claudia Helena Daher

To cite this version:

Claudia Helena Daher. Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIXe siècle. Littératures. Université Grenoble Alpes; Universidade Federal do Paraná (Brésil), 2016. Français. NNT : 2016GREAL009 . tel-01690171

HAL Id: tel-01690171

https://theses.hal.science/tel-01690171v1

Submitted on 22 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE (résumé en français)

Pour obtenir le grade de **DOCTEUR**

préparée dans le cadre d'une cotutelle entre la Communauté *Université Grenoble Alpes* et l'*Universidade Federal do Paraná*

Spécialité : **Langues, Littératures et Sciences Humaines/ Études luso-brésiliennes/ Études Littéraires**
Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 - 7 août 2006

Présentée par

Cláudia Helena DAHER

Thèse dirigée par
M. Bernard EMERY et **Mme Patrícia da SILVA CARDOSO**

préparée au sein **de l'unité de recherche LITT&ARTS - Centre de recherche *Imaginaire et Socio-Antropologie* et de l'unité de recherche *Études Littéraires* de l'UFPR**

École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines et Programa de Pós-Graduação em Letras

Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIXe siècle

Thèse soutenue publiquement le **05 juillet 2016**, devant le jury composé de :

M. Marcelo CORRÊA SANDMANN
Professeur des Universités, Universidade Federal do Paraná (Président du jury)
M. Bernard EMERY
Professeur émérite, Université Grenoble Alpes (Directeur de thèse)
Mme Andréa CORREA PARAISO MÜLLER
Professeure des Universités, Universidade Estadual de Ponta Grossa (Rapporteur)
M. Carlos MACIEL
Professeur, Université Nice Sophia Antipolis (Rapporteur)
M. Antonio Augusto NERY
Professeur des Universités, Universidade Federal do Paraná (Examinateur)
Mme Olinda ANTUNES COELHO KLEIMAN
Professeure des Universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (Examinatrice)
Mme Renata PRAÇA DE SOUZA TELLES
Professeure des Universités, Universidade Federal do Paraná (Examinatrice)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES
ÉCOLE DOCTORALE LANGUES, LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

CLÁUDIA HELENA DAHER

SOUS LE SIGNE DE TERPSICHORE :
scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIXe siècle

SOB O SIGNO DE TERPSÍCORE:
cenas de baile em narrativas francesas, portuguesas e brasileiras do século XIX

Résumé

CURITIBA/GRENOBLE
2016

Observation : Ce texte est un résumé de la thèse écrite en langue portugaise.

Remerciements

Je remercie MM. Corentin Chauvel et Bernard Emery pour l'aide concernant la traduction en langue française.

RÉSUMÉ

Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIXe siècle

L'objectif de cette thèse est l'analyse de scènes de bal dans des textes narratifs du XIXe siècle produits dans trois pays : France, Portugal et Brésil. Nous soulignons premièrement la présence et l'imaginaire construits autour de cette pratique sociale ; ensuite, à partir d'onze scènes littéraires de bal, nous analysons et discutons la diversité de représentations auxquelles cet événement a donné lieu. En considérant la scène de bal un endroit privilégié pour le développement de rencontres, drames et promotions, on observe comment chaque texte travaille le phénomène du bal, en établissant, pour cela, un constant mouvement dialectique entre l'imaginaire social et le littéraire. Dans la dernière partie du travail, les résultats obtenus sont placés à la lumière des études sur les régimes de l'imaginaire. Cette analyse nous permet de vérifier la présence du régime nocturne comme trace commune, bien que, à l'intérieur de cet univers, les personnages présentent des éléments contradictoires et innovateurs. Au long du travail, nous observons la position occupée par l'individu dans le bal et sa relation avec la société moderne, en analysant, en même temps, de quelle manière les scènes contribuent à renforcer ou à réfuter des conceptions littéraires et artistiques de l'époque. Nous visons à démontrer que ce *topos*, fréquent dans les productions du XIXe siècle, constitue un élément remarquable pour la compréhension de l'imaginaire historique, social et littéraire de la période. Il s'agit d'une recherche de caractère pluridisciplinaire qui se fonde sur des textes de critique littéraire, d'histoire, de sociologie, d'anthropologie, en complément à la lecture des textes littéraires. La mise en perspective comparatiste se révèle stimulante pour comprendre les particularités et la complexité de ces scènes, ainsi que les éléments de l'imaginaire qui les composent.

Mots-clés : scènes de bal, récits du XIXe siècle, littérature comparée, imaginaire.

ABSTRACT

Under the sign of Terpsichore: ball scenes in French, Portuguese and Brazilian narratives of the nineteenth century

This thesis aims at analyzing ball scenes in narrative texts produced in three countries in the nineteenth century: the countries are France, Portugal, and Brazil. First, we emphasize the presence and the imaginary built around this social practice; after that, altogether with the eleven ball literary scenes, we analyze and discuss the diversity of representations to which this event has given place. Considering the ball scene as a privileged situation to the development of meetings, dramas, and promotions, we observe in what way each text works with the ball phenomenon, settling for this, a constant dialectical movement between the social and literary imaginary. In the last part of this paper, the results are placed to the light of studies on the imaginary schemes; such an analysis that allows us to verify the presence of the night scheme as a common thread, though, within this universe, the characters exhibit contradictory and innovative elements. Throughout this study, we have highlighted the position occupied by the individual at the ball and his or her relationship with modern society, analyzing at the same time, how the scenes contribute to strengthen or refute literary and artistic conceptions at the time. Our aim is to demonstrate that this *topos*, often present in the nineteenth century literary pieces, is a significant element in understanding the historical, social and literary imaginary of those times, social and literary period. Our research has a multi-disciplinary nature supported by literary criticism, history, sociology, anthropology, in addition to the reading of literary texts. The comparative perspective proves to be stimulating when it comes to understanding the characteristics and complexity of these scenes as well as imaginary elements that compose them.

Keywords: ball scenes, nineteenth-century narratives, comparative literature, imaginary.

RESUMO

Sob o signo de Terpsícore: cenas de baile em narrativas francesas, portuguesas e brasileiras do século XIX

A presente tese tem por objetivo a análise de cenas de baile em textos narrativos do século XIX produzidos em três países: França, Portugal e Brasil. Destacamos primeiramente a presença e o imaginário construído em torno desta prática social; em seguida, a partir de onze cenas literárias de baile, analisamos e discutimos a diversidade das representações às quais este evento deu lugar. Considerando a cena de baile uma situação privilegiada para o desenvolvimento de encontros, dramas e promoções, observa-se como cada texto trabalha com o fenômeno do baile, estabelecendo-se, para isso, um constante movimento dialético entre o imaginário social e o literário. Na última parte do trabalho, os resultados obtidos são colocados à luz dos estudos sobre os regimes do imaginário, análise que nos permite verificar a presença do regime noturno como traço comum, embora, dentro deste universo, os personagens apresentem elementos contraditórios e inovadores. Ao longo do trabalho, colocamos em destaque a posição ocupada pelo indivíduo no baile e sua relação com a sociedade moderna, analisando, ao mesmo tempo, de que modo as cenas contribuem a reforçar ou refutar concepções literárias e artísticas vigentes. Visa-se a demonstrar que este *topos*, frequente nas produções do século XIX, constitui um elemento notável para a compreensão do imaginário histórico, social e literário do período. Trata-se de uma pesquisa de caráter pluridisciplinar que tem por apoio textos de crítica literária, história, sociologia, antropologia, em complemento à leitura dos textos literários. A perspectiva comparatista revela-se estimulante para compreender as particularidades e a complexidade destas cenas, bem como os elementos do imaginário que as compõem.

Palavras-chave: cenas de baile, narrativas do século XIX, literatura comparada, imaginário.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION…….. 10

CHAPITRE 1 : LE BAL COMME RITUEL SOCIAL ARISTOCRATIQUE

1.1 La naissance du bal…… 23

1.2 Renaissance : basse danse, symbole de civilité …… 24

1.3 Le XVIIe siècle : l'apogée des apparences …… 25

1.4 Le XVIIIe siècle : le bal commence à se populariser…… 26

1.5 Le XIXe siècle : l'explosion des bals publics et l'apparition d'une nouvelle élite….27

1.6 1750-1900 : la révolution de la valse…… 30

1.7 Les bals au XXe siècle : entre tradition, contestation et innovation…… 32

1.8 Les danses au Brésil …… 34

CHAPITRE 2 : L'IMAGINAIRE DU BAL

2.1 Le bal sous le prisme des études sur l'imaginaire ……..… 38

2.2 Les régimes de l'imaginaire dans les scènes de bal …… 40

2.3 De C*endrillon* au XIXe siècle : l'imaginaire symbolique du bal dans la littérature 44

CHAPITRE 3 : LE BAL DANS LA MODERNITÉ

3.1 Le bal dans la littérature : thème, motif ou topos ? …… 50

3.2 Les *topoï* modernes en évidence …… 52

3.3 Le bal dans l'ère moderne : du contrôle social à l'autocontrôle ……..… 53

3.4 L'individualisme moderne …… 58

CHAPITRE 4 : LE BAL DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

4.1 Le rouge et le noir, 1830 – Stendhal …… 66

4.2 Le bal de Sceaux, 1830 – Honoré de Balzac …… 70

4.3 Madame Bovary, 1857 – Gustave Flaubert ……...…… 73

4.4 La parure, 1885 – Guy de Maupassant ……... 76

CHAPITRE 5 : LE BAL DANS LA LITTÉRATURE PORTUGAISE

5.1 Années de prose, 1863 – Camilo Castelo Branco 83

5.2 Les cannibales, 1868 – Álvaro do Carvalhal 87

5.3 La capitale (1925, œuvre posthume) – Eça de Queirós 91

CHAPITRE 6 : LE BAL DANS LA LITTÉRATURE BRÉSILIENNE

6.1 Mémoires d'un sergent de la milice, 1854 – Manuel Antônio de Almeida 100

6.2 L'esclave Isaura, 1875 – Bernardo Guimarães 104

6.3 Senhora, 1875 – José de Alencar 107

6.4 Esaü et Jacob, 1904 – Machado de Assis 110

CHAPITRE 7 : POÉTIQUE DU BAL

7.1 Sociopoétique du chronotope 115

7.2 Le régime nocturne de l'imaginaire et la poétique du féminin 125

CONCLUSION 132

RÉFÉRENCES 141

INTRODUCTION

La Société parée, frisée, musquée se laissait aller à une folie de fête...
(Honoré de BALZAC, *Une fille d'Eve*, 1839)

Terpsichore (en grec Τερψιχόρη - Terpsichóra), qui apparaît dans le titre de cette thèse, était la muse de la danse dans la mythologie grecque. Elle est représentée généralement assise avec une lyre. Son nom signifie « celle qui apprécie la danse » (du verbe τέρπεω "apprécier" et le nom χορός "la danse"). Elle a été une des neuf muses de la mythologie grecque, filles de Zeus et Mnémosyne[1].

J'invite donc Terpsichore pour l'ouverture de cette discussion qui a pour sujet le bal – une des manifestations de la danse – et ses représentations dans la littérature.

Fête d'une nuit qui peut marquer le parcours d'une vie, le bal constitue l'endroit pour les rencontres, les espoirs, les promesses, les vertiges amoureux et les premiers émois. Comme le souligne Bonneau (2000), le bal est aussi un endroit d'exhibition, où des intrigues et des conflits peuvent arriver. La littérature fait du bal une étape de l'itinéraire sentimental des personnages, moment de découverte, de séduction, de la naissance d'une passion, parfois aussi de désillusion et d'abandon. Les occurrences de scènes de bal dans la littérature du XIXe siècle sont notables.

Les salons de bal sont pratiquement un passage obligé pour les héros des récits du XIXe siècle. Le bal fournit la matière pour un morceau de bravoure dans une ambiance de luxe et beauté, le portrait de la vie de la haute société de l'époque : décors éblouissants, lumières, parures, beaux habits, musiques envoûtantes – une vrai fête pour les sens. Mais le bal n'est pas toujours décrit comme un beau spectacle ; plusieurs fois, et surtout pour les Réalistes et Naturalistes, il apparaît comme une fête bruyante et vulgaire, avec moins de « bravoure » et plus de « férocité ».

Le bal, en tant que miroir de la société, permet la compréhension de différents moments de l'histoire. On peut accompagner, à travers les textes littéraires, l'évolution des mentalités et des coutumes, tout comme les codes de comportement en ce qui concerne le style des danses, la façon de s'habiller et la manière de danser. Plusieurs danses, considérées innocentes aujourd'hui, ont suscité le scandale au moment de leur apparition. Le bal lui-même a été, pendant longtemps, l'objet de sévères

---

[1] Mes remerciements à Maria Bolli (Université Stendhal Grenoble Alpes & National and Kapodistrian University of Athens) pour son aide concernant les mots grecs.

répressions. Bonneau (2000, p.6) souligne que la valse, dès son apparition, a été condamnée par les autorités ecclésiastiques comme une « indécente et abominable façon de faire tourner les femmes, surtout quand elle a pour résultat de faire voler les robes en dévoilant ce qui devrait rester caché ». Plusieurs médecins ont condamné les bals, en dénonçant le danger des danses pour la santé des poumons et du cœur. La prohibition des bals est venue également de la part des autorités civiles, quand certaines danses étaient considérées trop audacieuses, ce qui pourrait provoquer un attentat à la pudeur.

Si les scènes de bal sont fréquentes dans la littérature du XIXe siècle, cela reflète l'importance que cet événement a joué dans la société pendant cette période. Le bal devient un élément représentatif des profonds changements sociaux venus avec la Révolution Française. Traditionnellement lié aux élites, le bal se popularise et prend une importance cruciale pour la société de l'époque.

La fonction des bals pour la maintenance ou la confirmation des apparences et du statut de classe est un point d'intérêt de cette recherche. En France, à la fin du XVIIIe siècle, la classe bourgeoise qui détenait le pouvoir économique commence à adopter certaines valeurs, goûts et pratiques avant réservés exclusivement à la noblesse. Les valeurs de cette haute société ont fini par pénétrer aussi les manifestations culturelles des classes plus basses, et à déterminer certaines de ses pratiques. Cette recherche se concentre sur les bals des milieux plus élevés de la société (aristocrates, bourgeois et petit-bourgeois), qui ont influencé de manière plus déterminante le répertoire *imagétique* autour du bal. Certains bals ayant lieu parmi les milieux populaires serviront de contre-exemples pour les scènes centrales du corpus, bien que le vaste univers des danses et célébrations populaires ne soit pas abordé dans cette recherche.

En ce qui concerne les représentations du bal dans les littératures portugaise et brésilienne, elles présentent, au-delà de cet univers, des spécificités et des tensions particulières. L'analyse détaillée de ces scènes fournit un extrait enrichissant pour la compréhension des différents rôles que le bal peut prendre dans le récit.

Depuis la Grèce antique, la figure de Dionysos nous rappelle que dans l'imaginaire collectif les fêtes étaient toujours associées à la diversion et à la joie. Dans *Cendrillon*, une des scènes de bal les plus connues de la littérature occidentale,

l'aspect de divertissement est également renforcé, puisque le pire châtiment imputé par la belle-mère et les sœurs de Cendrillon c'est de la laisser à la maison tandis qu'elles vont se divertir au bal. Le bal qui apparaît dans la version de Charles Perrault est entré, de manière définitive, dans l'imaginaire populaire, en étant renforcé par les versions faites pour le cinéma par les productions Disney, la dernière étant de 2015. Le cinéma, d'ailleurs, fait souvent allusion aux scènes de bal. Enfin, parler du bal et de ses représentations ne nous paraît pas quelque chose de si distant de nos jours. À titre d'exemple, nous pouvons citer, parmi les plus récents : *Depois daquele baile* (Brésil, 2013), *Au bout du conte* (France, 2013), *After the ball* (Canada, 2015). Il est intéressant de noter que ces trois films ne sont pas historiques, au contraire, ils présentent des bals contemporains. Bien sûr, je ne peux pas m'empêcher de parler du film *Le bal* (1993), bellissime œuvre d'Ettore Scola, dans laquelle on nous raconte l'histoire européenne du XXe siècle à travers les salons de bal sans utiliser, pour cela, une seule parole : juste la danse, la musique et les gestes.

Regarder un événement qui a marqué une époque et qui est toujours parmi nous, sous différentes formes, permet une lecture de l'Homme en tant qu'individu, avec ses désirs, ses passions, et aussi de la société, de l'évolution des mœurs et coutumes.

Dans l'imaginaire collectif, le bal suscite une série d'images qui ont été construites et cristallisées au long du temps. En général, il est conçu comme une réunion élégante, dans laquelle on doit suivre un protocole déterminé qui exige des vêtements, des accessoires et un savoir-faire appropriés à la situation. En outre, le bal est fréquemment pris comme un endroit féerique, hors de l'espace-temps, et propice à des rencontres qui conduisent à des fins heureuses. Ce lieu commun est renforcé à plusieurs reprises jusqu'à nos jours.

Les danses collectives ont toujours fait partie des traditions humaines et leur représentation se fait présente dans toutes les formes d'expression artistique connues. Quand j'ai commencé la recherche, j'ai observé que malgré le fait que le bal (avec cette dénomination) soit apparu en Europe pendant le Moyen Âge, c'est à la fin du XVIIIe et début du XIXe siècle qu'il se popularise, et perd son caractère exclusivement aristocratique. C'est aussi au XIXe siècle que le bal se présente de manière plus intense dans la littérature, et devient un *topos* littéraire. Les raisons de ce phénomène peuvent être expliquées par le développement du bal (motivé par les transformations sociales vécues à cette période, comme l'ascension de la bourgeoisie qui commence

à imiter les activités des nobles), et aussi par un changement de la pensée artistique/littéraire : le bal favorise un type d'intrigue dans le récit différent de ce qui était cherché par les écrivains des siècles précédents, plus préoccupés avec l'aventure et les péripéties des héros. Nous pouvons aussi présupposer que c'est dans ce moment que la représentation du bal est reconstituée de façon à composer un endroit idyllique, dans lequel les rêves peuvent devenir réalité.

Le bal est une thématique qui éveille l'intérêt de plusieurs chercheurs : historiens, sociologues, chorégraphes ou danseurs. Il s'agit d'un événement capable de mélanger tradition et transgression, qui accompagne l'évolution des habitudes vestimentaires, musicales, corporelles et qui permet l'étude de plusieurs aspects sociologiques et psychologiques, dans différentes époques.

À partir de l'analyse de scènes de bal de la littérature française, je cherche à savoir comment cet imaginaire du bal « de classes » a été construit et représenté, et comment il a été repris ou récréé par les littératures lusophones. Cette étude comparative entre les textes littéraires français, portugais et brésiliens dont l'action a lieu au XIXe siècle fourni une importante clé de compréhension des conflits de valeurs de l'individu et des conflits sociaux, politiques et culturels entre la bourgeoisie, l'aristocratie et les classes populaires, au-delà de mettre en évidence les correspondances existantes entre les classes pendant le XIXe siècle.

Néanmoins, en plus de vérifier les similitudes et les différences entre les représentations du bal dans les littératures de ces trois pays, il nous intéresse de découvrir quel est l'imaginaire littéraire qui jalonne les récits autour du bal, indépendamment de la société où le texte a été écrit. Cette recherche a l'intention de contribuer aux études sur l'imaginaire du bal ; elle peut aussi se rapporter à tous ceux qui s'intéressent aux rituels sociaux et ses représentations dans la littérature ou dans d'autres arts.

Le bal en tant qu'espace d'exhibition a permis à la bourgeoisie ascendante des XVIIIe et XIXe siècles de montrer toute sa splendeur et richesse. Les artistes, à leur tour, ont transformé les bals en espaces privilégiés dans la littérature, accentuant cet imaginaire cultivé dans l'aristocratie et la bourgeoisie.

Nous avons l'hypothèse que les scènes de bal, plus que de simples descriptions d'un moment de fête, cachent de nombreux éléments qui marquent et

caractérisent la manière de réfléchir d'une époque. En fait, pour quelle raison les personnes vont au bal ? Pour s'amuser ? Pour exhiber leur pouvoir ou richesse ? Pour trouver le « pair parfait », comme l'illustre le mythe du « prince charmant », perpétué il y a plus de trois siècles dans le conte *Cendrillon*, de Charles Perrault ?

La problématique de recherche s'inscrit dans une perspective qui voit le bal comme une porte d'entrée pour l'imaginaire. Le bal favorise la création d'un espace que j'appelle « hétérotopique » [2], où les personnages vivent un moment de glamour, une épiphanie ou même une transformation. Quels sont, en effet, les éléments qui se cachent dans ce rituel festif ? Est-ce que derrière les apparences les bals ne révèlent d'autres questions plus profondes telles que des carences, des drames psychologiques, sociaux, éthiques ou sexuels ?

Les questions suivantes constituent donc des lignes conductrices à cette recherche : quel est l'imaginaire qui se présente par rapport au bal dans la société et dans les textes narratifs ? En prenant en compte la conjoncture idéologique de la modernité, comment les scènes de bal abordent les questions de l'individu et sa relation avec la société ? De quelle façon les scènes contribuent à renforcer ou à réfuter les conceptions littéraires et artistiques du XIXe siècle ? Et encore : peut-on observer dans les scènes de bal des tensions entre les classes ? Quelles sont-elles et comment sont-elles retraitées dans ces trois contextes choisis pour l'analyse ? Quelles sont les relations entre l'imaginaire du bal et les transformations vécues par les personnages ?

Pour répondre à ces questions, on vise à identifier, à partir d'un corpus sélectionné, des similitudes et des différences entre scènes de bal ; détailler des aspects sur la représentation de l'individu dans chaque œuvre ; ainsi que comparer des images qui jalonnent l'imaginaire du bal décrit dans les œuvres sélectionnées.

Bien qu'il y ait des références en d'autres formes d'expression, en d'autres endroits et en différentes périodes, je me concentre surtout dans l'analyse de scènes de bal de romans dont le récit se développe durant le XIXe siècle en France, au Portugal et au Brésil. Le bal est un découpage privilégié pour étudier le contexte culturel des Cours en vigueur dans ces trois contextes. Le choix de l'étude de la littérature produite en trois pays différents, nous offre la possibilité d'étendre notre

[2] L'expression est empruntée à Michel Foucault (voir FOUCAULT, 2009).

horizon et nos perspectives historiques et sociales. Bien évidemment, il y a d'autres scènes de bal, dans d'autres pays et en d'autres langues, également belles et intéressantes. Mais, pour des raisons méthodologiques, il a fallu centrer notre attention. Au XIXe siècle, les littératures française, portugaise et brésilienne se trouvent très imbriquées, de manière qu'une étude comparative se révèle, indubitablement, fructueuse. Je souligne, cependant, que je n'ai pas l'intention d'attribuer des jugements de valeur aux œuvres ; je ne vais pas non plus entrer dans la problématique touchant la question centre/périphérie dans la littérature. Plutôt que trouver les influences d'une littérature sur l'autre, je cherche à observer de quelle manière ces trois littératures dialoguent, se complètent et, chacune avec sa particularité, mettent en évidence la représentation d'un même *topos* : la scène de bal.

Il faut, naturellement, considérer que lorsque nous parlons en termes d'aristocratie et de bourgeoisie au XIXe siècle, il s'agit d'un petit groupe de la population, une minorité, à vrai dire. Mais il est important de souligner combien cette minorité a exercé une influence sur les autres classes et a contribué à la consolidation de paramètres essentiels de la modernité.

Quand j'observe les mécanismes généraux des scènes de bal, je n'ai pas la prétention de réaliser une recherche exhaustive sur les œuvres qui contiennent ce type de scène. Les critères pour le choix ont été l'importance de la scène de bal dans la structure du roman ainsi que sa pertinence dans l'ensemble de textes sélectionnés pour cette recherche. Bien que les textes choisis aient été antérieurement objets d'études et de critiques, cette recherche présente une approche différenciée, qui a le bal comme ligne conductrice et unificatrice.

Si on pense au roman comme genre moderne, c'est-à-dire, comme expression fondamentale de la modernité (depuis son ascension au XVIIIe siècle), la séquence de textes sélectionnés met en évidence des aspects qui contribuent à comprendre des constructions esthétiques et ontologiques pertinentes au genre, dont la complexe organicité interne s'articule en fonction d'individus en conflit avec eux-mêmes et avec le monde, soumis aux vicissitudes du monde, du temps, de l'espace social ou de leurs propres volontés. La première œuvre analysée est *Le Rouge et le noir*, œuvre de Stendhal écrite en 1830, qui favorise une perception du contexte historique et social vécu par la France post-Révolution, ainsi que des stratégies mises en pratique pour souligner le réalisme qui configure une des marques du XIXe siècle. Publié la même

année, *Le Bal de Sceaux*, d'Honoré de Balzac, raconte comment une jeune femme, Émilie de Fontaine, par fierté, laisse passer l'amour, parce qu'elle croit que le jeune homme qu'elle aime est un roturier. Mariée à un vieillard, elle va percevoir son erreur trop tard. La scène de bal dans ce roman permet d'observer la popularisation du bal, événement antérieurement réservé aux élites. Dans *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, un chapitre entier est consacré à la description d'un bal qui a lieu dans un château de province. Le mariage d'Emma avec Charles Bovary la condamne à une vie morose et sans espoir. Elle s'illumine tout à coup quand elle découvre une société de richesse et d'élégance, mais en même temps éphémère et illusoire. Après le bal, Emma souffre encore plus avec la monotonie de sa vie : le bal avait taillé dans sa vie une fissure définitive. Pour clore la séquence d'œuvres françaises, Guy de Maupassant nous présente, dans *La Parure* (1885), Mme Loisel, épouse d'un simple fonctionnaire, femme élégante mais sans fortune, qui ruine sa vie à cause d'une dette contractée à l'occasion d'un bal. L'orgueil et le jeu d'apparences sont aussi des thèmes mis en évidence dans ce texte.

Parmi les œuvres portugaises, je souligne d'abord *Années de Prosa* (1863) de Camilo Castelo Branco. La scène de bal qui ouvre la trame narrative constitue l'occasion où le protagoniste Jorge fait connaissance et tombe amoureux d'une jeune femme, qui lui parle avec des mots gentils et doux, mais l'abandonne dès qu'elle rencontre un prétendant plus riche, bien que vieux et laid. Encore une fois, le bal sert comme décor pour la construction d'une illusion : la rencontre romantique qui a lieu pendant la fête ne survit pas à la lumière du jour. *Les cannibales* (1868), œuvre la plus insolite du corpus, déconstruit toute expectative qui pourrait encore exister sur une rencontre romantique pendant un bal. Pointant un autre chemin, différent du réalisme qui règne au XIXe siècle, Álvaro do Carvalhal nous présente un conte inquiétant qui mélange réalité et fantaisie, où le narrateur nous dévoile les artifices de la création littéraire elle-même. La sélection d'œuvres portugaises est conclue avec Eça de Queirós, avec le bal de l'œuvre *La capitale,* dont le protagoniste, Artur Corvelo, qui rêve d'une grande carrière à Lisbonne, finit sa trajectoire dans la capitale, frustré et participant à un bal qui représente l'opposé des expectatives créées quand il vivait encore en province. Au milieu d'une fête tumultueuse et bruyante, Artur dépense ses derniers sous avant de rentrer chez ses tantes, dans un village de province.

Dans les œuvres brésiliennes, nous voyons comment un thème qui est né en Europe, en milieu aristocratique, sera repris et représenté dans un contexte social qui possède des éléments très différents. Dans *Mémoires d'un sergent de la milice* (1854), Manuel Antônio de Almeida ironise sur la tentative de la petite bourgeoisie d'imiter les rituels aristocratiques de la cour. En dehors de son contexte d'origine, le bal apparaît comme une maladroite pantomime. *L'esclave Isaura* (1875) montre la situation incongrue vécue au bal par une personne privée de liberté. Dénonçant l'esclavage, Bernardo Guimarães décrit la situation politique, économique et sociale du pays au XIXe siècle. Tous les regards se dirigent vers un personnage socialement marginalisé, dans un moment marquant qui met en relief les privilèges injustifiables et condamnables de la classe blanche et aisée de la société. Dans *Senhora* (1875), Aurélia Camargo, une jeune orpheline qui reçoit soudainement un grand héritage, vit un mariage d'apparence avec Fernando Seixas : les époux défilent se tenant la main, démontrent des gentillesses devant les autres, mais quand ils sont seuls, ils échangent des mots blessants et des accusations. Le bal imprime au texte un des rares moments où le couple a un contact corporel étroit. José de Alencar a reçu des critiques pour avoir copié des thématiques européennes dans ses livres. Le bal consiste, effectivement, en une thématique importée de l'Europe. Mais je pointe le fait que le mélange de valeurs nationales et importées était inscrit, pas seulement dans la littérature, mais dans la propre société de l'époque. L'apparente disjonction montre seulement quelque chose qui *pourrait avoir eu lieu* en vérité. La dernière œuvre du corpus est *Esaü et Jacob* (1904), de Machado de Assis. Cette œuvre a la particularité d'opposer deux bals, l'un d'eux inspiré du bal réel de l'Île Fiscale, le dernier bal de l'empire de Pierre II, et l'autre, un bal pendant la République. En opposant les deux bals, tout comme s'opposent dans l'œuvre les deux frères jumeaux, on souligne la similarité entre deux formes de gouvernement. Le choix de cette œuvre est motivé par la possibilité de comparaison entre les scènes de bal qui marquent deux périodes distinctes de la politique nationale, ainsi que l'identification de l'imaginaire social à travers les bals monarchiques au Brésil et en Europe.

Pour entamer la discussion, je présente une œuvre contemporaine, *Non, ma fille, tu n'iras pas danser*, un film de Christophe Honoré, de 2009, qui soulève des thématiques présentes dans l'analyse postérieure de toutes les œuvres.

APPROCHE METHODOLOGIQUE

L'importance des scènes de bal présentes dans le champ artistique du XIXe siècle coïncide avec l'apogée de cet évènement dans la société. Dans le cadre de cette étude, j'ai compris qu'il ne serait pas productif de dissocier la production artistique sur le bal de l'ensemble social qui l'a produit. Ainsi, les aspects formels du texte apparaissent concomitamment avec d'autres éléments historiques et sociaux pertinents pour comprendre les idéaux artistiques du moment.

À ce propos, l'œuvre de Pierre Bourdieu (1998) constitue une base théorique fructueuse. Le chercheur français souligne qu'il n'est pas possible de traiter l'ordre culturel comme totalement indépendant des agents et institutions qui l'actualisent et le maintiennent, et ignorer les connexions « socio-logiques » qui accompagnent ou soutiennent les consécutions « logiques » (BOURDIEU, 1998, p.327). Par-là, Bourdieu ne veut pas soumettre la création artistique à la force des déterminations sociales. Ce qu'il prétend c'est montrer que toute œuvre est intrinsèquement inscrite dans un espace de possibles, dans lequel — que ce soit contre ces déterminations ou grâce à elles — l'artiste doit prendre la position de sujet de sa propre création.

Ainsi, afin de comprendre la représentation du bal dans la fiction du XIXe siècle, j'analyse également la conjoncture sociale et les raisons qui ont contribué à ce que le bal acquière une telle importance dans les sociétés (et dans les littératures) européennes et brésilienne de ce moment-là. Donc, tout au long de ce travail, je relèverai des données liées au contexte de production sans, toutefois, avoir la prétention de réaliser une étude sociologique ou historique.

En ce qui concerne l'idée comparatiste, celle-ci prend comme inspiration l'œuvre de Norbert Elias (*La Société de cour*, 2001). Elias étudie la société de cour dans la société française entre François Ier et Louis XIV, du XVIe au XVIIIe siècle. Cependant, pour comprendre cette société en France, l'auteur confronte la même période avec les situations anglaise et prussienne. Cette comparaison lui permet d'identifier des fonctionnements différents de la même forme sociale à l'intérieur de sociétés comparables et contemporaines.

Mais Elias comprend que les sociétés de cour ne se restreignent pas seulement à l'Europe ni seulement à cette période. Ainsi, il étudie également la société de cour asiatique et la compare à la société européenne. Son intention est de montrer

les effets identiques de la même forme sociale à l'intérieur de sociétés assez lointaines dans le temps et dans l'espace.

Ma recherche n'aura pas pour objectif de vérifier les différentes modalités de représentation du bal tout au long de l'histoire de l'humanité et dans toutes les régions du monde. J'établis dans la première partie un bref aperçu historique sur la danse et son imaginaire, mais mon intérêt se concentre sur les représentations du bal au XIXe siècle et dans trois littératures précises : la française, la portugaise et la brésilienne. Plus que développer des taxinomies de validité universelle, je m'intéresse à l'analyse de cas historiques déterminés. De cette façon, je prends appui sur la première comparaison réalisée par Elias, celle qui nous permet, je répète, *d'identifier des fonctionnements différents de la même forme sociale à l'intérieur de sociétés comparables et contemporaines*.

Concomitamment à cette approche comparative, le référentiel théorique sur les études de l'Imaginaire traverse aussi cette recherche. Cette option théorique est due à mes contacts avec le programme du CRI — Centre de Recherche sur l'Imaginaire (actuellement ISA – Imaginaire et Socio-Anthropologie) à travers la cotutelle avec l'Université Stendhal Grenoble Alpes. Ce choix a contribué à élargir non seulement ma perception de l'étude littéraire, mais également de la représentation de la danse et du bal dans un aspect socio-anthropologique.

Il est important de noter que, pendant longtemps, étudier l'imaginaire a été considéré comme une transgression. N'étant pas rationnel, l'imaginaire ne pourrait pas constituer une recherche scientifique sérieuse. C'est l'époque où prédominait la vision cartésienne qui considérait la raison comme le seul moyen légitime d'arriver à la vérité, l'imagination étant vue comme « la maîtresse d'erreur et de fausseté » (BERTIN, 2002). Cette conception commence à changer au XXe siècle quand l'imagination, ignorée pendant plusieurs siècles, commence à intéresser les chercheurs, qui la conçoivent comme un élément important pour la formation du psychisme humain.

Parmi les divers chercheurs qui ont contribué à la restitution du prestige de l'imaginaire, je m'appuie d'abord sur Gaston Bachelard. Quand il écrit sa thèse en 1928, Bachelard opère une véritable révolution dans la manière de voir l'histoire des sciences. Pour lui, le terme « imaginaire » est associé à une appréhension du monde radicalement nouvelle, qui permet d'échapper à la perception ordinaire de la réalité. Sa méthode critique consiste à étudier la déformation subie par la réalité objective pour

atteindre la réalité intime, subjective de l'auteur. Pour cela, il convient d'analyser, dans son ensemble, les « documents psychologiques » que sont les images.

Actuellement, moment où les points de référence sont questionnés et modifiés, de nouveaux points de vue s'ouvrent aux paradigmes scientifiques. L'avènement d'un paradigme holistique nous montre que les disciplines ne peuvent plus se renfermer dans leurs spécificités, au contraire, elles doivent dialoguer entre elles. Dans ce sens, les études sur l'Imaginaire se prêtent bien à notre but dans cette recherche. La méthodologie de l'imaginaire est fondamentalement transdisciplinaire ; elle prend appui sur plusieurs disciplines telles que l'anthropologie, la psychologie, la sociologie qui sont nécessaires pour mieux appréhender la portée et l'amplitude des phénomènes étudiés.

Du point de vue de la littérature, Chelebourg souligne que l'imaginaire a la fonction d'élaboration d'images en vue de produire sur le lecteur un effet déterminé. Une simple expression peut nous évoquer des échos transubjectifs, et faire vibrer des cordes qui dépassent notre expérience individuelle, voire notre culture.

Quand nous choisissons l'approche de l'Imaginaire comme méthodologie, nous n'avons pas la prétention d'appliquer des concepts ou méthodes prédéfinies afin de valider ou pas leur utilité. Nous avons choisi cette méthodologie avec l'intention d'identifier, au cœur des faits racontés, la manifestation des images et ses significations, en prenant en compte, en même temps, la permanence de certaines structures et de certains mythes sociaux.

Christian Chelebourg encourage les "croisements inattendus" quand il parle des méthodes d'analyse de l'imaginaire littéraire :

> Utiliser une méthode comme une grille de lecture revient à s'interdire de trouver autre chose que ce que l'on sait déjà. […] Par ailleurs, il ne faut jamais perdre de vue qu'une méthode a pour fonction de servir la lecture, et non l'inverse : il apparaît donc vain de multiplier les analyses de détail pour simplement valider tel ou tel type d'approche des textes. La pertinence d'une lecture ne devient vraiment intéressante que lorsqu'elle se double d'originalité. (CHELEBOURG, 2000, p.181).

Le bal, motif privilégié dans cette recherche, avant d'être une représentation artistique — dans la littérature, la peinture ou au cinéma — est avant tout un événement social. Par conséquent, pour comprendre l'amplitude des textes étudiés, il faut comprendre l'imaginaire social. Mais le sens inverse est également vrai : la littérature aide à comprendre la société et les descriptions des bals constituent des

documents importants pour cette analyse. À ce propos, il faut souligner que la littérature par elle-même est capable de créer son imaginaire.

Notre travail est conçu selon la structure suivante : dans le **Chapitre 1**, j'établis un panorama de la relation entre les danses et les rituels et leurs évolutions jusqu'à l'apparition du bal et son rayonnement dans la société. Je retrace l'importance et les configurations de la danse au fil du temps, en mettant l'accent sur les fonctions des rituels, les définitions de fête et l'apparition du bal, qui surgit au Moyen Âge comme un moyen de civiliser la haute société et de la distinguer des classes inférieures. Je m'appuie sur des auteurs intéressés par l'aspect socio-historique et anthropologique de la fête et de la danse, parmi lesquels Roger Caillois, Curt Sachs, Paul Bourcier, William McNeill et José Sasportes.

Dans le **Chapitre 2**, je réfléchis sur quelques points à propos de l'imaginaire lié au bal dans la société et dans la littérature. Pour cela, je prends en compte l'existence d'images communes aux différentes sociétés qui peuvent être identifiées dans les rituels sociaux et, dans notre cas particulier, le rituel du bal. Bien que chaque scène ait sa particularité, il y a des éléments qui s'articulent et donnent une cohérence à l'ensemble. La réflexion est renforcée par les études de l'imaginaire développées par Northop Frye, Gilbert Durand et Jean-Jacques Wunenburger.

Dans le **Chapitre 3,** qui introduit la contribution d'auteurs de la topologie littéraire, et qui touche à la littérature comparée, j'observe la façon dont le thème du bal est repris, et j'adopte le terme *topos* pour désigner les scènes de bal dans la littérature. Ensuite, l'approche d'un film contemporain qui propose des références à des scènes de bals traditionnels m'amène à mettre en évidence le processus qui a conduit la société occidentale à se défaire d'un contrôle social externe pour assumer progressivement un contrôle interne des actions et des comportements, dans ce que Norbert Elias appelle le *processus civilisateur*. Outre ce processus, j'introduis la mise en valeur de l'individualisme qui marque la société moderne. Je signale certaines tensions entre l'individu et la société qui seront rediscutées dans l'analyse du corpus d'œuvres du XIXe siècle. L'analyse de cette production contemporaine montre comment une œuvre produite aujourd'hui reprend des éléments de l'imaginaire des siècles précédents, étant ainsi en mesure d'illustrer quel extrême a atteint le désir de « vivre librement » de la société moderne. La présence du bal dans ce film peut être

associée à ce processus dans le sens où il révèle les conséquences de l'imposition d'une volonté individuelle. Le biais de l'individualisation se révèle donc être une clé importante pour comprendre ce film et la scène de bal qui y est présentée.

Dans les chapitres suivants, **Chapitres 4, 5 et 6**, je me concentre sur l'analyse des scènes de bal du XIXe siècle dans les littératures française, portugaise et brésilienne, respectivement. Il s'agit d'une lecture des œuvres sélectionnées, dans laquelle je souligne les principaux aspects de chaque scène, compte tenu de la position du sujet, ainsi que de la propre écriture littéraire dans le contexte culturel en question. J'associe l'imaginaire social et littéraire relevé dans les premiers chapitres au corpus sélectionné pour l'analyse, et je prolonge les discussions déjà engagées : l'imaginaire de noblesse associé au bal, la constitution du bal comme *topos* littéraire au XIXe siècle, le rôle des personnages en tant qu'individus face à la société et face aux différentes évolutions des mœurs et des coutumes du bal. Je reprends les principales questions soulevées, afin d'établir des comparaisons entre les œuvres et de mettre en évidence la particularité des scènes de bal du XIXe siècle.

Le **septième et dernier chapitre** a pour objectif de réfléchir sur la poétique du bal à partir des textes littéraires. Le chapitre commence par une analyse des éléments participant au développement de la sociopoétique du bal, que l'on considère ici comme un chronotope : un endroit où temps et espace fusionnent. Ensuite, je me penche plus particulièrement sur le régime nocturne de l'imaginaire et ses échos sur les images du féminin dans les scènes de bal.

Enfin, il est important de souligner que le contenu traduit en langue française ne correspond pas à l'intégralité de la thèse en portugais. Il faut tenir compte du fait que ce résumé présente les principales propositions théoriques de chaque chapitre, dans le but de garantir la bonne compréhension des références sur lesquelles cette étude repose. Le lecteur pourra toujours trouver d'autres formulations et exemples extraits des textes littéraires dans le texte complet, celles-ci n'étant pas présentés dans ce résumé en français.

CHAPITRE 1
LE BAL COMME RITUEL SOCIAL ARISTOCRATIQUE

1.1 La naissance du bal

Bien que la danse s'acquitte de plusieurs fonctions liées aux rituels sacrés, danser pour le simple plaisir de se divertir est aussi une activité très ancienne. Cependant, le mot « bal » ne surgit que pendant le Moyen Âge. Ce terme est utilisé dans le contexte de la littérature courtoise, favorisant un nouveau modèle de comportement, qui cherche à assouplir les coutumes de l'époque. Le guerrier laisse par un moment l'univers belliqueux et masculin pour entrer dans le domaine féminin. Avec ce geste, il s'inscrit dans la sphère de l'élite, la seule impliquée dans les questions de l'amour courtois. Tout au long de ce travail, quand j'utilise le mot **bal**, je ne me rapporte pas à la danse en elle-même, mais à la **réunion festive** dans laquelle on danse.

Depuis sa naissance le bal est investi de quelques éléments tels que la richesse, l'élégance et le contrôle corporel, des caractéristiques qui vont durer pendant des siècles. Le bal marque le début d'un long processus de « civilisation de coutumes », notion développée par Norbert Elias (1994), qui portera ses fruits à la Renaissance. Bouchon et Lecomte (2010) soulignent que les textes et l'iconographie qui nous sont arrivés, montrent une représentation idéalisée du bal médiéval, à l'intérieur d'une cour toujours pacifique et harmonieuse. Le cinéma aide à renforcer cette vision idyllique dans l'imaginaire collectif.

À partir du XIIe siècle, on assiste à un processus croissant de « métrification » de la danse en tant qu'exercice et divertissement de la noblesse dans les salons des palais. La haute société du Moyen Âge accorde à la danse une valeur spéciale. *Joi, Amor, Cortezia*, les trois caractéristiques essentielles du troubadourisme marquent les règles de comportement des siècles à venir, influençant fortement la danse de cour.

Dans les danses champêtres on exaltait la joie de vivre des plaisirs physiques et sensuels avec une passion sans limites. Le monde raffiné de la cour et de la noblesse, imprégné de l'idéal et de l'esprit des troubadours, se devait évidemment d'atténuer et de policer ces danses. Les chasses et autres tournois servaient aux

passions touchant à la force et la virilité. Pendant la danse, néanmoins, c'était la *Cortezia* qui devrait prévaloir : l'homme se débarrassait de sa force brutale et imprimait à ses pas la grâce, l'élégance et la souplesse. Dès lors, il y a en Europe deux pôles de la danse : le pôle champêtre, qui assure la survie de l'énergie primitive, de la signification profonde et de la communion essentielle avec la terre ; et le pôle de la noblesse qui, à partir des principes mentionnés ci-dessus, va développer un rituel sophistiqué.

Néanmoins, aucune limite précise ne sépare les deux mondes de la danse. Ainsi comme les danses de cour sont inspirées des danses populaires, les comportements de la cour vont à leur tour s'introduire dans les pratiques populaires, parfois de manière atrophiée, augmentée ou déformée, dépassant les barrières sociales.

1.2 Renaissance : basse danse, symbole de civilité

À la Renaissance, la notion de « civilité » se répand rapidement. En tant que modèle de la perfection courtoise, la danse devient une des disciplines maîtresses de l'éducation de la noblesse, et le bal, un divertissement obligatoire. La danse pratiquée dans les salons de l'époque est érudite et demande un apprentissage, étant donné qu'elle a pour objectif de se différencier des danses des classes populaires. En Italie, la danse est affinée : les mouvements deviennent encore plus ronds, précis et délimités.

À partir du XVe siècle, la danse de cour et la danse populaire vont se séparer définitivement. Elles exercent encore des influences l'une sur l'autre, mais, à partir de ce moment, elles ont des objectifs et des styles essentiellement différents. Désormais, la danse devient une composition artistique et compassée de professionnels. Il s'agit d'un art et les participants doivent apprendre les postures et les pas selon les règles préétablies. Hess (1989, p.45) explique que « la danse de bonne société continue à être une 'promenade' […]. Les cavaliers et cavalières font des petits pas, et ils doivent tout le temps se saluer en se faisant des courbettes. Ils se rapprochent l'un de l'autre, ils se saluent, ils s'éloignent, se promènent à nouveau. Les révérences n'ont pas de fin. »

Au XVIe siècle, on peut vérifier la récurrence de plusieurs danses qui deviennent partie essentielle et indispensable des bals de la cour. Selon Couto (2013, p.5-6) les danses de la cour deviennent de plus en plus formelles et codifiées dans leurs mouvements, de manière à différencier le plus possible la conduite de la noblesse de la conduite de l'homme du peuple avec ses danses déréglées. Dans la *danse haute*, pratiquée par les couches populaires, il y a plus d'espace pour l'improvisation, elle est plus vive et sautillante, tandis que la *basse danse,* pratiquée par la cour est caractérisée par des mouvements lents et majestueux.

1.3 Le XVIIe siècle : l'apogée des apparences

Pour Philippe Beaussant, dans son œuvre *Versailles, opéra*, le XVIIe siècle est fondamentalement baroque, étant donné son caractère multiple et paradoxal, dans une époque où la société fait de toutes les manifestations de la vie une sorte de théâtre, en mettant en évidence le spectacle que l'homme présente aux yeux des autres (BEAUSSANT, 1981, p.137). L'auteur montre l'importance attribuée aux vêtements et aux parures dans les cérémonies de vie de cour du XVIIe siècle, surtout aux vêtements masculins. La période baroque est la seule où les vêtements masculins excèdent les vêtements féminins, avec des accessoires, des rubans, des plumes et des coiffures extravagantes.

Dans cette relation entre le corps et les accessoires s'exprime la relation complexe, subtile, de la vérité et du mensonge, du décor et du réel, de la face et du masque, du naturel et de ce qui est appris. L'art baroque est l'art de l'illusion et de l'apparence. Selon Beaussant (1981, p.138), la danse était une cérémonie pendant laquelle on ne parlait pas, on ne riait pas, on ne plaisantait pas. C'était le moment solennel durant lequel l'homme baroque célébrait sa dignité, où le spectacle de son paraître s'exprimait à la perfection.

Dans cette société de cour, où *l'être* est conditionné au *paraître*, où le statut social doit constamment être exhibé et réaffirmé, la danse acquiert un rôle fondamental dans la mesure où elle façonne un comportement, une gestuelle et un mouvement corporel. Couto (2013, p.6) signale que la maîtrise des arts de la chasse, de la conversation et de la bonne étiquette est à l'image de la connaissance de l'alphabet :

dominer l'art de la danse devient extrêmement nécessaire à la distinction sociale de tout courtisan.

Au XVIIe siècle, Louis XIV crée la première *Académie de Danse*, dont les principes seront fixés par Beauchamp, son maître de danse. Les cinq positions des pieds et les cinq règles de position des bras sont créées, faits qui feront affirmer, plus tard, à Voltaire que « la danse est un art car elle a des règles » (HERBILLON-MOUBAYED, 2006, p.47).

Tout au long du XVIIe siècle, le bal reste une activité régulière et privilégiée dans la cour française. Durant le règne de Louis XIV (1643-1715), il est organisé dans le but de permettre au souverain de montrer tout son pouvoir et sa richesse. Le bal gagne plusieurs formats : « le grand bal » destiné aux grandes cérémonies, telles que les mariages et les grandes réceptions, « le bal d'appartement », qui accompagne les soirées de la famille royale et « le bal de masques », réservé à la période du carnaval. Devenu un symbole de l'autorité du Roi-Soleil, le grand bal est un événement particulier, dans lequel une minorité d'invités, désignés par le roi, danse ; la plupart est invitée simplement pour observer (BOUCHON et LECOMTE, 2010, p.21).

Le siècle de Louis XIV est donc marqué par un grand développement artistique. La danse atteint un degré élevé de perfection. Pour Sachs (1938, p.180) la grande valeur artistique de la danse française de cette période se trouve essentiellement dans sa perfection technique. On ne cherche pas l'expression, la vie, le naturel, mais l'idéal classique de la clarté, de l'ordre et de l'équilibre, même au prix d'un rigide schématisme.

Le menuet atteint son sommet à ce moment. Dans ce contexte, où les apparences sont essentielles, le bal joue un rôle fondamental. Cette activité, faite pour séduire et éblouir, contribue à donner au règne de Louis XV un symbole de pouvoir. Lors des dernières années de Louis XV et pendant le règne de Louis XVI, des jardins d'agrément sont organisés : des grands parcs destinés à la promenade, où on réalisait aussi des fêtes et où le bal et les feux d'artifice constituaient les principales attractions.

1.4 Le XVIIIe siècle : le bal commence à se populariser

Les bals somptueux organisés à Versailles commencent à fomenter un discours philosophique et politique qui critique les excès et l'insouciance de la vie de

la cour. A cette époque, une grande partie de la noblesse n'habite plus à Versailles, où elle va seulement pour les fêtes. Depuis le début du XVIIIe siècle, les nobles commencent à rentrer à Paris et s'établissent dans des villas au Marais ou au faubourg Saint-Germain, où ils amènent l'organisation de la cour, fondée sur des réseaux d'influence. Bouchon et Lecomte (2010, p.26) soulignent que « s'intégrer dans l'élite nécessite de maîtriser des rituels complexes (...). En se conformant à ces usages, la haute bourgeoisie parisienne se mêle à la noblesse et se lie parfois à elle par le mariage ». Le bal, moins ostentatoire et moins réglementé qu'à la cour, continue à être exécuté. Cependant, même s'il y a une liberté plus grande pour danser, l'événement reste régi par certaines règles de conduite et, dans ce processus d'intégration, savoir comment se comporter dans le bal devient nécessaire à la bourgeoisie. Les bonnes manières, tout comme les danses, sont enseignées par les maîtres à danser.

Le menuet commence à entrer en déclin avec l'apparition de la contredanse. La popularité de la contredanse est parallèle à l'ascension de la société bourgeoise et à la décadence de la vie de la cour. La contredanse emprunte, en partie, quelques pas du menuet, de la courante et de la bourrée. Mais il n'y a plus un cérémoniel si strict. Les profondes modifications sont ressenties par les contemporains. La contredanse française va donner son origine au quadrille au XIXe siècle.

1.5 Le XIXe siècle : l'explosion des bals publics et l'apparition d'une nouvelle élite

A partir de la fin du XVIIIe siècle, la vie en société s'organise autour des bals publics, intensément fréquentés par la société parisienne. Le bal de l'opéra, créé en 1716, a été la première réunion dansante qualifiée de bal public en France. Ces fêtes étaient occasionnelles : le bal de l'opéra n'avait lieu que pendant le carnaval.

Montandon (2000), reprenant une idée développée par Anne Decoret en 1998, utilise le mot « dansomanie » pour caractériser cette période qui commence lors de la première moitié du XIXe siècle. Ce mot composé associe la pratique de la danse à une sorte de folie, d'obsession, d'enthousiasme exagéré. Trois aspects concomitants sont les responsables de ce phénomène : l'apparition de nouvelles danses, l'apparition d'un grand nombre d'espaces de danse et l'établissement de nouveaux types de sociabilité. Ce n'est pas la première fois que la société européenne exprime un enthousiasme intense et vit des moments d'extase à travers la danse. Ce phénomène avait déjà eu

lieu antérieurement, à certains moments du Moyen Âge, par exemple[3]. Néanmoins, ce qui nous intéresse dans ce moment est la forte liaison qui existe entre la propagation des bals et le nouvel ordre social qui est en train de se construire.

En effet, la société passe par un changement dans lequel les bals se caractérisent par la fusion entre l'aristocratie et la bourgeoisie ascendante. Dans cette société mitigée, qui ne partage par la même culture, la danse assume une importance majeure vu que les thèmes de conversations deviennent difficiles. Dès lors, il naît une nouvelle élite, constituée de cercles sociaux où les conditions d'entrée mélangent subtilement les origines, les opinions politiques et les richesses. Pour ces « nouveaux riches », entrer dans ce monde réservé auparavant à une petite minorité, représente une grande promotion sociale. C'est-à-dire que la métamorphose bourgeoise est complète quand cette classe peut participer aux mêmes événements que la noblesse. Dans ce sens, le bal prend une importance fondamentale dans le processus d'intégration qui scelle la nouvelle conjoncture sociale française. Champeaux, dans La Physiologie du Bal Mabille, texte de 1845, affirme :

> Le peuple voulut connaître à son tour les jouissances de cette noblesse que la loi venait de proscrire et de frapper, il pénétra dans ses hôtels, dans ses petites maisons, il en parcourut les délicieux jardins, il y trouva les salons de verdure où naguère les brillants marquis, les jolies comtesses, les abbés musqués, les actrices en renom, les courtisanes en faveur se livraient à la danse loin du bruit de la ville et des regards indiscrets. (CHAMPEAUX, 1845, cité par MONTANDON, 2000, p.14).

Dans ce décor de transition entre l'ancien et le nouvel ordre social se déroulent les intrigues de plusieurs romans. Gasnault cite le cas de deux familles protagonistes de la Comédie Humaine de Balzac, les Grandlieu et les Nucingen :

> [...] moins cérémonieuses, et peut-être plus mondaines, venaient ensuite les réunions offertes en leurs hôtels par l'aristocratie du faubourg Saint-Germain et la haute finance de la Chaussée d'Antin. Le bal servait ici de représentation, où s'illustre l'antithèse balzacienne de la maison de Grandlieu et de la maison

[3] À partir de 1278, l'Europe médiévale traverse une période particulièrement sombre, dont le pire épisode a été la peste noire (1346-1350). Les phénomènes de danse, transe et de possession convulsifs se multiplient : bannie de l'église, la danse se développe lors d'événements profanes. Des personnes désorientées se rassemblent dans des lieux publics et dansent en continu pendant des heures jusqu'à tomber d'épuisement ou entrer en transe. Ces événements produisent une catharsis générale, un fait qui commence à troubler les classes supérieures. Pour diminuer ce type de danse extatique, les autorités réagissent à la détresse de la population et organisent de grandes cérémonies publiques, comme les processions solennelles, où on fait appel à la protection des saints de l'Église catholique.

> Nucingen, la dignité reconquise opposée à la fortune bâtie de la veille. (GASNAULT, 1989, p. 15).

En France, après la Révolution, un mouvement de grande amplitude se produit. On commence à ouvrir des bals publics pour les classes populaires. Le mot « bal » ne s'applique plus seulement aux activités de l'élite, mais à toutes les réunions où l'on danse. Louis-Sébastien Mercier, célèbre chroniqueur parisien, raconte que «tout à coup, tous les murs se sont couverts d'affiches annonçant des bals de toutes les couleurs, et quelques-uns si bon marché que la servante peut y atteindre » (cité par GASNAULT, 1989, p.14). La Révolution change le concept de divertissement : les « plaisirs » qui sous l'Ancien Régime étaient réservés à quelques couches de la société, deviennent, dès lors, accessibles à tous.

Le bal efface certaines barrières sociales. Un nouveau phénomène sociologique apparaît avec le développement de la danse en couple. Depuis le Moyen Âge tous les efforts se concentraient pour domestiquer la danse, l'intention étant de faire une bonne représentation du contrôle que la société imposait sur le corps. Tout cela change après la Révolution : on assiste à une libération instituée par les nouvelles danses telles que la valse et la polka. Ces danses détrônent le corps « enrégimenté » et le remplace par le couple entrelacé. Malgré toutes les critiques faites à la danse en couple, elle devient, à partir de là, une réalité incontournable.

La danse de salon, complexe au début, puisque exigeant une formation donnée par un maître de danse, perd peu à peu des niveaux de difficulté. « Passé 1815, on se lassa, et pour longtemps, de ces compétitions chorégraphiques. Le bal devint, pour la société des salons, un divertissement d'usage, auquel il fallait consentir quelques instants, au cours de la soirée. » (GASNAULT, 1989, p.16).

Pendant ce temps, la classe populaire commence à danser le quadrille d'une manière plus spectaculaire, en modifiant quelques développements de base et en ajoutant d'autres. Cette déformation populaire du quadrille est connue comme *chahut*. Le *cancan* apparaît également, danse excentrique et improvisée qui consiste principalement à élever la jambe le plus haut possible en secouant les jupes avec les mains[4].

---

[4] Surgi au milieu du bal, le cancan français va, plus tard, faire partie des spectacles des cabarets, en devenant internationalement connu. Quelques cabarets, comme le Moulin Rouge à Paris, présentent de spectacles de cancan jusqu'à aujourd'hui.

Beaucoup ont souligné les méfaits de la danse sur la santé. Derrière ce souci de santé, il se cachait, cependant, une critique morale : les danses ont été considérées comme trop scandaleuses : « non seulement il n'est pas convenable pour une jeune fille de se laisser entraîner à toute allure, mais l'abandon dans les bras d'un partenaire est proprement scandaleux. » (MONTANDON, 2000, p.18).

La médicine se manifeste aussi dans la défense des principes moraux, dénonçant le danger de la valse et de la polka sur la santé des femmes. La médecine de l'époque disait qu'à travers la danse, une fille resplendissante de santé pourrait attraper la tuberculose, tomber de fatigue, être victime d'un prolapsus de l'utérus ou même venir à mourir subitement. Des pamphlets ont été distribués pour avertir les mères sur les dangers auxquels la vie nocturne et la danse pourraient conduire leurs filles. En dépit de toutes les inquiétudes et des critiques faites aux bals, la dansomanie a continué de croître. On peut justifier cette obstination, malgré la répression — par la police, par les médecins et par les défenseurs de la moralité — du fait que le bal, plus qu'un simple amusement, était un symbole de libération sociale et personnelle. Sociale, d'abord, parce que le bal qui était avant réservé à l'élite, se popularise et devient accessible à tous ; et personnelle puisque avec le développement d'un mouvement démocratique, on vit un moment où la notion d'individu se fortifie. Il y a une danse en particulier qui symbolise tous ces changements sociaux : il s'agit de la valse.

1.6 1750-1900 : la révolution de la valse

Apparue au milieu du XVIIIe siècle en Allemagne, la valse va devenir la reine absolue des danses tout au long du XIXe siècle en Europe. Jusqu'à aujourd'hui, la valse est présente dans les galas et autres événements sociaux. Mais quand on danse, maintenant, on ne pense pas que la valse a eu un rôle prépondérant dans la reconstruction des paradigmes : changement par rapport à la culture du corps, à la culture sur le couple, à la culture bâtie sur une dialectique entre l'interdiction et la transgression, entre la loi et le péché, entre l'ordre et le désordre, entre l'organisation et la désorganisation. La dimension symbolique de la valse n'est pas négligeable. Danser une valse aujourd'hui n'a pas le même sens qu'autrefois : « en 1789, cette danse était porteuse d'une nouvelle société. Elle était le symbole de la liquidation du

menuet, et avec lui d'une morale sociale et de valeurs d'une noblesse dont la décadence était totale. » (HESS, 1989, p.18).

Avant la Révolution, à la cour de Louis XVI et Marie-Antoinette, le menuet était au centre de toutes les activités à l'occasion de bals organisés à Versailles ou ailleurs. Ayant déjà plus de cent ans le menuet était la danse de la cour de l'époque de Louis XIV et rien ne laissait présager qu'il allait mourir si soudainement. Le menuet était devenu le symbole de la politesse artificielle et de la richesse des coutumes à la cour des Bourbons. Ce style de danse rigoureux de la noblesse française a connu aussi beaucoup de succès dans d'autres cours d'Europe. Mais ce n'était pas toute la France qui dansait le menuet. En milieu bourgeois on commençait déjà à danser le quadrille, et les gens s'étaient réappropriés les danses de paires.

Le coup fatal contre le menuet est livré le 14 juillet 1789. Pour Hess (1989) la valse qui a été forgée par le biais de nombreuses interactions à travers toute l'Europe entre 1600 et 1789 (la plupart du temps dans le milieu rural ou pauvre, dans la périphérie du système et souvent contre les institutions établies) trouve lors de la Révolution française une caisse de résonance qui légitime et généralise sa pratique. Ainsi, la diffusion européenne de la valse est étroitement liée au mouvement révolutionnaire.

La valse est appréciée de la société bourgeoise, car elle correspond aux valeurs recherchées par celle-ci. La nouvelle société bourgeoise prête ses mœurs de la cour, mais jusqu'à un certain point, ou jusqu'à ce que leurs propres valeurs trouvent une forme précise. Sachs (1938, p.197) considère que la bourgeoisie avait besoin d'une danse qui n'était pas une représentation, une stylisation suprême au service d'un amour artificiel, mais l'expression et l'effusion de forces juvéniles, la manifestation de la liberté dans une ambiance de fête, d'un divertissement en groupe.

Ce que cette société cherche n'est plus les pas étudiés et mesurés, mais un mouvement intensifié par le plaisir ; à la place de la réflexion on laisse l'espace pour l'extase. En effet, la danse reprend l'enthousiasme et la liberté de danses populaires. Selon Sachs, la valse, qui va régner pendant plus d'un siècle dans les salons de bal, se distingue peu des danses populaires :

> Du caractère, de l'expression, du sentiment, de la passion —— tout ce que la nouvelle époque exigeait de la danse, la valse le lui offre. Pour la première fois depuis bien longtemps, la danse est de nouveau véritablement extatique :

> dans l'ivresse, dans les transports qu'elle fait naître, le monde matériel cesse d'exister. (SACHS, 1983, p.198-199).

À la fin du XVIIIe siècle, la valse est clairement devenue la danse préférée de tous les milieux, en Allemagne comme dans d'autres pays européens. Il est nécessaire d'attirer l'attention sur les dangers que les excès de la danse peuvent causer. En 1797, commencent à apparaître des études qui dénoncent la valse comme étant la principale cause de la faiblesse du corps et de l'esprit de la génération.

Mais, comme on peut en déduire, la recommandation a été vaine. Ni en Allemagne, ni dans aucun autre pays la valse ne cesse d'être dansée. À la fin du XVIIIe siècle la valse entre en France à Strasbourg, et se propage rapidement à travers les salons. Les chiffres confirment l'euphorie de la danse : en 1797 seulement à Paris il y a 684 bals publics, selon Sachs (1938, p. 200).

Vus de l'extérieur, les couples s'emballent et les robes des filles tournent comme des vagues. Mais au-delà, la révolution est plus profonde : les anciennes belles manières, le comportement «courtois», l'expression de la rigueur, de la pudeur et du bon goût sont libérés soudainement. L'une des grandes révolutions que la valse produit est le fait que le couple danse enlacé, sans mentionner qu'il produit un ravissement qui conduit les danseurs à une extase qui dure plus longtemps que les autres danses rigides et restreintes (HESS, 1989, p. 92).

Différents pays créent des variantes à la valse allemande traditionnelle. Mais c'est la valse viennoise qui deviendra et restera la valse la plus classique.

1.7 Les bals au XXe siècle : entre tradition, contestation et innovation

Si, comme nous l'avons vu, le dix-neuvième siècle ouvre la porte à « la liberté individuelle comme le bien suprême » en ce qui concerne les danses, le XXe siècle développe le répertoire et allège les limites. Les conséquences de cette liberté se reflètent dans les us et coutumes, ainsi que dans les relations interpersonnelles, et sont présentes dans des œuvres contemporaines comme on voit dans *Non ma fille, tu n'iras pas danser*, que nous allons étudier plus en détail dans le Chapitre 3.

Ainsi, après la grande explosion de la danse et l'ouverture de plusieurs endroits qui ont contribué au développement du bal au cours du XXe siècle, la danse continue à avoir du succès parmi la population et devient le divertissement populaire

par excellence. Celui-ci va progressivement acquérir de nouvelles facettes. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, la campagne a son propre répertoire, composé de danses qui sont maintenant appelées « traditionnelles », dont certaines sont dérivées de danses de la cour ou des danses urbaines. Il s'agit généralement de danses collectives, sans contact avec le partenaire. Dès la Première Guerre mondiale, les danses urbaines, basées depuis la fin du XVIIIe siècle sur la forme de paire fermée (valse, polka, mazurka, etc.) gagnent la campagne, avec des variations différentes en fonction de la région. Ainsi, la danse en couple qui a, en Europe, connu son apogée dans les bals publics urbains de la période entre les deux guerres, va finalement expulser les formes collectives comme les quadrilles. Dans les années 1970, le répertoire évolue et on observe une augmentation de la danse en solo chez les nouvelles générations, au détriment des danses en paires, considérées à partir de là, comme démodées.

Le quadrille au Brésil présente cependant une particularité. Il s'est adapté et a incorporé d'autres évolutions (cessant d'être effectué par des groupes de quatre personnes) et est dansé principalement lors des fêtes du mois de juin, au cours desquelles les personnes résidant en milieu urbain agissent de manière stéréotypée, se moquant des habitants des zones rurales. Autrement dit, si le quadrille était une danse à principe aristocratique, amenée par la cour portugaise en 1808, le quadrille d'aujourd'hui imite la tentative de la classe rurale de copier les danses de la ville. Le genre a gagné, comme nous pouvons remarquer, des caractéristiques nationales.

Quant aux bals publics, ainsi que ses mutations modernes (boîte de nuit, discothèque...), les frontières sociales s'effacent au XXe siècle, même s'il reste encore des barrières financières, communautaires ou liées à la discrimination raciale. Depuis le début du siècle, le bal public devient un lieu d'innovation en ce qui concerne la danse. Bien qu'il y ait un contrôle social important (règles de bonne conduite, contrôle de la police, etc.), les danseurs ont une liberté plus grande que dans les bals contrôlés par un maître de danse ou par des conventions sociales plus strictes. Jacotot (2010) souligne que, lorsque le bal public est représenté dans le théâtre ou le cinéma, il apparaît comme un lieu de déchaînement, de débauche ou des rencontres inusitées. Ses multiples facettes (bal musette, guinguette champêtre, dancing) servent, cependant, de toile de fond pour diverses intrigues et permettent de situer l'action en milieux sociaux très différents.

1.8 Les danses au Brésil

Carmi Ferreira da Silva, dans une recherche menée en 2012, affirme qu'il y a un grand écart en ce qui concerne l'historiographie de la danse au Brésil. Les études existantes sont encore rares et n'arrivent pas à retracer l'ensemble de la trajectoire de la danse dans le pays, de sorte que l'auteure voit ainsi un vaste champ de recherches à faire dans ce domaine.

Les premiers livres d'histoire de la danse qui apparaissent au Brésil sont importés ou sont des traductions. Au XXe siècle, des œuvres nationales commencent à apparaître dans ce domaine, mais toujours en nombre limité par rapport aux autres arts[5]. En outre, selon la chercheuse, on peut observer que les textes couvrent toujours les mêmes événements historiques, en ajoutant une donnée ou autre : d'abord les danses primitives, puis le ballet classique, la danse moderne et, dans certains cas, quelques pages sur la danse brésilienne ou sur des événements et des danseurs au Brésil.

Les lignes qui suivent n'ont pas la prétention de retracer l'histoire des danses au Brésil, mais de montrer, à partir de ce qui a été présenté sur la danse en Europe, comment le patrimoine de danses européennes a été adopté et adapté par la société, en se mélangeant avec d'autres rythmes et des influences locales.

Dans le Brésil colonial, les premières tentatives de colonisation des natifs ont montré aux Portugais la nécessité de l'éducation jésuite pour transmettre les valeurs de la nouvelle civilisation aux autochtones. Sasportes (1970, p.124) explique que les jésuites ont été les responsables de la transplantation de la tragicomédie portugaise au Brésil. Donc, dès que les jésuites se sont installés au Brésil, à partir de 1549, ils ont pris soin d'introduire la musique et la danse dans leur enseignement. Sanchez (2010, p.271) souligne qu'il y a eu plusieurs présentations de groupes d'enfants indiens et portugais dans des fêtes religieuses et aussi laïques qui cherchaient une proximité dans la diversité ethnique et socio-culturelle de la colonie. On pourrait penser que plus qu'une simple imposition de la religion catholique, le phénomène qui a

[5] Parmi les publications de dernières décennies, Carmi Ferreira da Silva souligne Ellmerich (1964), Faro (1986), Sucena (1988), Portinari (1989), Caminada (1999), Rengel et Langendonck (2006), entre autres.

commencé à ce moment-là est un processus d'hybridation des cultures qui y vivaient et qui commençaient à former la civilisation brésilienne.

Sanchez note que les danses morisques (dont les pas ont donné leur origine au ballet) sont arrivées au Brésil à travers les Portugais et sont devenues la base de plusieurs danses populaires comme la « Chegança » et la « Cavalhada » qui font maintenant partie du folklore et sont pratiquées dans plusieurs régions du Brésil. De même, d'autres danses qui sont aujourd'hui incluses dans les traditions brésiliennes, bien que modifiées, gardent des traces assez évidentes de leur origine noble, comme les anciens quadrilles et autres danses des cours européennes. Sanchez rappelle que, au-delà de ce patrimoine européen, il est intéressant de mentionner la richesse de l'influence africaine au sein des danses populaires brésiliennes, y compris certains mouvements ondulatoires du tronc, des épaules et du bassin.

Avec l'arrivée de la famille royale au Brésil en 1808, nous assistons à un grand mélange de genres et de différents concepts de danse. La dualité est tellement évidente que Sanchez affirme que, à ce moment-là,

> Apollon et Dionysos sillonnaient les rues, les places, les temples et les théâtres de Rio [...], les espaces communs étant partagés entre *lundus*, *scottichs*, *batuques*, polkas, ballets, où plusieurs strates et groupes ethniques du Brésil colonial se réunissaient pour célébrer une date ou révérer un noble quelconque.[6] (SANCHEZ, 2010, p.273).

Si les habitants ont commencé à vivre tout à coup avec les pratiques du monde courtois, la cour récemment arrivée a également rencontré une ville qui condensait trois sociétés : une native, une autre africaine, esclave, et une blanche, des européens qui y arrivaient. Donc, la danse pratiquée à l'époque était plurielle tout comme la société *carioca*, qui mélangeait dans un environnement diversifié et diffus les us et coutumes. Bien que la cour ait montré étonnement et réprobation face à tout ce qui échappait à la finesse de la cour européenne, la réunion de ces trois cultures s'est progressivement installée, les différences ont diminué et ont donné lieu à des mélanges enrichissants.

Concomitamment, dans les milieux populaires, un nouveau genre s'est développé : la samba. Avec des racines africaines, ce rythme est aujourd'hui considéré

---

[6] "Apolo e Dionísio se entrecruzavam em ruas, praças, templos e teatros cariocas […], espaços comuns divididos entre lundus, *scottichs*, batuques, *polkas, ballets*, onde vários estamentos e grupos étnicos do Brasil Colônia se reuniam para comemorar alguma data ou reverenciar algum nobre."

comme l'un des principaux événements culturels populaires brésiliens. Mais avant d'être consacré comme un symbole de toute une nation, la samba a dû faire face à un long parcours pour cesser d'être un artefact culturel marginal stigmatisé comme «chose de noirs et de vagabonds » (PARANHOS, 2013, p.1). Comme souligne Paranhos, c'est seulement au début du XXe siècle qu'a eu lieu la nationalisation de la samba au Brésil. Pendant cette période, il y avait encore une profonde rancune envers tout ce qui faisait allusion à la condition coloniale brésilienne, donc un refus de tout ce qui était portugais. En même temps, il y a eu la tentative de créer une identité nationale qui pourrait valoriser le caractère mixte et multiracial du pays. Paranhos souligne que la samba a donc été identifiée comme étant porteuse d'une singularité musicale brésilienne présumée dans ce processus de fabrication / invention d'une tradition musicale.

De même, la polychromie, base sur laquelle le mythe de la démocratie raciale brésilienne s'est érigée, a été associée souvent à la célébration de la conciliation de classes autour de la samba (PARANHOS, 2013, p.16).

Néanmoins, il semble que les domaines apollinien et dionysiaque ne se sont jamais dissociés complètement. Sanchez attire l'attention sur le fait que même pendant le défilé de carnaval à Rio de Janeiro les écoles de samba associent souvent les pas du ballet et d'autres danses classiques dans les « commissions d'ouverture » ou dans d'autres groupes de personnages (les « alas »). Le couple de *mestre-sala* et *porta-bandeira* lui-même, se présente vêtu à la manière de la Cour, et exécute une danse codée, visiblement influencée par le menuet et la contredanse.

Si au XIXe siècle il y a encore une tentative pour garder les codes de la danse sociale de l'aristocratie, le mélange des genres dans les salles de bal devient plus évident au cours du XXe siècle, comme cela arrive d'ailleurs dans d'autres pays. À la fin du siècle, c'est dans les favelas de Rio de Janeiro qu'apparaît l'un des plus grands phénomènes de masse de ces dernières décennies : le funk carioca. Marqué par des battements rythmiques lourds, la sensualité et des paroles controversées, le funk a été associé à la violence urbaine et les *funkeiros* considérés comme une menace pour l'ordre public, synonymes de délinquance juvénile.

Cependant, pour Herschmann (2005), en exposant de manière cathartique la réalité tragique qui les entoure, les *funkeiros* montrent le côté opposé de la ville, et mettent en évidence des questions clés comme la place des pauvres dans la société,

dans un monde marqué par l'exclusion, par la violence et la pauvreté. On ne sait pas quel sera l'avenir des bals funk. Mais tout comme la samba, qui a eu une origine humble et est devenue le symbole national, il se peut qu'un jour, le funk passe par une domestication et entre également dans d'autres couches sociales.

***

Nous notons dans ce chapitre que les danses en groupe, par le biais des festivités et des rites, ont été l'une des premières formes d'expression humaine. Avec le temps, la fonction de ces danses a changé. Ou plutôt, elle s'est diversifiée et s'est enrichie. On peut voir aujourd'hui dans le monde de la danse, un large éventail de manifestations, systématisées ou non, qui sont le reflet de l'imbrication de différentes époques et cultures. Comme l'a déclaré Hess (1989, p. 22) : « la danse, comme la musique, d'essence non-verbale, passe beaucoup mieux les frontières que n'importe quelle autre production culturelle ».

Dans ce processus constant de renouvellement, ce qui était provocateur et scandaleux autrefois, peut devenir classique de nos jours. Aujourd'hui, pour beaucoup de monde, la valse a la même signification que pouvait avoir le menuet il y a deux siècles. Ce qui était une danse révolutionnaire a été domestiqué, apprivoisé et approprié par la bourgeoisie du XIXe siècle. La référence de la valse est maintenant Strauss, dont la musique n'a plus rien de choquant. Mais d'autres danses viennent occuper la place laissée libre dans l'ordre du scandale. Tel est le cas du funk que nous avons mentionné. De plus, actuellement on ne peut nier le rôle important que jouent les médias en ce qui concerne la consommation, la propagation et même le remplacement de styles musicaux et de danses.

L'histoire des bals accompagne l'évolution des habitudes sociales, la façon dont la société comprend la relation entre les individus, l'approche des corps, la manière de s'habiller. Certes, le bal rassemble les rencontres humaines depuis plusieurs générations ; le temps passe, les danses et les rythmes s'adaptent aux nouveaux usages, mais le désir de se rencontrer dans une ambiance festive avec de la musique et de la danse, persiste — et le bal continue à faire partie de la vie en société.

CHAPITRE 2
L'IMAGINAIRE DU BAL

Après avoir accompagné les évolutions de la danse, ainsi que l'émergence du bal et ses variations dans la société, je me concentre dans ce deuxième chapitre sur quelques questions liées à l'imaginaire du bal. D'abord, je précise la définition d'imaginaire adoptée dans ce travail ; ensuite, je tisse quelques considérations sur les régimes diurne et nocturne dans une conception durandienne de l'imaginaire. Finalement, je me penche sur l'imaginaire symbolique du bal dans la littérature. L'objectif général de ce chapitre est de fournir quelques éléments à propos de l'imaginaire du bal qui nous aideront à développer l'analyse postérieure des œuvres.

2.1 Le bal sous le prisme des études sur l'imaginaire

Quand je parle d'un **imaginaire** créé autour du bal, je me réfère à un ensemble d'éléments interconnectés qui travaillent dans la construction de références symboliques dans un groupe social particulier.

L'«**imaginaire**» en tant que nom se réfère à une très large gamme de composants. Il s'agit d'un terme polysémique qui peut désigner, selon le contexte, des éléments considérablement différents. Les marques de l'imaginaire d'un homme ou d'une culture s'expriment par divers moyens tels que la fantaisie, le souvenir, le rêve, les croyances invérifiables, les mythes ou la fiction.

Le terme a acquis notoriété au cours du XXe siècle, quand des études scientifiques sur l'Imaginaire ont commencé à se développer. Un des faits qui a poussé son développement a été son déliement du terme **imagination**, celui-ci compris comme la capacité à générer et à utiliser des images.

Cependant, l'imaginaire reste un terme délicat à définir et est souvent confondu avec d'autres termes comme mentalité, mythologie et idéologie, avec lesquels il entretient une correspondance subtile. Afin d'éviter tout malentendu, je présente la définition d'imaginaire qui sous-tend ce travail. Il s'agit d'une définition empruntée au philosophe Jean-Jacques Wunenburger :

> Nous conviendrons […] d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles

> (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés. (WUNENBURGER, 2003, p.10).

Cette définition nous présente une conception de l'imaginaire qui répond à un ensemble logique ; il ne s'agit pas d'un enchevêtrement d'éléments disjoints, au contraire, les éléments de l'imaginaire sont étroitement liés et forment un tout cohérent. Tout comme la pensée rationnelle a ses règles, l'imaginaire répond également à certains paramètres. La formation d'un mythe ou d'un archétype n'est pas le fruit du hasard, il y a des lois implicites qui prennent en charge ces constructions.

Nous ne pouvons parler d'imaginaire que quand nous avons un ensemble d'images et de rapports qui forment un ensemble plus ou moins cohérent, produisant un sens pas seulement local et momentané. L'imaginaire s'insère dans ce que l'on a convenu appeler l'holistique (totalité), par opposition à l'atomistique (élément). L'imaginaire peut être décrit littéralement (thèmes, motifs, intrigues, paysages), mais peut aussi donner lieu à diverses interprétations, étant donné que les images et les récits sont souvent porteurs d'un second sens indirect (WUNENBURGER, 2003, p.10-11).

Quand je parle d'imaginaire dans ce travail, je ne me rapporte donc pas à quelque chose d'irréel et qui existe seulement dans l'imagination, mais plutôt à un regroupement systématique d'images qui composent un principe auto-organisé et auto-poétique, permettant en permanence l'innovation, la transformation et les récréations humaines. L'étude des interconnexions entre les différentes représentations littéraires et sa relation à l'imaginaire social nous fournit, à cet égard, un support intéressant pour la perception des fonctions symboliques de l'ensemble qui régit la construction du sens.

Il est remarquable que la littérature, en tant qu'une des matérialisations de la puissance créatrice de l'esprit, soit d'une importance capitale dans la construction et l'entretien de l'imaginaire. Pour Frye (2000, p.168), la force imaginative ou créatrice de la pensée a créé tout ce que nous appelons culture et civilisation. Pour l'auteur, le monde où nous vivons est par conséquent créé en grande partie par l'imagination humaine. Nous pouvons observer, dans ce sens, que la littérature réfléchit sur le monde et contribue à le créer en même temps. Les auteurs mentionnés dans le corpus

ont su explorer ce qui se passait dans la société de leur temps : ce n'est pas par hasard que la scène de bal est souvent répétée dans diverses œuvres de la période. Flaubert, par exemple, savait de manière perspicace saisir les fines nuances de la société européenne du XIXe siècle. Emma Bovary représente l'univers de nombreuses femmes de l'époque[7]. L'espace féminin était limité : circonscrites à la sphère domestique, l'une des rares distractions consistait à lire des romans et, de temps en temps, aller à un bal.

Pendant cette période, la femme comprenait très tôt que la seule porte ouverte pour une vie respectable était le mariage. Rejoindre un bal était l'occasion de trouver un pair. On peut voir que l'univers du bal est donc essentiellement **féminin**. Nous avions déjà remarqué dans le premier chapitre que dans les cours médiévales le bal représentait un univers d'équilibre et d'harmonie, au sein duquel le guerrier écartait les attitudes grossières des batailles pour répondre aux mouvements rythmiques de la danse.

Comme caractéristiques générales des scènes de bal, nous avons encore la prédominance de scènes nocturnes, à l'intérieur, guidées par des gestes rythmiques au sein d'un environnement propice à la rencontre et aux projections fantasmagoriques. Toutes ces représentations peuvent être liées à ce que Gilbert Durand a appelé le **Régime Nocturne de l'Imaginaire**. Un nom important en ce qui concerne les études sur l'imaginaire, Durand a développé des outils pour étudier les paramètres de l'image dans des contextes individuels, sociaux et culturels. Son œuvre présente une étude approfondie des mythes et des symboles, représentant une vaste entreprise de réhabilitation de l'imaginaire.

2.2 Les régimes de l'imaginaire dans les scènes de bal

La méthode de Gilbert Durand est établie sur la conviction que l'imaginaire est un universel humain qui se manifeste dans des structures identifiables. Il postule l'existence de deux types d'imaginaire. Dans le centre du premier groupe de symboles

[7] Le 14 août 1853, pendant qu'il écrivait son roman, Gustave Flaubert confie à Louise Colet : « Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même » (cité par Pierre-Marc de BIASI, 2002, p.290).

se trouve *la peur* : la crainte contre le mouvement, le chaos, la phobie de l'ombre, de l'animal, de la chute, d'être dévoré. Ce premier type d'imaginaire est désigné par Durand sous le nom de **régime diurne** ; il est lié à l'externalité et part d'un désir ascensionnel pour échapper à tout ce qui provoque l'appréhension.

Le **régime nocturne**, en revanche, est caractérisé par une réflexion synthétique, qui valorise la convergence et la fusion. Il met l'accent sur tout ce qui est lié à la fécondation, à la maturation et à la multiplicité, des éléments qui sous-tendent la structure dramatique. Le régime nocturne met en valeur la collecte, la descente, l'intimité, la dissimulation, l'ombre et le secret. Dramatique et mystique, le régime nocturne est marqué par une perspective qui met en évidence le reflet, le miroir, le double.

Comme un reflet de la société, le bal nous permet de comprendre l'évolution des mœurs, les rapports entre les hommes et les femmes, les changements de la mode vestimentaire. En ce sens, la danse et ses représentations peuvent être identifiées comme un simulacre de la vie dans la société. Mais si la société apparaît reflétée dans la littérature, le contraire se produit aussi parce que les arts nourrissent la création et le maintien du bal lui-même. En d'autres termes, la littérature elle-même crée un monde qui dialogue avec la réalité. Dans les scènes de bal sont représentées différents niveaux de relations sociales et humaines. Cette idée d'une conscience réflexive est au centre du régime nocturne. Durand explique qu'au sein de cette conscience nocturne, qui se renverse par dédoublement, toutes les images qui se prêtent à être redoublées seront privilégiées. Le reflexe est naturellement un dédoublement, où « le fond du lac devient le ciel, les poissons sont des oiseaux » (DURAND, 1997, p.208). Cette approche nocturne comprend une revalorisation du miroir et du double. Durand observe que la valorisation d'éléments nocturnes dans la littérature peut être ressentie avec plus d'importance pendant la période du préromantisme.

Les préromantiques ont, en effet, inlassablement exprimé la réévaluation des valeurs nocturnes. Goethe, Hölderlin, Jean-Paul se réfèrent au bien-être que la « sainte pénombre » apporte. C'est chez Novalis, néanmoins, que la sous-évaluation des images de nuit est décrite de manière plus approfondie, d'après Durand. La nuit est considérée un réceptacle «ineffable et mystérieux», car elle est la source intérieure de la réminiscence. Durand affirme que la nuit est le symbole de l'inconscient et permet

aux souvenirs perdus de remonter «jusqu'au cœur». De plus, la nuit exerce une action exorcisante par rapport au temps : le temps de la lumière est mesuré, mais le royaume de la nuit ne connaît ni le temps ni l'espace. La nuit est l'endroit où le sommeil constelle, c'est le retour à la maison maternelle, c'est la descente vers la féminité déifiée. Ainsi, nous voyons une réhabilitation de la nuit et de toute la constellation nocturne à la fois dans les cultures où se développe le culte des morts, comme chez les mystiques et les poètes. Alors que les régimes ascensionnels avaient comme atmosphère la lumière, les systèmes de descente intime se lient à l'épaisseur de la nuit (DURAND, 1997, p.220).

Le bal peut être inclus dans ce monde des activités nocturnes, bien que nous n'ayons ici aucun lien direct avec la mort ou le monde de l'au-delà. Comme nous l'avons vu, cette relation transcendantale était présente dans les rituels primitifs impliquant la danse, mais il a progressivement disparu avec le progrès de la civilisation. La montée du bal dans la littérature coïncide précisément avec une période de revalorisation d'un régime nocturne de l'imaginaire, qui se combine également avec la montée du *genre roman*. La scène de bal dans le récit offre un cadre intime et facilite le développement du dialogue ainsi que la mise en valeur de l'aspect psychologique des personnages plutôt que les aventures et les actions.

Ainsi, bien qu'il n'ait plus de relation avec le surnaturel, le rituel de la danse a lieu, de façon privilégiée, au cours de la nuit. Le royaume de la nuit, en revenant sur les paroles de Gilbert Durand, ne connaît ni temps ni espace. Dans les textes analysés, il est possible, en effet, d'observer une suppression en relation au marquage du temps et de l'espace. Tout comme Cendrillon qui perd la notion du temps et doit quitter la salle à la hâte lorsqu'elle se rend compte qu'il est déjà minuit, les personnages qui se complaisent d'être au bal ne voient pas le temps passer. C'est le cas d'Emma Bovary et de Mathilde Loisel qui restent jusqu'à la dernière danse pendant que leurs maris dorment déjà dans une pièce à côté. Le temps semble également liquéfié pour Julien Sorel pendant sa conversation avec le comte d'Altamira, lors de la scène de bal de *Le Rouge et le noir*. L'inverse se produit quand les personnages s'ennuient au bal : le temps semble ne pas passer pour Jorge, d'*Années de prose*, ou pour Isaura qui veulent tous les deux partir rapidement du bal.

En ce qui concerne l'espace, l'effacement se produit par rapport à la perception de l'environnement par les personnages. Emma Bovary ne se rend pas

compte que le bal se déroule dans le palais d'une noblesse décadente ; Artur Corvelo, de *A Capital !*, s'enflamme d'une telle manière que le bal perd tout sens d'espace : il se réveille le lendemain dans un lieu étrange, à côté d'une femme inconnue.

La présence de la musique contribue également à structurer le régime nocturne du bal. La musique apporte symboliquement une régression aux aspirations les plus primitives de la psyché. Pour Durand, la musique, tout comme la danse et la poésie, est très proche de la sexualité.

D'après Durand, les implications sexuelles sont à l'origine de la structure musicale. La musique est la forme la plus complète de « croisement » ordonné de timbres, de voix, de rythmes, de sons, sur la trame successive du temps. Même dans le domaine de la hauteur du son, l'aigu est attribuée à la voix des femmes et les graves aux voix des hommes, comme il y a des classifications entre femmes et hommes dans les différents timbres de l'orchestre. Unie à la danse, la musique devient encore plus «érotique» : selon Durand, toute chorégraphie rythmique est érotique. Erotique non seulement parce que de nombreuses danses sont directement une préparation, voire un remplacement de l'acte d'amour, mais aussi parce que la danse rituelle joue toujours un grand rôle dans les cérémonies solennelles et cycliques qui sont conçues pour assurer la fertilité et surtout la continuité du groupe social dans le temps (DURAND, 1997, p.336).

Compte tenu de l'affirmation de Durand qui montre que la danse est «une préparation ou un remplacement à l'acte d'amour », nous pouvons effectivement comprendre le caractère érotique sous-tendu dans les scènes de bal : la présence de la musique liée aux gestes rythmiques la danse, la proximité des corps, tout conduit à une association avec la sexualité. En ce sens, il est possible d'expliquer et de renforcer le caractère érotique de plusieurs textes, comme nous allons l'observer dans les scènes de *Senhora* et *Madame Bovary*.

Les symboles mystiques et sexuels étant inclus dans le régime nocturne, et ceux-ci, à leur tour, constituant la structure synthétique de l'imaginaire, tout nous amène à placer le bal dans le cadre d'une construction visant à la pacification et l'harmonisation. La structure synthétique considère la nuit nécessaire pour que le jour se lève. La nuit est comprise comme un temps de repos, la préparation à la lutte qui viendra avec le jour, dans une dialectique de l'éternel retour.

L'identification de ce *topos* nocturne, et donc féminin, dans le «bassin sémantique»[8] du XIXe siècle n'est pas surprenant si l'on considère que la **mode du bal** dans la littérature correspond à une époque importante dans le processus d'émancipation des femmes. En effet, les jeux et les représentations sociaux changent avec l'avènement de la modernité et la perception de la femme peut être remarquée dans les scènes de bal. En considérant le salon de bal comme un lieu privilégié d'exhibition, nous sommes d'accord avec l'écrivain André Warnot, cité par Bonnot (2000, p.6) : « les transformations successives de la société […] se lisent dans les diverses façons de baller, de volter et de faire des révérences, d'effleurer ou d'appuyer, d'exalter le principe d'autorité ou la soif de liberté, de se soumettre ou de s'affranchir ».

La modernité, notamment, constitue un moment important en ce qui concerne la popularisation du bal. C'est l'analyse littéraire de ce phénomène de mode si présent au cours du XIXe siècle qui nous intéresse ici, plus particulièrement, et c'est sur cet imaginaire symbolique du bal dans la littérature que nous nous pencherons dans la partie suivante. Nous reviendrons sur les régimes diurne et nocturne de l'imaginaire dans les chapitres suivants (voir plus précisément le Chapitre 7).

2.3 De *Cendrillon* au XIXe siècle : l'imaginaire symbolique du bal dans la littérature

Comme nous avons pu l'observer, la danse soulève un ensemble d'images dans l'imaginaire collectif, résultat d'une construction qui a été cristallisée au fil du temps. En général, le bal est conçu comme une réunion élégante durant laquelle il faut suivre un certain protocole qui exige des vêtements, des accessoires et un savoir-faire en accord avec la situation, tel qu'il a été conçu à l'origine, au cours du Moyen Âge, quand il avait pour but de différencier la danse noble des danses populaires. En outre, le bal est souvent considéré comme un lieu féerique, à l'extérieur de l'espace-temps, et propice à des réunions qui mènent à une fin heureuse. Ce *lieu commun* a été renforcé à plusieurs reprises jusqu'à nos jours, et les représentations cinématographiques jouent un rôle important à cet égard. Un premier exemple est la

[8] La notion de *bassin sémantique* est une proposition de Gilbert Durand inspirée de l'inconscient collectif de Jung. Il s'agit de ce qu'on peut appeler une vision du monde, de climat social ou d'esprit du temps et qui montre que, même avant la constitution des individus en tant que membres de la société, il y a une *isotopie* commune qui couvre chacun et dépasse l'ensemble de la société.

réinterprétation du conte traditionnel de Cendrillon AT510[9], l'animation faite par les Productions Walt Disney (1950), dont la scène de bal, qui occupe une place importante dans le récit, reprend et renforce tous les clichés perpétués sur le bal aristocratique.

Disney s'est principalement inspiré de la version française du conte, écrite au XVIIe siècle par Charles Perrault. La version de Perrault apparaît à l'origine dans la collection *Contes de ma mère l'Oye*, en 1697 et, au fil des siècles, a été largement citée et revisitée. Il est important de penser que la version de Perrault a représenté un point d'inflexion pour le récit, influençant profondément ses apparitions ultérieures.

Si nous entrons dans les profondeurs du temps et de l'espace, nous découvrons une Cendrillon universelle, non seulement parce que, comme tous les contes traditionnels, il a été créé et recréé dans le monde et à travers les âges, mais parce que son histoire a gagné une énorme diffusion à partir de la version française de 1697. Nous voyons des reprises de la version de Perrault dans d'innombrables adaptations pour la danse, l'opéra, le cinéma et le théâtre, beaucoup d'entre elles destinées aux enfants. Cendrillon est devenue un personnage mythique essentiel, exemple classique du conte de fées dans lequel « tout finit bien » (DAUTRICOURT-DENIAU, 2002).

Le conte de Perrault, écrit à la fin du XVIIe siècle, dépeint subtilement la dimension symbolique du pouvoir au sein de la royauté. Schwarcz (1999) affirme que tout système politique a cette dimension, mais c'est dans la monarchie que se concentre, de manière plus formelle et claire, l'utilisation de symboles et de rituels comme socle du pouvoir. Le bal, dans ce contexte, représente un lieu privilégié — auquel seul un groupe restreint de personnes peut avoir accès — en plus de renforcer la théâtralité liée à l'étiquette aristocratique.

De même, Norbert Elias révèle dans le livre *La société de cour* (2001), les fortes relations entre la cour et ses rituels. Dans chaque geste, selon Elias, il y a un symbolisme, un « fétiche de prestige ». Derrière le rituel du bal, par exemple, se trouve une conception profonde des règles sociales, dans lesquelles la position et la relation de chaque participant est marquée de manière plus ou moins visible.

En outre, à partir de la deuxième moitié du Moyen Âge, la civilisation européenne développe un imaginaire symbolique autour de la figure du roi, le reliant

[9] Le conte de Cendrillon reçoit la numération AT510 dans le recueil d'Aarne-Thompson (1981).

à un être merveilleux, puisque quelqu'un qui est responsable de la nation doit inévitablement être doté de pouvoirs supérieurs à d'autres[10]. La confirmation de cette supériorité est soutenue par de nombreux rituels impliquant la royauté. Chaque événement est l'occasion d'un spectacle qui vise à assurer la puissance et la supériorité royale.

Ainsi, la danse et ses représentations ont été associées à une fête aristocratique, luxueuse, avec des règles d'étiquette et de bon comportement et où un grand événement pourrait avoir lieu (comme la rencontre avec un prince) qui changerait de façon indélébile le sort des protagonistes. Selon Sylvie Thorel-Cailleteau (1999), jusqu'au XIXe siècle, les scènes de bal dans la littérature ont tendance à être rares et ne constituent pas vraiment un corpus quantitatif intéressant. À partir de ce moment, le bal apparaît de manière plus systématique, imitant, d'une certaine manière, le déclenchement du bal comme phénomène social bourgeois, classe sociale qui s'approprie une imagerie idéalisée de l'ancienne classe dirigeante, la noblesse. L'auteure souligne que, jusqu'au XIXe siècle, de nombreux romans sont marqués par l'aventure et par les péripéties que le héros doit faire pour conquérir sa bien-aimée. Cette pensée de l'amour idéal, qui isole le couple du reste du monde, suit une tradition littéraire qui vient de *Tristan et Iseut*. Le bal, dans ce contexte, n'est pas d'un grand intérêt à la littérature, puisqu'il ne favorise pas l'action en particulier. Les auteurs du dix-neuvième siècle, cependant, commencent à développer une littérature qui s'occupe des détails et de l'intimité des personnages : l'étude psychologique de la nature humaine est plus importante que les actions elles-mêmes. Le bal devient ainsi un thème récurrent.

Ce changement littéraire suit l'évolution des mœurs par laquelle passe la société. Depuis la Révolution Française, une nouvelle mentalité commence à se former, dans laquelle les notions d'individu et d'isolement sont placées en évidence. Aller au bal serait combler le fossé qui sépare le monde réel (monotone et peu attractif) pour entrer dans un espace où hypothétiquement on peut redécouvrir le merveilleux, le magique, le transcendant.

---

[10] A ce propos, il faut consulter *Les Rois thaumaturges*, œuvre où l'historien Marc Bloch (1924) analyse le lieu du merveilleux dans la politique, cherchant à comprendre le pouvoir des rois français et anglais entre le XIIe et le XVIIIe siècles.

Le premier aspect sur l'émerveillement lié au bal vient de l'imaginaire créé autour de la cour. Dans le contexte français, aller au bal au XIXe siècle signifie récupérer le monde féerique de la cour de Louis XIV qui était complètement isolé, lointain et interdit à ceux qui n'appartenaient pas à la caste sélective de noblesse. Le bal, donc, rappelle l'Ancien Régime et fait rêver d'un monde idéalisé, fascinant, à travers lequel on peut parvenir à une plus haute révélation.

Thorel-Cailleteau (1999) affirme également que l'espace de la fête dans la littérature est généralement merveilleux, et on peut y rechercher des traces de l'ancienne transcendance à travers la beauté des objets, des espaces et des femmes. Dans cette rêverie d'un monde idéal, le bal apparaît comme la condition première qui produit l'événement romanesque, susceptible de transformer le *quidam* de la veille en un grand personnage. En ce sens, le bal représente l'occasion d'une double initiation: un baptême pour le monde et pour l'amour.

En plus de représenter ce lieu de transformation et de passage, il y a l'illusion que le temps et l'ordre du monde semblent temporairement suspendus pendant la danse.

> le temps, l'ordre du monde sont suspendus, les personnages livrés au vertige et au bord de l'évanouissement: la circularité de la danse assurément isole et ravit, enchante au sens où à la fois elle fait plaisir et elle est sortilège: déjà, dans les romans en prose du Moyen Âge, les rondes et les caroles détournaient le chevalier de sa quête, et en ce siècle la réprobation morale dont la valse fait objet ne tient pas seulement à la proximité des corps mais à sa clôture. (THOREL-CAILLETEAU, 1999, p.239).

La scène de danse est présente, et de manière remarquable, dans toute la littérature du XIXe siècle. Comme indique Montandon, la scène de bal est un *topos* privilégié pour la littérature et l'art du XIXe siècle en général :

> La danse comme interaction sociale a considérablement inspiré les écrivains, comme décor et espace de rencontres et de conversations, comme espace de l'amour et du désir ou encore du pouvoir, lieu de représentation. La scène du bal est un *topos* romanesque qui, de Balzac à Zola, de Flaubert à Maupassant, traverse l'écriture d'une époque. (MONTANDON, 2000, p.7).

En plus d'être un lieu de rencontre où des désirs naissent et circulent, il est également un espace où l'histoire (l'anecdote, l'intrigue) rencontre et reflète l'Histoire, parce que la scène de danse inscrit dans le microcosme dans lequel elle se développe, le macrocosme de la société. L'espace du bal concentre et représente la théâtralité de la vie en société. Pour Anne Tomiche, « la scène de bal est […] chargée de sens (elle

est le lieu où se dévoilent des vérités) et la représentation de la scène de bal renvoie, globalement, à autre chose qu'elle-même » (TOMICHE, 1999, p.249).

Les idées liées au bal au XIXe siècle me permettent d'évoquer un concept développé par Michel Foucault au cours d'une conférence de radio sur France Culture en 1966. Foucault soutient que la vie en société se produit dans des endroits qui peuvent être des ***régions de passage*** : la rues, les trains, les métros ; des ***régions ouvertes*** telles que la plage, les cafés, le cinéma ; ou ***fermées*** : les endroits de repos, la maison elle-même. Mais parmi ceux-ci il y a des endroits qui sont *absolument* différents : « des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre-espaces* » (FOUCAULT, 2009, p.24). A partir d'une évocation bachelardienne sur les espaces qui enchantent les jeux des enfants tels que les greniers, le coin du jardin, la tente des Indiens ou le lit des parents, Foucault développe l'idée des **hétérotopies**. Il s'agit donc des « espaces différents qui sont la contestation des espaces où nous vivons » et se manifestent notamment dans les jardins, les cimetières, les maisons de soins infirmiers, dans les bordels, dans les prisons (FOUCAULT, 2009, p.39).

Une des hétérotopies énoncés par Foucault est celle qui est **liée à la forme fête** : des espaces où on va pour passer du temps. Foucault cite le théâtre, les expositions et les villages de vacances. Aux exemples de Foucault nous pourrions ajouter les salles de bal. Les salles de bal peuvent être comprises comme une hétérotopie dans la mesure où elles constituent un lieu différent de la vie quotidienne, un lieu où, pendant un certain temps, les gens oublient les problèmes et les préoccupations de la vie extérieure. Cet espace hétérotopique créé par le bal isole les participants du reste du monde. Décoration, vêtements, musique, danse : tout contribue à créer un espace qui va au-delà de la vie quotidienne.

Ainsi que leurs représentations littéraires et artistiques, les danses elles-mêmes ont également changé avec le passage du temps, suivant les mouvements et les innovations de la société, comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre. Par conséquent, nous pouvons trouver le bal dans de nombreux contextes, variant non seulement les moyens, le lieu et la classe sociale des intervenants, mais aussi le type de musique et de danse et le protocole à suivre, bien que le nom de *bal* soit applicable à tous.

Cette étude porte sur les représentations littéraires de la danse au XIXe siècle, une période marquée par la popularisation de la danse dans la société, ainsi que par une grande récurrence de cet événement dans les œuvres littéraires. S'il y a eu une période dorée pour les représentations des bals dans la littérature, cette période est sans aucun doute le XIXe siècle.

Ce plongeon dans l'atmosphère du bal du XIXe siècle nous permettra, en raison du décalage de plus d'un siècle, de saisir tout l'imaginaire culturel d'un temps qui est indélébilement ancré dans l'œuvre des écrivains qui sont ici objet d'appréciation. En outre, les représentations du bal de cette période trouvent un écho et des résonances multiples dans diverses représentations artistiques de notre contemporanéité.

Dans le chapitre suivant, nous allons parler plus précisément du phénomène du bal en tant que reflet de la modernité.

CHAPITRE 3
LE BAL DANS LA MODERNITÉ

Dans ce chapitre, j'établis tout d'abord une distinction entre les termes *thème*, *motif* et *topos* pour tenter de mieux définir le bal dans la littérature, le sujet de cette étude. Après, en prenant le bal comme un *topos* moderne, je présente une œuvre cinématographique de 2009 qui fait référence aux bals. La permanence du thème du bal dans une œuvre contemporaine nous permet de reprendre des éléments de l'imaginaire liés à la danse et au bal, ainsi que de mettre en évidence l'individualisme moderne, un point important pour la compréhension du genre roman et pour la construction de l'ensemble de personnages.

3.1 Le bal dans la littérature : thème, motif ou topos ?

De *Cendrillon* aux *Trois mousquetaires*, d'*Anna Karénine* au *Guépard*, d'*Autant en emporte le vent* à *Gatsby le Magnifique*, les célèbres scènes de bal produites par la littérature — et renforcées par le cinéma — ont définitivement marqué notre imaginaire sur la fête. Compte tenu de la présence du bal comme décor par excellence de tant de différentes traditions narratives à travers le monde, il est intéressant de regarder de plus près comment ces scènes sont construites et quels aspects sont mis en évidence. Pour commencer, cependant, une question de méthode s'impose : comment classifier la scène de bal dans les études littéraires ? S'agit-il plutôt d'un thème, d'un motif ou d'un *topos*?

Miguel Márquez (2002) propose le mot **thème** comme le moins spécifique et suggère de l'appliquer pour désigner toute question littéraire plus ou moins large et générale. Le ***topos*** (ce que Miguel Márquez appelle **topique**) est un concept dérivé de la rhétorique dont la généralisation dans les études littéraires est due, au moins en partie, au philologue allemand Ernst Robert Curtius. Le *topos* dans la littérature est l'utilisation mise à jour et contextualisée par un écrivain d'une matière littéraire abstraite ou générale qui est communément connue au sein d'une certaine culture. En d'autres termes, les *topoï* sont des formules préparées, réutilisables à volonté, des lieux communs.

Le **motif**, à son tour, est un concept musical transposé à la littérature. Le motif ou *leitmotiv* est la mélodie qui se répète tout au long d'une composition, avec de petites variations. Le motif a implicitement une dimension temporelle, liée à la répétition. On considère comme **motif littéraire**, à son tour, la matière qui se répète ou est présente dans le développement d'une œuvre littéraire. Le motif est le sujet qui, répété tout au long d'un corpus littéraire, devient décisif pour sa compréhension.

Thème, *topos* (ou *topique*) et *motif* sont des termes qui se chevauchent. Un *topos* est un sujet général et commun. Mais si, en plus, il est répété dans une œuvre, il est aussi un *motif* pour ce corpus. Pour être considéré comme *motif*, un *topos* littéraire doit se répéter sur un corpus et y exercer une fonction intégrative. De même, un motif qui se répète dans un corpus particulier doit être appelé *thème*.

Le bal a tous les éléments qui justifient de le considérer comme un *topos* : il met en place un lieu commun et est répété dans un corpus donné, bien qu'il n'accomplisse pas une fonction d'intégration dans ce corpus, étant donné que chaque bal est différent. En ce sens, **je considère le bal comme un *topos*** et non comme un motif ou un thème. La scène de bal présente un décor favorable pour le développement de différents sentiments et actions, et ne répète pas nécessairement le même «régime». Le *topos* est le même, mais les sujets travaillés peuvent être différenciés. Prenons, par exemple, le roman *Madame Bovary* : dans cette œuvre, nous allons dire que l'adultère est présenté comme un thème, tandis que la scène de bal est un *topos*.

Ayant défini, par des questions méthodologiques, la scène de bal comme un *topos*, il convient de souligner que ce mot couramment identifié comme un «lieu commun», «stéréotype», «idée reçue», «cliché» peut être lié à une idée négative et péjorative, associée à une opinion automatique, artificielle, sans originalité. C'est en ce sens que le terme est employé par Yves Reuter dans son *Introduction à l'analyse du roman* (2006) : l'auteur utilise le terme *topos* pour désigner le manque de créativité et les idées répétitives.

Lorsque j'utilise le terme *topos* dans ce travail, je ne l'utilise pas dans un sens négatif. Je n'ai pas l'intention d'entrer dans la question philosophique liée à la recherche d'inspiration et de l'originalité littéraire. Je considère important de noter la continuité de ce *topos* dans une certaine période, à la fois d'un point de vue littéraire, ainsi que socio-historique. Le fait de mettre côte à côte des scènes de bal de différents

auteurs et pays, nous permet non seulement de souligner l'originalité de chaque auteur — parce que même s'ils écrivent sur le même *topos*, chacun le fait d'une manière différente — mais nous avons aussi la possibilité de discerner et d'analyser l'histoire des idées et des sensibilités. Dans les mots de Bonneau (2000, p.6), quand on étudie les scènes de bal « on suit dans les textes littéraires l'évolution des mentalités et des mœurs, et celle des codes de bienséance concernant les toilettes, les danses, le comportement des danseurs ». C'est-à-dire qu'étudier le *topos* du bal dans la littérature a un but plus large qu'une analyse strictement littéraire des œuvres : il aide à comprendre l'imaginaire social et comment il a été représenté, quelle est la fonction de ces scènes dans l'œuvre, et aussi de quelle manière ces représentations renforcent ou réfutent l'imaginaire social établi à propos du bal.

3.2 Les *topoï* modernes en évidence

Meiner et Tygstrup (2007, p.184) indiquent deux directions différentes au sein de la recherche topologique : une première qui travaille sur la littérature prémoderne dont les thèmes et les figures sont fortement codés, et une seconde, orientée vers les *topoï* modernes, qui donne la priorité aux thèmes et aux figures historiques et matérielles, qui s'inscrivent dans ce qu'Auerbach caractérise comme « style bas »[11]. Mon travail fait partie de cette ligne de topologie matérielle et quotidienne : l'analyse se concentre sur de véritables lieux historiques — les salons de bal — qui étaient en même temps cruciaux pour l'expérience occidentale et ont influencé la transformation des *topoï* littéraires. Lorsque nous nous référons au bal comme un lieu, c'est dans le sens présenté par Meiner et Tygstrup (2007, p.184-185) : « un lieu n'est pas simplement une localité géographique ou topographique, mais une réalité inscrite dans un "monde vécu" historique et humain ».

[11] Dans le livre *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), Erich Auerbach retrace une transformation importante qui a eu lieu dans le passage de la littérature prémoderne à la littérature moderne et qui se résume à un passage d'un «style élevé» à un «style bas» de la représentation de la réalité. Selon Auerbach, dans le style élevé, qui a la *Bible* comme texte fondateur, les figures poétiques sont dessinées dans un contexte fortement codifié, tandis que le style bas, qui a *l'Odyssée* comme exemple primordial, recherche ses personnages dans un monde de la vie sensible et de tous les jours, dans un monde historique et matériel. Cette idée d'un passage d'un style élevé à un style bas trouve une balise importante avec *La Divine Comédie* de Dante, d'après Auerbach.

L'invention, la reformulation du *topos* du bal, les nouvelles routes qu'il acquiert dans différentes littératures, sa capacité à fédérer les problèmes de différents ordres (historique, esthétique, social, psychologique, etc.) sont donc quelques critères qui guident cette étude, laquelle vise à présenter une lecture des scènes de danse en opposant imaginaire social et littéraire, ainsi que démontrer comment le bal reflète les aspects de la modernité au XIXe siècle.

3.3 Le bal dans l'ère Moderne : du contrôle social à l'autocontrôle

Le bal s'est reconfiguré, l'imaginaire autour de cette fête aussi, mais il est encore, d'une manière ou d'une autre, présent dans la société contemporaine. À cet égard, le film *Non, ma fille, tu n'iras pas danser*, réalisé en 2009 par le cinéaste Christophe Honoré, dont l'actrice principale est Chiara Mastroianni, attire notre attention. Tout d'abord, nous sommes interpellés par le titre, une référence à une chanson enfantine populaire française qui a comme décor un bal. En plus de cette référence présente dans le titre, le drame gagne en densité avec l'inclusion d'autres éléments intertextuels, parmi lesquels la légende bretonne de Katel Gollet. Ces références croisées, ayant le bal comme support, font de ce film un élément intéressant pour commencer notre réflexion. Quel serait, après tout, l'intention d'un film réalisé au XXIe siècle, qui incorpore dans sa représentation des bals traditionnels ?

Les bals ne semblent pas avoir de lien direct avec l'histoire de la vie de Léna, la protagoniste. Le film commence au moment où, après sa séparation, Léna essaie de prendre soin de ses deux enfants et de conduire, de la façon dont elle peut, l'orientation de sa vie. Ses tentatives pour éviter de perdre le contrôle sont marquées par des décisions brusques, changement d'emploi, d'appartement, de l'organisation des vacances. Elle se sent submergée par l'intrusion de sa sœur et de sa mère, qui sont souvent surprises par le comportement de Léna, qu'elles jugent immature.

Le spectateur est entraîné dès le début au centre d'un conflit complexe. Bien qu'il semble que nous soyons amenés à sympathiser avec Léna — qui essaie à tout prix de conquérir son autonomie — ses décisions infructueuses successives, ainsi que sa position intransigeante qui éloigne les gens, nous fatiguent bientôt. Sa volonté constante d'auto-affirmation, son désir de vouloir se maintenir sans prendre en considération les personnes qui l'entourent, la transforment en une personne très

difficile. Léna est une femme fragile qui veut être inflexible, quel que soit le prix à payer. Par conséquent, elle est injuste avec ses parents, ses frères, ses enfants, son mari et son amant.

Les caprices de Léna peuvent paraître mesquins, résultats de frustrations insignifiantes, mais Christophe Honoré met au centre de son film un interlude qui lui donne une profondeur inquiétante. Il se trouve qu'Anton, le fils de Léna, est un grand lecteur. Anton raconte un jour à sa mère la légende de *Katel Gollet*, qu'il avait trouvé dans un livre de légendes bretonnes. L'histoire racontée par la voix d'Anton parle d'une fille très belle et aussi très méchante qui ne pensait qu'à la danse. Katel dit qu'elle épousera seulement le garçon qui réussira à danser pendant douze heures d'affilée. Un bal campagnard est organisé et plusieurs jeunes hommes essayent de l'accompagner dans la danse, mais, l'un après l'autre, tous tombent morts d'épuisement. Peu à peu, plus personne n'accepte de danser jusqu'à ce qu'apparaisse un jeune homme inconnu vêtu d'un manteau noir. L'étranger l'invite à danser et, finalement, c'est elle qui tombe morte.

La longue scène occupe une place importante dans le film : il s'agit de dix minutes au cours desquels les personnages disparaissent, laissant place au monde de la légende racontée par Anton. Dans un premier temps, on entend la voix *off* de l'enfant, mais celle-ci disparaît pendant la scène, ne laissant place qu'aux images et à la musique. Ainsi, nous savons que Katel est « belle » et « perverse » parce que nous obtenons cette information grâce à notre narrateur. Cependant, étant donné que la voix narrative disparaît, ce qui se passe d'une manière subtile, la scène laisse le spectateur seul dans son interprétation, immergé dans la musique et la danse celtique, traditionnelles de la région de la Bretagne. On peut imaginer que la figure étonnante qui apparaît à la fin est le diable lui-même qui mène Katel Gollet à l'enfer.

Apparemment déplacée, cette séquence devient la matrice secrète du film, qui montre le prix que l'on doit payer pour la liberté — une liberté de caractère très spécifique, car il s'agit d'une expérience menée pour la défense de la volonté individuelle — à laquelle Léna aspire.

Une recherche sur la légende mentionnée dans le film, nous permet de constater que, en breton, Katel Gollet (ou Katel Kollet) signifie *Catherine, la perdue*. À propos de cette légende, Marc Gontard (2008) nous apprend que, à l'origine, c'était une *gwerz* : une narration longue chantée, évoquant des événements ou des

personnages dont l'histoire révèle un double registre, tragique et fantastique. Les légendes et les contes traditionnels de Bretagne sont marqués par l'ancien monde des Celtes dans lequel l'enseignement des Druides était exclusivement oral. Plusieurs de ces légendes ont été adaptées dans une perspective missionnaire, par le catholicisme, entré en Gaule par Rome, au début du deuxième siècle. L'ensemble de la tradition orale rassemble donc la marque d'un conflit entre le catholicisme et les croyances défendues par les druides celtiques. Une grande partie de la tradition celtique a été perdue avec l'adaptation au christianisme, qui a transformé le celtique merveilleux en morale missionnaire. En ce sens, bien que Katel soit une histoire qui remonte à l'époque celtique, on ne sait pas dans quelle mesure elle n'a pas été modifiée au cours des siècles suivants.

Les qualités de Katel, sa beauté, son courage et sa force physique apparaissent comme un charme démoniaque qu'elle met au service du plaisir et de la danse.

> C'est pour garder cette liberté de pouvoir aller danser à toutes les fêtes et à tous les pardons qu'elle enfreint une règle essentielle de l'ordre social à l'époque, elle refuse de se marier et dès lors, devient, non seulement pour son vieil oncle qui en a la charge, mais pour tous, un élément anti-social qui perturbe d'autant plus que son goût immodéré pour la danse et ses qualités exceptionnelles de danseuse entraînent immanquablement la mort de son cavalier. (GONTARD, 2008, p.61).

En ce sens, la beauté et la puissance de Katel, qui pourraient avoir fait d'elle une héroïne, en font plutôt une figure maléfique, un «charmant démon» qui fascine et enchante jusqu'à la mort. Dans la version du conte présentée par Gontard (2008) on trouve le lendemain du bal des marques étranges de «pieds larges et fourchus», une claire référence au diable. Katel Gollet est une inversion satanique de l'héroïsme magnifique, soulignant que la danse et les excès qui en découlent sont transmis comme des éléments qui devraient être considérés avec beaucoup d'appréhension.

Après ce conte breton, le film change complètement. Alors que la première partie se passe dans une région rurale, en Bretagne, dans la deuxième partie, nous retrouvons les personnages dans le centre de Paris, quelque temps plus tard. Nous attendons toujours pour voir si Léna va enfin prendre un engagement dans sa vie et par rapport aux autres. Nous nous demandons si le sort de Léna sera aussi tragique que celui de Katel Gollet, la jeune fille qui voulait profiter pleinement de sa liberté.

La deuxième référence apparaît dans le titre *Non ma fille, tu n'iras pas danser* et fait référence à une chanson folklorique traditionnelle dans laquelle une jeune femme désobéissante subit les conséquences d'avoir été à un bal sans l'approbation de sa mère.

Il s'agit d'une jeune femme — appelée Adèle, Agnès ou Hélène selon la version — qui s'obstine à aller à un bal sur le Pont du Nord, malgré l'interdiction de sa mère. Pendant la danse, le pont s'effondre et la fille se noie avec son frère. La chanson se termine par une leçon de morale conçue pour éduquer les enfants capricieux. Renée Bonneau (2000) indique que, effectivement, le bal populaire a toujours fasciné les gens : « farandoles populaires, bals offerts au peuple par les rois, ou même fêtes républicaines, on a toujours dansé dans les rues et sur les places » (p.145). Dans certains cas, les danses ont eu lieu sur les ponts, qui ont été à l'origine de certains drames : « […] souvent les bals populaires débordaient des rues jusque sur les ponts […] Mais parfois les ponts cédaient sous la charge » (p.146). Voici comment l'histoire de ce bal qui se termine tragiquement par un pont tombant connaît de nombreuses versions dans les chansons populaires françaises, à partir du XIIe siècle :

Au pont du Nord un bal y est donné. (*bis*)
Adèle demande à sa mère d'y aller. (*bis*)

Non, non, ma fille, tu n'iras pas danser. (*bis*)
Monte dans sa chambre et se met à pleurer. (*bis*)

Son frère arrive dans un bateau doré. (*bis*)
Ma sœur, ma sœur, qu'as-tu donc à pleurer ? (*bis*)

Maman n'veut pas que j'aille au bal danser. (*bis*)
Mets ta robe blanche et ta ceinture dorée. (*bis*)

Et nous irons tous deux au bal danser. (*bis*)
La première danse Adèle a bien dansé. (*bis*)

La seconde danse, le pont s'est écroulé. (*bis*)
Mon frère, mon frère, me laisseras-tu noyer ? (*bis*)

Non, non, ma sœur, je vais te retirer. (*bis*)
Les cloches de Nantes se mirent à sonner. (*bis*)

La mère demande : « Qu'ont-elles à tant sonner ? (*bis*)
— C'est pour Adèle et votre fils aîné. » (*bis*)

Voilà le sort des enfants obstinés. (*bis*)

Dans d'autres versions, comme celle chantée par Nana Mouskouri, la jeune fille s'appelle Hélène, pas très loin de la protagoniste du film de Christophe Honoré qui

s'appelle Léna. Si nous mettons à jour un peu les paroles de cette chanson, en remplaçant le mot bal du premier couplet par « soirée mousse » ou « bal funk » on peut comprendre l'appréhension de la mère par rapport à sa fille, que nous supposons être une adolescente. Et cela nous aide également à comprendre la préoccupation de la mère de Léna, qui, bien que déjà adulte et mère de deux enfants, semble immature devant la complexité de la vie sociale.

Christophe Honoré combine tous ces éléments intertextuels, reprenant de l'imaginaire populaire breton des scènes qui illustrent les conséquences de vouloir une liberté sans limites. Léna vit au XXIe siècle dans une société où les individus ont déjà acquis une plus grande autonomie par rapport aux exigences sociales que les sociétés dans lesquelles vivaient Katel Gollet et Adèle. Pourtant, en essayant de vivre sa vie librement, ne voulant pas entendre et comprendre ce qui se passe autour d'elle, Léna se sent terriblement perdue, portant le poids de son individualisme. Le film souligne l'idée que toute liberté a un prix. Le conflit est établi à l'égard de l'individu avec lui-même.

En ce sens, Léna, suivant ses précurseurs Katel et Adèle, met en évidence un aspect qui marque la société moderne. À travers Léna, on peut voir les luttes de quelqu'un qui veut maintenir sa liberté et son individualité. Léna nous met face à face aux valeurs de l'individualisme moderne[12].

Avec le phénomène de l'ascension de la bourgeoisie, en raison de la Révolution Française et consolidée au XIXe siècle, il y a de la place pour une littérature plus subjective et individualiste en réaction à l'universalisme néoclassique. Les scènes de bal dans la littérature occidentale se développent durant cette même période. Afin de comprendre comment ce processus qui sous-tend la constitution de la modernité

[12] Comme il y a une certaine fluidité dans l'utilisation des termes modernité, modernisme et modernisation, il convient de préciser l'utilisation que j'en fais dans ce travail. Par **modernité**, je comprends la vision de monde qui commence à émerger durant la Renaissance et qui est liée à la rupture avec la tradition héritée du Moyen Âge, ainsi qu'à la mise en place de l'autonomie de la raison. On peut, dans ce sens, considérer la Révolution Française comme le summum de dépassement de la pensée et des organisations sociales traditionnelles qui ont marqué la période médiévale. Cette pensée, embryonnaire à l'époque de la Renaissance, et développé au XVIIIe siècle dans le monde occidental, s'étend jusqu'aux années 50 ou 60 du XXe siècle. La modernité diffère du **modernisme**, mouvement artistique qui a commencé à la fin du XIXe siècle et qui a été l'une des manifestations de la modernité et du désir de moderniser le contexte artistique. Enfin, je comprends la **modernisation** comme le processus de rationalisation et de différenciation des structures sociales qui caractérise les sociétés modernes et les distancie des sociétés traditionnelles et archaïques. (Voir ESQUIVEL, 2008).

elle-même est présent au bal et dans ses représentations artistiques du XIXe siècle, nous proposons une brève réflexion sur le concept de l'individualisme.

3.4 L'individualisme Moderne

La doctrine de l'individualisme, selon Laurent (1993), repose essentiellement sur la conviction que chaque individu est un être unique et non une simple cellule d'un organisme social qui le prédétermine. L'individu au sein de cette doctrine a des propriétés internes qui en font un être autonome dont la vocation est l'indépendance. Cette autonomie est le résultat de la capacité que sa raison lui donne de pouvoir vivre et agir par soi-même. Dans la mesure où la personnalité s'exprime par des désirs et des passions singulières, il est propulsé par des intérêts particuliers qui le conduisent à vouloir vivre sur son propre contrôle, de manière à dépendre le moins possible des volontés extérieures qui tendraient à l'aliéner. Cette aspiration à l'indépendance est comprise par l'individualisme comme l'expression la plus complète de la nature humaine. La liberté individuelle est donc la valeur suprême de l'individualisme.

Le terme individualisme, cependant, est polysémique et utilisé dans des contextes très différents. L'Individualisme peut être perçu comme une doctrine qui valorise l'unicité des valeurs humaines et une éthique universelle des droits de l'homme, la lutte contre les idéologies exclusivistes et le maintien des responsabilités individuelles et citoyennes. D'autre part, le même terme peut désigner négativement une personne qui ne pense qu'à elle-même, c'est-à-dire, celle qui a l'égoïsme comme valeur principale.

> Un et multiple, l'individualisme peut tout autant donner lieu à une pratique exclusivement centrée sur un "ego" singulier qu'à la reconnaissance humaniste de la valeur absolue de chaque individu. (LAURENT, 1993, p.10)

Il y a donc des dimensions de l'individualisme (religieuses, politiques, sociologiques, économiques, etc.) qui ne sont pas nécessairement complémentaires les unes des autres. Sous le même nom, il y a plusieurs individualismes qui coexistent et parfois entrent en concurrence.

L'individualisme n'est pas une donnée originale de l'humanité. Dans les sociétés primitives et tribales, où prédomine la vie groupale et organique, il existe un

degré presque nul de manifestation des volontés individuelles. Cependant, il est indéniable que le processus d'individualisation est présent dans le monde occidental et, selon Laurent (1993, p.11), il s'agit d'un processus qui ne s'est jamais inversé, au mieux il a eu des phases de relative stagnation ou de forte contestation. Bien que l'individualisme n'a été théorisé et appelé de cette façon qu'au XIXe siècle, le processus a commencé bien avant. Par conséquent, avant d'être légitimé et conceptualisé comme paradigme, l'individualisme existait comme une manière d'être et de se comporter. En tant que réalité vécue et catégorie de la pensée, l'individualisme éclate aux XVIIe et XVIIIe siècles, dans ce que Laurent (1993, p.13) appelle «révolution copernicienne» du point de vue de l'individu, étant donné que dans cette période on légitime les aspirations d'indépendance et la reconnaissance de l'individu ainsi que son droit naturel de propriété et la libre disposition de lui-même.

Dans *La Civilisation des mœurs*, Norbert Elias (1990) note que cette libération vécue par la société se passe également au sein de l'être, mais dans ce cas, en augmentant le contrôle personnel des émotions et des impulsions. Dans ce nouveau mode d'existence basé sur la sublimation des émotions et la maîtrise de soi, on forge un individu qui a tendance à se percevoir de plus en plus différent des autres, se séparer et prendre conscience de soi-même afin d'avoir un vie privée limitée d'abord à son propre forum intérieur. Cette séparation entre vie extérieure et intérieure passe progressivement d'un statut de conception à quelque chose de vraiment vécu, ce qui conduit à une forte privatisation de l'existence.

Dans la littérature, l'irruption du paradigme individualiste qui apparaît déjà dans l'Angleterre prévictorienne de *Tom Jones* ou dans l'Italie de Casanova gagne en effervescence au dix-huitième siècle. Plus le contrôle personnel des impulsions a été renforcé dans les relations sociales, plus le désir individuel a cherché le droit de se gouverner. Cette préoccupation et la célébration de *l'amour vers soi-même*, trouvent chez Rousseau un représentant ardent, comme on peut voir dans cet extrait du livre IV de son œuvre *Émile* (1762) :

> **L'amour de soi-même est toujours bon, et toujours conforme à l'ordre.** Chacun étant chargé spécialement de sa propre conservation, le premier et le plus important de ses soins est et doit être d'y veiller sans cesse : et comment y veillerait-il ainsi, s'il n'y prenait le plus grand intérêt ? Il faut donc que nous nous aimions pour nous conserver, **il faut que nous nous aimions plus que toute chose**… » (ROUSSEAU, 1762, p.7, c'est moi qui souligne).

Lorsque, en 1789, les constituants français adoptent la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, ils ne font plus que reconnaître la révolution culturelle que l'Europe occidentale traversait depuis deux siècles, ce qui rend l'individu centre de gravité d'une société qui est organisée à partir et autour de lui. Au XIXe siècle, on intensifie le débat sur cette liberté considérée alors comme quelque chose d'acquis. Une sphère de plus en plus importante d'activités et d'individus vivant chacun pour soi, indépendamment de l'État et de la société, apparaît. On produit, de plus en plus, un monde essentiellement centré sur l'homme et dans lequel l'individu est responsable de sa propre échelle de valeurs morales et sociales. Dans ce contexte, les jeunes appartenant à la nouvelle bourgeoisie urbaine jouent un rôle clé émancipatoire du paternalisme traditionnel et vont vivre à l'extérieur de la protection de la famille. Ceci apparaît aussi dans la littérature :

> Qu'ils privilégient leurs sentiments amoureux […] pour prendre un conjoint ou leurs ambitions personnelles pour embrasser une carrière et « réussir », ils adoptent la nouvelle norme du « vivre pour soi et selon soi d'abord » que symbolisent les personnages mis en scène par Stendhal (Julien Sorel) ou Balzac (Rastignac) dans leurs romans. (LAURENT, 1993, p.46).

Il faut aussi noter le grand changement que l'individualisme économique a apporté à la structure familiale et à la position des femmes dans la société. C'est le début d'une ouverture à l'égard de la liberté des femmes, après avoir vu que, dans le système patriarcal la femme n'avait pas la possibilité de choisir son mari. Dans les mots de Watt « l'individualisme économique tend à desserrer les liens entre les parents et les enfants : et son extension liait à un nouveau type de système de famille qui deviendrait la norme dans les sociétés modernes »[13] (WATT, 2010, p.148). Sur le plan économique, la famille patriarcale était un obstacle à l'individualisme : «faire de l'argent » était quelque chose d'incompatible avec le mariage, car tout ce que les femmes gagnaient, c'était la propriété immédiate de l'homme. Cependant, la transition du rôle de la famille a été, et est encore, assez lente et confuse, à côté d'une position traditionnelle en ce qui concerne l'autorité du père et l'importance de la famille, apparaît une tendance à affirmer la liberté de l'individu par rapport aux liens familiaux.

[13] "[...] o individualismo econômico tendia a afrouxar os laços entre pais e filhos: e sua extensão relacionava-se com um novo tipo de sistema familiar que se tornaria padrão na maioria das sociedades modernas"

Le désir de s'affirmer par des idées est une autre forme d'indépendance. Ainsi, une nouvelle conception de l'amour qui refuse de se conformer aux considérations de la raison ou aux intérêts de la famille apparaît. Les artistes de l'époque commencent à exprimer leur individualité, se libérer des chaînes et des modèles.

Ainsi, la conception du monde existant jusqu'au XVIIIe siècle voyait l'art comme quelque chose de prévisible, comme si pour être un bon écrivain il suffisait de suivre un certain nombre de règles et de dispositions par défaut.

Les changements paradigmatiques qui ont lieu au XVIIIe siècle et se prolongent tout au long du XIXe siècle apportent un grand impact sur la conception de l'art et de la littérature. L'art ne se définit plus comme une copie de la nature. L'idée que «l'art est *comme* la nature » se développe. Avec cette proposition, les théoriciens et les artistes se référaient surtout à l'unité organique de l'œuvre, c'est-à-dire, l'œuvre comme un monde en soi, autonome et cohérent dans son unité (ESQUÍVEL, 2008, p.140).

À la fin du XVIIIe siècle, le principe de l'imitation ne justifiait plus le système dans lequel se classaient les principaux arts, comme Batteux[14] les avait caractérisés. Ce qui unit les arts est à ce moment-là la prise de conscience d'un manque de fonction, d'un « but sans fin » (ESQUÍVEL, 2008, p.158).

Watt (2010, p.16) note également que, depuis la Renaissance, on a tendance à remplacer la tradition collective par l'expérience individuelle comme l'arbitre clé de la réalité. Les romanciers commencent à chercher leurs scénarios non plus dans la mythologie, l'Histoire, les légendes ou d'autres sources littéraires du passé. Autrement dit, l'imitation qui caractérise la littérature classique change de configuration, et commence à cibler une approche individuelle plus marquée. Watt souligne que l'écrivain anglais Daniel Defoe inaugure une nouvelle tendance dans la fiction : elle soumet l'intrigue au modèle de la mémoire autobiographique, affirmant la primauté de

[14] On attribue à Batteux, au XVIIe siècle, la définition du système des Beaux-Arts. Il distingue trois sortes d'arts : ceux qui ont pour sujet les besoins des hommes (arts mécaniques) ; ceux qui recherchent le plaisir (beaux-arts) ; et ceux dont l'objet est à la fois l'utilité et la beauté (l'éloquence et l'architecture). Dans le second groupe, les beaux-arts, Batteux comprend la musique, la poésie, la peinture, la sculpture et l'art du geste ou de la danse. Pour lui, tous ces arts sont établis en vertu d'un principe commun : l'imitation de la nature (ESQUÍVEL, 2008).

l'expérience individuelle dans le roman de la même manière que le *cogito ergo sum* de Descartes l'avait fait dans la philosophie.

En plus de ce changement dans l'intrigue, ce qui conduit les auteurs à rechercher des thèmes plus proches de la contemporanéité, d'autres éléments contribuent à la réalisation de «réalisme» qui marque l'ascension du roman. Les personnages ne sont pas des types humains génériques et s'inscrivent dans des contextes spatiotemporels particuliers. En ce sens, les premiers chapitres du *Rouge et le noir* ou du *Père Goriot* indiquent immédiatement l'importance que Stendhal et Balzac attribuent à l'environnement dans leur image globale de la vie.

À la recherche de l'impression d'authenticité, le style de la prose a dû aussi s'adapter. La fonction du langage est beaucoup plus référentielle dans le roman que dans d'autres formes littéraires, ce qui explique le fait que le roman soit le plus traduisible de tous les genres (WATT, 2010, p.30).

La méthode narrative par laquelle le roman intègre cette vision circonstancielle est appelée par Watt « **réalisme formel** ». Le réalisme formel du roman qui, comme explique Watt, n'est de toute évidence rien plus qu'une **convention**, permet une imitation plus immédiate de l'expérience individuelle située dans un contexte temporel et spatial que d'autres formes littéraires. En conséquence, les conventions du roman nécessitent moins du lecteur et cela, selon Watt (2010, p.32), explique «pourquoi la plupart des lecteurs au cours des deux derniers siècles, a trouvé dans le roman la forme littéraire qui répond le mieux à leurs aspirations d'une **correspondance étroite entre la vie et l'art** »[15] (c'est moi qui souligne).

De retour à l'individualisme, la doctrine se diffuse tout au long du XIXe siècle et, malgré les critiques et les dures tentatives de rejet auxquels elle a fait l'objet, elle est finalement consacrée comme paradigme souverain de la société démocratique libérale au XXe siècle. Cependant, les conséquences de l'individualisme poussé à l'extrême peuvent être observées au début de ce XXIe siècle. Léna, le personnage du film que nous avons mentionné, est une représentante de cet individualisme négatif, qui conduit la personne à un désir de liberté et un besoin de se faire remarquer, d'être compris, enfin, d'être aimé. En dépit de sa liberté, Léna n'a pas la possibilité de bien

[15] "[...] por que a maioria dos leitores nos últimos dois séculos tem encontrado no romance a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de uma estreita correspondência entre a vida e a arte".

vivre avec elle-même, avec sa solitude, avec ses limites et ses angoisses. Léna a des difficultés à gérer son propre *self*, à partager des émotions et à céder des espaces. Dans un dialogue entre Léna et Simon, son petit ami, Léna avoue qu'elle ne souhaite na pas faire des choix dans la vie afin de rester libre ou pour ne pas prendre le risque de faire des erreurs. Dans la suite du dialogue, Simon lui dit :

> Ta vie ne se résume pas à ce que tu es, et à ce que tu peux avoir, mais à ce à quoi tu es prête à renoncer. (HONORÉ, 2009, 01:29:09).

La phrase résume non seulement la situation de Léna, mais remet également en question les valeurs de la société moderne. Au sein d'une conception individualiste, il n'y a pas de renonciation, les souhaits et les désirs viennent au premier plan. Simon souligne que les décisions — quelque chose que Léna craint tellement — doivent être prises et il faut savoir que les renoncements sont tout aussi importants.

Les scènes de bal présentées dans la séquence de ce travail se trouvent dans cette période de temps où l'individu a déjà gagné son espace mais, dans la mesure où l'individualisme s'intensifie, les affrontements avec la société dans laquelle il est inséré également se reconfigurent. Toutes les attentes personnelles ne peuvent pas être comprises et respectées par la société. En vue de ces paramètres, les travaux de Norbert Elias sont très instructifs. Elias montre qu'un aspect fondamental de la civilisation des mœurs fait référence à la transition d'un fort contrôle social vers la maîtrise de soi, à savoir un contrôle qui est imposé à l'individu par lui-même. Dans la mesure où la société se « civilise », les privations externes diminuent au détriment des privations internes : de plus en plus l'individu prend sur lui la responsabilité de ses décisions.

Le bal, en ce sens, illustre le processus d'autocontrôle mentionné par Elias. Ayant émergé comme un moyen de sublimer la violence — parce que pendant le bal le chevalier médiéval doit être courtois et délicat — les sujets mêmes de la cour ont imposé des règles et limites, établissant ce qui serait bon ou mauvais à faire au cours du bal. Au fil du temps les règles se sont internalisées dans les comportements individuels.

Nous pouvons vérifier que ce processus d'autocontrôle a augmenté la valeur attribuée à des décisions personnelles. La pleine jouissance de la souveraineté

personnelle est, cependant, le problème qui poursuit sans cesse l'individualisme, comme l'a souligné Laurent (1993, p.6) : si la liberté ne se limite pas à une seule et unique personne, où et comment les multiples libertés individuelles peuvent s'harmoniser et sur quelle base peuvent-elles consentir à une limitation de l'exercice, étant donné qu'elles n'ont pas nécessairement en elles-mêmes les règles de leur bon usage ?

Je me demande aussi si cette tendance relationnelle individualiste trouvée aujourd'hui (comme en témoigne le film *Non, ma fille*...) ne peut être remarquée dans les œuvres représentant le bal au XIXe siècle. L'expérience sociale contemporaine semble être caractérisée par la superficialité et l'inconstance, ce qui génère des relations sociales précaires et éphémères accompagnées par le sentiment de solitude. Serait-ce le modèle individualiste le responsable d'une diminution de l'attention sur le collectif ? Comment cela peut être vu dans les scènes de bal du XIXe siècle ?

Compte tenu de ces questions, ainsi que des réflexions sur l'autocontrôle et l'individualisme, nous entrons dans la lecture de scènes sélectionnées, en vérifiant comment elles s'articulent avec l'époque vécue dans chaque pays, et comment elles s'articulent les unes avec les autres. Nous commençons par la sélection de textes français.

CHAPITRE 4
LE BAL DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

En comparant le travail de nombreux écrivains français du début du XIXe siècle, Hélène Sabbah (1989) note que cette génération d'écrivains exprime souvent ses propres convictions à travers les héros. Le héros devient un miroir de la réalité, qui reflète le moment historique et social. Il s'agit d'un moment où la représentation de la réalité demande la mise en place d'une nouvelle conception artistique.

La tourmente révolutionnaire de 1789 provoque un certain nombre de changements dans la société. L'arrivée de Napoléon au pouvoir apporte un grand espoir à la génération née au début du XIXe siècle, que Musset a appelé les « enfants du siècle » (SABBAH, 1989, p.3). L'exemple du soldat qui est devenu empereur, la création d'une nouvelle aristocratie fondée avec les gloires de l'Empire font que ceux qui n'ont ni nom ni fortune peuvent croire à la possibilité d'un avenir radieux. Les campagnes napoléoniennes peuplent l'imagination des adolescents de 1810, qui s'enivrent en écoutant les récits de batailles et les nombreux succès. En 1814, cependant, Napoléon est contraint de quitter la France et passe le pouvoir à Louis XVIII, frère cadet de Louis XVI, sur qui la noblesse place tout son espoir pour un retour à une monarchie forte et autoritaire. Cette période, connue sous le nom de Première Restauration, ne dure pas longtemps, parce qu'en 1815 Napoléon revient au pouvoir et Louis XVIII est exilé en Belgique. Cet épisode court et indécis, connu comme les Cent-Jours, se termine par la défaite de Waterloo : Napoléon est contraint d'abdiquer une seconde fois et est exilé sur l'île de Sainte-Hélène. Le système se stabilise avec le retour définitif de Louis XVIII (Seconde Restauration), une circonstance historique qui est accompagnée par diverses mesures contre les personnes qui avaient collaboré avec les révolutionnaires. L'année 1815 marque la fin de l'époque napoléonienne, pointant vers de nouveaux contextes politiques et sociaux.

La sensibilité qui caractérise la fin du dix-huitième siècle et les tendances à la circonspection trouvent dans ces circonstances et dans cette atmosphère de déception un terrain privilégié. Sensibles, déçus et mélancoliques, les jeunes écrivains se laissent emporter par le «mal du siècle».

Les deux textes que j'analyse dans la séquence, *Le Rouge et le noir* et *Le Bal de Sceaux* reflètent ce contexte complexe de transitions et de changement social. Julien Sorel, le protagoniste de l'œuvre de Stendhal, est un jeune homme «né trop tard» : il doit se contenter d'une société conformiste et matérialiste, loin du monde d'héroïsme et de gloire dont il rêve. *Le Rouge et le noir* exalte les héros de la Révolution et la légende napoléonienne, dénonçant le domaine de la religion et de la rigidité à laquelle la société est revenue après la Restauration.

Madame Bovary et *La Parure* ont déjà un accent légèrement différent. En fait, au moment où Flaubert et Maupassant écrivent leurs textes la situation politique a changé, mais le tableau d'ensemble n'est pas très différent. Louis Napoléon Bonaparte, le premier président français élu par le suffrage universel masculin en 1848, se proclame empereur sous le nom de Napoléon III, quatre ans plus tard. Autrement dit, l'idéal républicain a été reporté une fois de plus. La tension entre les classes sociales apparaît encore dans les scènes de bal de cette période. Cependant, dans les textes sélectionnés, nous voyons que les auteurs se concentrent plus intensément sur le conflit existentiel entre l'être et le paraître, ou entre les attentes et ce que la réalité propose, ce qui ne cesse pas d'être lié aux caractéristiques de l'individualisme, guidé principalement dans cet affrontement entre la réalité intérieure / subjective et la réalité extérieure / objective.

4.1 Le rouge et le noir, 1830 – Stendhal

Chef-d'œuvre de Marie-Henri Beyle (1783-1842), plus connu sous le pseudonyme de Stendhal, *Le Rouge et le noir* présente la trajectoire de Julien Sorel, un jeune paysan, ambitieux et passionné, qui rêve d'être reconnu et de monter très haut dans la société. Grâce à son intelligence et à l'éducation reçue au séminaire, Julien entre dans le monde de l'aristocratie parisienne la plus élevée. Cependant, il ne sera jamais considéré comme un égal devant les nobles. Le roman, dont le sous-titre est «Chronique de 1830», révèle de nombreuses facettes du contexte social français du début du XIXe siècle.

La scène de bal sur laquelle je concentre mon regard se situe au moment où Julien a accès à la haute société parisienne. À partir de la description de la salle de bal et des dialogues établis entre les personnages, il est possible de vérifier que cette

scène permet une réflexion sur l'excès des apparences et sur le comportement mensonger dans le milieu aristocratique.

C'est également au cours du bal que l'intérêt de Mathilde, la fille du Marquis, envers Julien se manifeste. Belle, jeune et riche, elle suscite l'envie de tous les invités. Mais elle est outragée de voir que le seul homme à qui elle s'intéresse, Julien, ne lui porte pas d'attention. Les deux personnages affichent de l'indifférence pendant le bal. Mathilde prétend qu'elle s'amuse pour ne pas montrer qu'elle est blessée ; Julien semble ne pas remarquer l'intérêt de la jeune fille, parce que, à ses yeux, Mathilde occupe l'espace de l'ennemi : elle est riche et noble, c'est-à-dire qu'elle représente tout ce que Julien méprise et, en même temps, souhaite atteindre.

La longue scène de bal occupe un chapitre et demi de l'œuvre et se trouve aux chapitres VIII et IX de la Deuxième Partie. En connaissant la coexistence qui avait été établie entre Mathilde et Julien et, surtout, sachant que c'est Mathilde qui oblige pratiquement Julien à aller au bal, le lecteur pourrait imaginer que la scène va encourager un rapprochement entre eux. Ce qui se passe, cependant, c'est une rupture de toute attente à la fois de l'imaginaire lié à l'amour romantique et à l'imaginaire littéraire du bal.

À mesure que *Le Rouge et le noir* reprend l'imaginaire social et littéraire lié au bal, il le critique aussi. Le luxe, le raffinement et la noblesse sont présents, mais pour être remis en question. De plus, il n'y a pas de rencontre *fatale* : bien que Mathilde fasse un effort pour se rapprocher de Julien, il la méprise. Les personnages vivent une expérience dystopique, tout à fait différente de celle vécue par Cendrillon, dans le conte de Charles Perrault. Avec Julien Sorel, nous sortons d'une atmosphère traditionnelle et magique pour entrer dans une perspective conforme à la société moderne dont il fait partie. Et l'une des principales caractéristiques de cette société est le renforcement de l'individualisme.

En ayant comme référence les mythes de l'individualisme moderne établis par Ian Watt (1997), nous pouvons identifier certaines caractéristiques dans le protagoniste du *Rouge et le noir*. Ian Watt décrit les mythes de l'individualisme moderne en prenant comme point de départ les personnages de Faust, de Don Quichotte, de Don Juan, et de Robinson Crusoé. Ces quatre figures révèlent, pour Watt, les problèmes de l'individualisme dans l'ère moderne : solitude, narcissisme, conflits entre l'individu et la société.

On trouve dans cette énumération certaines similitudes avec Julien Sorel : un protagoniste solitaire et fier, capable de tout faire pour satisfaire ses désirs, même de cacher son propre «moi», afin de se rapprocher de ses objectifs. L'un de ces masques peut être observé au cours de la scène de bal quand Mathilde tente de s'approcher de Julien. Une phrase, prononcée par Mathilde comme un compliment, est reçue par Julien froidement et lui fait se souvenir du rôle qu'il occupe dans la salle. Pour être accepté par les nobles, il doit se montrer de leur côté. Ainsi, il rabaisse Jean-Jacques Rousseau, qui est l'un de ses écrivains préférés, seulement pour ne pas démontrer son affection à un auteur qui a dénoncé les régimes autocratiques et a critiqué la fausseté de la vie aristocratique. La froideur démontrée par le jeune homme déconcerte Mathilde.

Pareillement, en croyant avoir le droit d'obtenir « les plus grandes récompenses économiques et sociales » (WATT, 2010, p.101), Julien développe de plus en plus une aversion envers le monde aristocratique dans lequel il pénètre. Le bal contribuera à nourrir cette haine, surtout après le dialogue qu'il établit avec le comte d'Altamira, un noble italien condamné à mort qui a trouvé refuge en France. Comme il est condamné, le comte prend une position particulière : il est le seul à avoir la liberté de dire ouvertement ce qu'il pense, de manière très authentique. Ce personnage, qui a déjà été mentionné précédemment dans le roman, mais sans beaucoup d'importance, devient prédominant au cours de cette scène. Grâce à son caractère unique et à la liberté dont il dispose pour s'exprimer, le comte d'Altamira gagne l'admiration de Mathilde et de Julien. Stendhal impute au comte certaines considérations qui peut-être ne pourraient pas être prononcées par d'autres personnages.

Le contraste entre l'état d'esprit de Mathilde et Julien à la fin de la fête est évident. Bien qu'il ait été «impossible d'avoir plus de succès» (STENDHAL, 1997, p.291), Mathilde quitte le bal profondément consternée. Quant à Julien, il semble tout mépriser jusqu'à ce qu'il rencontre le comte d'Altamira et écoute ses conseils. Le narrateur nous dit que, quand il rentre à la maison après le bal, « Julien était amoureux de son conspirateur » (STENDHAL, 2003, p.299). Il est intéressant que Julien tombe amoureux de quelqu'un qui lui ressemble beaucoup, quelqu'un qui correspond étroitement à son *alter ego*. Ce fait renforce le caractère individualiste de la personnalité de Julien, étant donné que l'appréciation qu'il montre envers le comte se

révèle être une exaltation des pensées et des idéaux que lui-même cultive. Les deux personnages sont identifiés par leur position révolutionnaire : Altamira a été condamné pour avoir critiqué le roi, Julien est méprisé pour être un «homme du peuple», un intrus dans la bonne société. Bien que Julien habite la maison de M. de La Mole, s'habille avec distinction, sache se comporter et ait une bonne éducation, il ne sera jamais l'égal des autres invités. Il ne fait pas partie de la sphère «noble» de la société. Impressionné par les paroles du comte d'Altamira, Julien passe le reste de la nuit à lire l'histoire de la Révolution française.

Si Stendhal avait l'intention de faire une chronique pour illustrer la société française de 1830, nous voyons aujourd'hui que son intention a été extrapolée. Les discussions sur les relations sociales et humaines soulevées par l'œuvre *Le Rouge et le noir* et son protagoniste, Julien Sorel, restent actuelles. Julien fait partie d'une lignée de personnages qui, entre autres thèmes, suscite la réflexion du lecteur sur la position de l'individu dans la société. Julien est un personnage isolé psychologiquement, exclu de la société, soumis à ses contraintes et constamment marqué par une inadaptation. Malgré ses efforts pour agir selon les normes et les règles des milieux sociaux où il va, cela n'arrive qu'au prix d'énormes efforts pour internaliser les structures.

La divergence entre les attentes et la réalité individuelle est la cause de nombreuses contradictions et de l'amertume de Julien Sorel. Tout au long de son œuvre, Stendhal analyse le conflit entre un désir intense d'ascension sociale et le mépris que le protagoniste ressent pour ces mêmes personnes qu'il cherche à imiter. Ce qui pourrait être un conflit interne propre à la personnalité de Julien, représente aussi un profond dégoût et une critique à l'encontre de la société de l'époque. Paysan et sans titre de noblesse, Julien rompt avec les codes sociaux du bal traditionnel. Cependant, ceci est précisément l'accusation qui le mène à la mort à la fin : plus qu'avoir commis un crime contre une personne, son crime a été d'avoir eu l'audace de se mélanger à une autre classe que la sienne, ouvrant une brèche dans les hiérarchies sociales. À la fin Julien conserve son caractère individualiste : il défend le droit au bonheur et à la plénitude et prend seul la responsabilité de ses actions. Tout comme les quatre personnages que Ian Watt nous montre comme les symboles de l'individualisme moderne, Julien Sorel sera puni à la fin. Mais cette punition est livrée avec un élément différentiel qui place notre héros dans la philosophie du XIXe siècle : la présence de l'amour comme un élément de transformation. Quand Julien dit qu'il a

découvert le sens de la vie, qu'il admet être dans le véritable amour et non dans l'ambition, on observe que le personnage passe par un examen des valeurs et réinterprète les limites de l'individualisme.

4.2 Le bal de Sceaux, 1830 – Honoré de Balzac

Ainsi comme dans *Le Rouge et le noir*, les profonds changements sociaux vécus par la France au début du XIXe siècle et des discussions sur le prestige de classe sont également la principale problématique de l'œuvre *Le Bal de Sceaux*, d'Honoré de Balzac. Les deux œuvres, d'ailleurs, ont été publiées la même année, 1830, sous la Restauration, une période qui a été construite sur les changements successifs de la Révolution et de l'Empire.

Jacq-Mioche (2001, p.9) soutient que la noblesse de l'Ancien Régime tente de se redécouvrir en donnant un sens à ses rites d'identité, alors que la nouvelle force économique du pays, la bourgeoisie, veut construire une image de dignité et pour cela, elle essaye d'imiter les rites des nobles. Le bal, dans ce contexte, concentre tous ces conflits de recomposition sociale ; il s'agit d'un événement où on peut oublier, par le biais d'une fête, l'angoisse de la Terreur et les années napoléoniennes.

Dans cette scène de bal, Balzac montre la difficulté ou le refus de la noblesse traditionnelle d'accepter les «nouveaux riches». Émilie de Fontaine, le personnage principal, pense vivre encore dans un autre temps, et refuse d'épouser un homme qui n'appartient pas à l'aristocratie la plus authentique. Dans cette société recomposée, illustrée par le bal de Sceaux, la bourgeoisie adhère aux rituels autrefois réservés à la noblesse et s'approprie des coutumes et des codes vestimentaires traditionnellement établis, de sorte qu'il devient impossible de distinguer qui est noble de qui ne l'est pas.

Le bal représente métaphoriquement les défis auxquels cette société qui mêle l'ancienne noblesse et la nouvelle bourgeoisie fait face. Balzac met en lumière un problème qui appartient à la période que Norbert Elias considère comme la « dernière étape du processus de civilisation», un processus qui a, d'ailleurs, commencé au cours du Moyen Âge, avec l'apparition de manières courtoises (dans laquelle on inclut la littérature des troubadours, la définition des règles chevaleresques et le bal lui-même). Cette dernière étape de la civilisation culmine aux XIXe et XXe siècles avec une société marquée par l'obligation générale du travail, une séparation stricte entre

le forum interne et la vie publique et une hiérarchie de valeurs mettant l'accent sur la réussite économique.

La société représentée par Balzac connaît déjà ces changements et, par conséquent, il est possible d'y observer la tentative de la noblesse de maintenir son statut tel qu'il était à l'époque de la cour. Norbert Elias montre que la fonction historique de la société de cour est paradoxalement double. Elle fonde et revendique une distinction qui la sépare de l'homme ordinaire. Mais, en même temps, tout en préservant la spécificité de ce mode de vie minoritaire, la cour constitue aussi le point à partir duquel de nouvelles conduites sont transmises, des conduites qui seront progressivement étendues à d'autres couches sociales.

Dans la mesure où les pratiques dépassent la cour pour s'étendre à l'ensemble de la société, processus qu'Elias appelle « curialisation », deux faits peuvent être observés : d'une part, les classes inférieures deviennent plus exigeantes ; d'autre part, le groupe dominant crée de nouvelles exigences afin de se démarquer du reste de la société. En ce sens, Émilie est irritée par le processus de curialisation par lequel passe la société française du début du XIXe siècle. Quand elle constate que Maximilien n'a pas de titres, Émilie dit, absurdement, qu'il devrait y avoir une loi pour identifier ceux qui ne sont pas nobles et pour leur interdire d'utiliser des costumes élégants.

Traditionnellement, l'obstacle à l'amour est le fait que le père choisit le mari sans prendre en considération les opinions de sa fille. Dans ce roman, Émilie a la liberté de faire son choix, l'obstacle ce sont les paramètres qu'elle-même s'impose quant au mari idéal. Au moment où elle trouve l'être qui rassemble apparemment toutes les qualités requises, elle ne peut pas être sûre qu'il soit noble, étant donné que les marques de distinction entre les nobles et les roturiers ne sont plus visibles après la Révolution.

Émilie nous fait penser à Léna, protagoniste du film *Non, ma fille, tu n'iras pas danser*, dans la mesure où toutes les deux veulent imposer leurs souhaits, mais ne savent pas très bien comment gérer la liberté qu'elles possèdent. En même temps elles se soumettent à un idéal qui les prive de leur liberté, car elles n'acceptent pas les usages de leur temps, sous peine de perdre leur liberté. Comme Léna, Émilie a des difficultés dans la relation avec ses proches et n'écoute pas ce que son père essaie de lui conseiller.

La position occupée par Émilie la différencie, cependant, de Julien Sorel : Émilie appartient à la noblesse et veut que les choses continuent comme elles sont (ou comme elles étaient), contrairement à Sorel qui se trouve du côté opposé et souffre du fait d'occuper une position inférieure.

Le personnage de Balzac subit les conséquences de son arrogance. Émilie, qui ne donne de la valeur qu'aux apparences, est induite en erreur par sa propre incapacité à discerner ce qu'elle considère comme vrai ou faux. Ainsi, cette œuvre de Balzac illustre à la fois la dimension socio-politique latente dans les scènes de bal du XIXe siècle, ainsi que la portée du domaine de l'illusion qui apparaît comme une caractéristique importante dans les récits étudiés dans ce travail.

Enfin, comme nous l'avons observé, le bal dans ce roman renforce la déclaration d'Elias sur les changements qui sont liés à la dynamique des classes sociales. La classe supérieure cherche à se démarquer des autres classes : elle crée de nouvelles normes de comportement qui finissent progressivement par être adoptées par d'autres classes. Ce processus est introduit dans le texte par un chemin inverse. Balzac n'ironise pas sur la copie de ce référentiel par les milieux populaires, il ironise justement sur la classe supérieure et sa prétention de vouloir se différencier à tout prix.

Balzac, comme Stendhal, prend une posture d'auto-responsabilité sociale de l'homme. Selon Auerbach, ces deux auteurs ont le mérite d'avoir amené le roman au sein de la *vie réelle quotidienne* d'une façon sérieuse (Auerbach, 2015, p.430). Dans *Le Bal de Sceaux*, la vie quotidienne peut être vérifiée par la présence de Maximilien, représentant des milieux intermédiaires de la société. Nous pouvons le voir même dans son lieu de travail, un magasin de tissu à Paris. À aucun moment Maximilien ne paraît ridicule au lecteur, au contraire, celui qui joue ce rôle est le personnage qui vient de l'aristocratie. Le choix même de l'endroit où l'action a lieu, la localité de Sceaux, met en évidence un événement apparemment banal : une fête hebdomadaire dans une petite ville.

Après Stendhal et Balzac, en avançant un peu dans le temps, nous noterons que les scènes de bal continuent d'affluer dans les œuvres littéraires. L'une de ces scènes, assez importante pour la littérature, puisqu'elle définit le contour de diverses œuvres qui apparaissent plus tard, c'est *Madame Bovary*. Pour Auerbach (2015,

p.432), c'est avec Flaubert que le réalisme devient «non partisan, impersonnel et objectif ».

4.3 Madame Bovary, 1857 – Gustave Flaubert

Madame Bovary, l'«excellent livre» de Gustave Flaubert (1821-1880), selon les paroles de Charles Baudelaire[16], représente sans aucun doute une étape importante dans la littérature. Flaubert décrit la vie ordinaire en célébrant l'intensité de l'inépuisable mystère humain. Le livre désoriente la morale dominante de son temps, mais en plus, y laisse une trace indélébile. *Madame Bovary* réussit à montrer la réalité de chaque individu devant ses désirs sans limites, ainsi que l'aspiration à se libérer continuellement des contraintes de la vie. Il est connu que le thème adjacent à cette œuvre est l'adultère. Dans cette étude, cependant, je me concentre sur la construction de la personnalité d'Emma comme quelqu'un qui cherche à surmonter sa condition individuelle et sociale, ne sachant pas très bien néanmoins comment le faire. Le dîner suivi d'un bal dans la maison d'un ancien aristocrate est un point d'inflexion dans la trajectoire d'Emma. Cependant, Emma est présente au bal seulement en tant que spectatrice, elle ne fait pas partie de cet univers.

Le désir d'ascension sociale d'Emma est différent de celui observé chez Julien Sorel, par exemple. Emma n'a pas d'idéaux politiques ou des rêves de grands changements sociaux. Ce à quoi elle aspire, c'est à être libre du marasme que les limites de sa vie quotidienne lui imposent. Alors que Julien peut agir de différentes façons et apprendre à «jouer le jeu» que la société attend, Emma est tout le temps inapte et déplacée, peu importe où elle est, même si elle n'est pas toujours au courant de ce fait. Les personnages de Flaubert semblent être soumis au contexte dans lequel ils sont insérés, aveugles à tout. La conscience de la totalité semble avoir disparu des personnages pour se concentrer sur le point de vue du narrateur, qui dissèque la psychologie des types sociaux qui composent ses personnages.

Emma Bovary illustre le décalage et la discordance entre les perspectives et les idéaux de la vie et la façon dont la réalité se présente. Déçue par le mariage et par la vie monotone dans une ville de l'intérieur de la France, Emma projette son bonheur

---

[16] BAUDELAIRE, Charles. Madame Bovary – La tentation de Saint Antoine, par Gustave Flaubert. **L'Artiste** : nouvelle série. Tome deuxième, 7e livraison. Paris : 18 octobre 1857. p.105-109.

vers des amoureux, des voyages et dans l'acquisition de biens matériels. Finalement, ces expériences se montrent infructueuses et ne lui apportent pas le réconfort souhaité.

La narration d'un bal dans un château de province constitue un chapitre entier du roman. C'est le moment où Emma Bovary découvre avec stupeur le monde dont elle a toujours rêvé. En arrivant au château, tout impressionne l'héroïne : les dimensions du bâtiment, les tableaux accrochés aux murs, l'élégance du Marquis. Pour Emma, c'est la représentation, dans la «vraie vie», de quelque chose qu'elle n'avait vu que dans les romans fantaisistes de sa dévotion.

Cette scène au château de la Vaubyessard est l'occasion pour Flaubert de peindre un nouvel environnement social : la description volontairement ironique des aristocrates invités au bal fait écho au cadre paysan qu'était le mariage d'Emma dans sa maison de famille, les Bertaux. Tout ce chapitre se concentre sur la description de la fête et l'initiation d'Emma dans la grande société. L'art du romancier se trouve dans l'habilité à décrire cette soirée mondaine en respectant la perspective particulière de l'héroïne. Tout ce qui arrive, les observations sur les danses, sur les vêtements des invités, sur les sujets de discussion, partent du champ optique de notre personnage central. En même temps, la narration mélange le point de vue du personnage et la vision du narrateur. En ce sens, il est nécessaire d'observer quelques différences par rapport aux œuvres analysées précédemment.

Les narrateurs dans les œuvres de Stendhal et de Balzac savent tout sur leurs héros, leurs actions et pensées, mais aussi tout ce qui se rapporte à d'autres personnages. Le narrateur dans *Le Rouge et le noir* accompagne, pendant le bal, le point de vue de Julien et, en même temps, celui de Mathilde. Cependant, malgré ce caractère omniscient, à certains moments le narrateur stendhalien révèle une position personnelle à travers une phrase ou un jugement, que ce soit explicitement ou à demi-mot. Le narrateur dans *Le Bal de Sceaux*, au contraire, par son omniscience, renforce le rejet de la part du lecteur du caractère égoïste d'Émilie. Il est à noter, cependant, que pendant le bal, le narrateur ne révèle pas l'identité de Maximilien : tout ce que le lecteur sait à ce sujet est ce qu'Émilie sait aussi. C'est seulement après l'épisode du bal que le narrateur va donner des indices au lecteur, que le héros n'a pas de titres de noblesse, alors qu'Émilie ignore encore ce fait.

En ce qui concerne la stratégie narrative employée par Flaubert, le narrateur laisse le lecteur suivre le bal à travers les yeux d'Emma, mais contrairement à Balzac, il construit une image fragmentée et progressive à travers des perceptions clairsemées. Par le biais d'une prétendue objectivité, le narrateur invite le lecteur à compléter ce qu'il lit. On remarque, lors de la scène de bal, moins la présence du narrateur et plus la présence du personnage. Cependant, l'accent narratif subit des changements, ce qui permet au lecteur de se positionner de différentes manières. L'individualisme d'Emma n'est pas clairement jugé par le narrateur ; il peut, cependant, être perçu par les actions du personnage, comme quand elle interdit à son mari de danser. Nous voyons que le narrateur ne prend pas position pour ou contre l'attitude d'Emma, il dirige tout simplement le regard du lecteur sur le fait qui arrive.

Le grand moment d'extase pour Emma survient presque à la fin du bal quand elle est invitée par un vicomte à danser une valse. Le trouble qu'Emma ressent au moment de la danse confirme son choix : elle veut délibérément quitter son passé et appartenir à ce monde qui semble si détendu et agréable. Elle ne se rend pas compte, en revanche, que tout cela est seulement illusoire. Au cours de cette scène, Emma est une héroïne dans un monde qui ne lui appartient pas. Le texte présente une critique du rêve aristocratique de la protagoniste : il s'agit d'un environnement de luxe et d'excès, apparemment gai, mais futile et rempli de jeux d'intérêt.

Après la danse, Emma doit revenir à la vie quotidienne. Cependant, ce retour n'est pas sans conséquences. Le bal a réveillé des désirs et des fantasmes qui sommeillaient depuis sa jeunesse, moment où elle lisait des romans d'amour et d'aventure. Le bal agit comme un élément déclencheur d'illusions pour le personnage qui, à partir de ce point, se penchera avec impatience vers le bonheur féerique auquel elle rêve.

En même temps, cette scène de bal illustre une société aristocratique en décadence et le présage d'une société capitaliste et consumériste qui séduit Emma jusqu'à sa chute. Le personnage est absorbé par un monde d'apparences sans se rendre compte de l'abîme dans lequel elle tombe. La richesse de cette scène de bal, ainsi que de l'ensemble du roman est l'affrontement entre l'idéalisme du personnage et la dure réalité. Comme Aguiar (2005, p.33) le suggère, Emma est peut-être «la première grande victime littéraire de la société de consommation ». Par ailleurs, la consommation de ce qui n'est pas en mesure d'être atteint sera aussi la cause du

malheur qui touche Mathilde Loisel, personnage de Guy de Maupassant, que nous allons voir dans ce qui suit.

4.4 La parure, 1885 – Guy de Maupassant

La Parure est une nouvelle de Guy de Maupassant publiée en 1885. Pour participer à un bal, Mathilde Loisel, le personnage principal, fait un effort qui va au-delà des ressources financières de son mari. Pendant la fête, elle vit un moment de joie extrême. Hélas, la joie disparaît instantanément à la fin du bal, quand elle se rend compte que le collier qu'elle portait, emprunté à une amie, a disparu.

Dans une brève comparaison, nous pouvons remarquer certaines similitudes entre Mathilde Loisel et Emma Bovary. Toutes les deux ont la même impression de se « tromper de vie ». Mathilde souffre de la simplicité de sa vie et rêve d'une vie luxueuse. Elle s'ennuie de tout et croit être digne d'une vie plus heureuse. Dans cette quête, elle se crée des illusions sur elle-même et sur la réalité. Emma, Mathilde, et aussi Émilie, du *Bal de Sceaux*, pour des raisons différentes, construisent leur propre malheur. Elles se créent des attentes qui ne correspondent pas à ce que la réalité peut leur offrir.

Le choc subi par Mathilde après le bal, cependant, semble lui faire prendre conscience de sa non-appartenance à ce monde, contrairement à Emma Bovary. Donc, quand elle se voit privée de ce qu'elle avait, elle accepte sa nouvelle condition. Nous pouvons lier la «terrible dette» qu'elle dit être obligée de payer pour les prêts octroyés à son mari, mais aussi pour le fait de vouloir paraître quelqu'un qu'elle n'était pas. C'est comme si elle se sentait redevable par rapport à la société. Il y a aussi une différence sur ce point par rapport à ce qui se passe dans l'œuvre de Flaubert. Emma plonge dans le désespoir quand elle voit sa situation découverte et cela se termine en suicide, sans jamais qu'elle ne se soucie de personne, à part d'elle-même. Mathilde se rend compte à quel point la fixation de sa volonté l'a conduite à une situation douloureuse.

Nous pouvons également remarquer une référence intertextuelle avec les contes de fées, en particulier, Cendrillon. Comme l'héroïne de Perrault, Mathilde est confrontée au manque de vêtements appropriés pour aller au bal. Dans le cas de Mathilde, le problème est résolu grâce à l'aide de son mari et de Mme Forestier, ses

bonnes fées. Au bal, elle rencontre un brillant succès et réalise, pour une nuit, le rêve d'être une femme riche, admirée et convoitée.

L'intensité de la joie éprouvée par Mathilde Loisel, qui voit enfin sa beauté reconnue et valorisée au cours du bal, répond à ce que le narrateur nous a dit sur le profil du personnage : elle a toujours voulu plaire et être enviée. L'image créée par le narrateur place Mathilde comme la cible de tous les regards. Mais elle est observée seulement parce qu'elle se trouve dans un espace « hétérotopique », en portant une jolie robe et un beau collier. Dans d'autres circonstances, Mathilde serait probablement passée inaperçue auprès des mêmes personnes qui l'admirent pendant le bal.

Il est question, en fait, d'un bonheur très éphémère. Tout comme Cendrillon, Mathilde perd un objet à la fin du bal. Cependant, les similitudes avec le conte se terminent ici. Si la perte de la chaussure est un lien possible avec le prince et, par conséquent, le bonheur, la perte du collier se révèlera un vrai cauchemar pour Mathilde. Il n'y a pas de « fin heureuse » dans la nouvelle de Maupassant : la réalité — de la femme d'un simple employé vivant à l'époque de la Troisième République — n'a rien d'un conte de fées. Dix années de travail et de privations seront nécessaires pour payer la joie de cette nuit-là.

Vincent Jouve (2010) montre que cette nouvelle de Maupassant permet une lecture à partir de différentes perspectives : morale, philosophique, psychologique, sociologique, politique et littéraire. L'une des interprétations possibles est liée à l'injustice sociale. L'inégalité sociale serait donc dénoncée par rapport à la loi naturelle : Mathilde avait tous les atouts pour plaire et être heureuse, mais la société la condamne à la médiocrité. Dès que l'héroïne sauve les apparences et « semble » être riche, elle devient égale à d'autres femmes. Toutefois, « la soirée n'est qu'une parenthèse et Mathilde paie cher cette intrusion dans la haute bourgeoisie : elle perdra le peu qu'elle avait » (JOUVE, 2010, p.91).

Mathilde souffre à cause de cette intrusion dans un monde auquel elle n'appartient pas. Cependant, l'illusion mise en évidence par l'histoire est encore plus profonde : tout n'est qu'apparence, car même Mme Forestier, la femme bourgeoise, possède un faux collier. Mathilde n'avait jamais imaginé ce fait. De même, après le remplacement, Mme Forestier ne remarque pas que le collier rendu est vrai. Les personnages sont incapables de distinguer le vrai du faux. Tout finit par devenir un jeu d'apparence et, en conséquence, Jouve précise que «la nouvelle semble stigmatiser

à la fois la domination de la classe possédante et l'aliénation des classes modestes » (JOUVE, 2010, p.92).

Une première lecture nous permet d'associer ce roman à une fable avec une morale à la fin. En effet, il s'agit d'une histoire courte qui a une valeur exemplaire. En outre, Loisel et Forestier sont des noms qui se rapportent aux animaux et à la nature, en rappelant l'univers de la fable. Cependant, bien qu'elle paraisse simple en apparence, il ne faut pas négliger la complexité cachée dans cette histoire quand nous faisons une interprétation plus détaillée. Si le texte a l'intention d'établir une condamnation, à qui est-elle destinée ? Aux imposteurs qui manipulent les apparences? Aux vaniteux qui lui donnent une valeur ? Aux innocents qui les confondent avec la réalité ?

En outre, s'il y a un côté « fabuleux » dans cette nouvelle, sa base réaliste n'est pas moins évidente. Non seulement les dates et les lieux se réfèrent au monde réel, puisque tous les personnages sont identifiés par leur statut social, marital ou professionnel. Le conflit central du roman oppose ainsi un personnage, Mathilde, à la force du déterminisme social. D'une manière allégorique, tout est trompeur : si Mathilde a été admirée avec une fausse parure, nous pouvons nous demander s'il n'y aurait pas également d'autres « mensonges » dans ce bal. Mathilde valorise l'apparence et à la fin paye cher de ne pas avoir su qu'il s'agissait d'un monde illusoire.

Au-delà de la question de la fausseté des apparences et des tensions entre les projections individuelles et la réalité sociale, ce texte de Maupassant permet une réflexion sur le processus de transfert du contrôle social à la maîtrise de soi, comme le propose Norbert Elias. Le texte démontre l'effort que Mathilde fait pour aller au bal bien habillée, afin de ne pas se sentir surclassée devant la société, et ensuite l'effort qu'elle fait pendant dix ans pour ne pas avoir honte face à son amie. Tout cela sous-tendu par des restrictions qu'elle-même s'impose, mais qui sont indirectement des exigences de la société. Au bal, en tant que rituel de théâtralité sociale, chaque détail prend un sens, d'où l'importance, pour Mathilde, des bijoux comme symbole et comme preuve d'appartenance à ce milieu.

***

Les scènes littéraires observées dans ce chapitre, écrites dans le contexte français du XIXe siècle, nous permettent de comprendre le développement de

l'imaginaire social et individuel par le prisme du bal. Progressivement, la notion de noblesse liée au bal de l'Ancien Régime se défait, compte tenu des nouveaux paramètres sociaux. Dans les quatre textes analysés les personnages prennent, en quelque sorte, le rôle d'«étrangers» pendant le bal. À chacun d'entre eux, cependant, ce conflit entre l'individualité et le collectif apparaît d'une manière différente.

Julien Sorel ressent son appartenance à une classe inférieure et cultive une haine profonde envers la classe dirigeante, alors qu'il vise à l'atteindre. Pendant le bal, Julien réfléchit à la meilleure façon d'apporter un changement : faudrait-il de nouveaux affrontements sanglants ou une nouvelle «révolution» pour changer la situation ? En même temps, nous observons que la volonté de changement chez Julien est assez exclusive, il ne pense pas à une amélioration générale de la société, mais surtout à l'amélioration de sa situation personnelle.

Le Bal de Sceaux, à son tour, met en évidence la *curialisation* par laquelle le bal passe au XIXe siècle, montrant un autre côté que celui représenté par *Le Rouge et le noir*. Les normes, les vêtements et les danses qui étaient le privilège de l'aristocratie et de la cour sont absorbés par d'autres couches sociales. L'adaptation est si bien faite que le personnage d'Émilie ne peut pas différencier qui est noble de qui ne l'est pas, dans cette société mixte. Ce fait, qui irrite le personnage, montre la nouvelle situation sociale et l'écart qu'éprouvent ceux qui insistent à ne pas accepter les changements, en voulant imposer des règles d'un temps passé, ou d'un temps qui n'a peut-être jamais existé, mais auquel Émilie rêve.

Emma Bovary, contrairement à Julien Sorel, n'a pas de ressentiment lorsqu'elle participe à un bal « apparemment » aristocratique, au contraire, elle est éblouie par ce qu'elle voit, heureuse par l'ascension qu'elle croit réaliser. Ce qu'Emma ne peut pas voir est qu'elle est trompée par les apparences. À aucun moment elle intègre effectivement le milieu du bal, étant donné qu'elle y existe seulement en tant que spectatrice. Tout ce qu'elle voit comme un vrai bal aristocratique, le narrateur nous le montre comme une fête d'une noblesse en déclin, intéressée à obtenir le soutien des voisins pour continuer à garder le pouvoir politique. Premier pas vers sa chute, le bal symbolise le monde idéalisé qu'Emma cherche à atteindre, mais qu'elle n'arrive pas à atteindre.

Nous pouvons voir que dans le dernier texte analysé, *La Parure*, l'imaginaire raffiné du bal est décrit sur le ton de l'ironie, ainsi que la naïveté du personnage qui

croit encore aux apparences. La vanité de participer à un bal a comme résultat une nuit de joie suivie de dix années de difficultés et de travail acharné. Et, à la fin, les personnages découvrent que tout le sacrifice a été fait en vain.

Un aspect que nous pouvons signaler est la *rupture de l'attente par rapport au topos traditionnel du bal* (celui des contes de fées) dans lequel tout se termine bien et les personnages sont heureux à tout jamais. Dans les bals que nous avons vus, il n'y a pas de fin heureuse. Même les personnages qui sont momentanément chanceux pendant le bal, comme Emma Bovary et Mathilde Loisel, auront une fin beaucoup moins heureuse dès que la fête se termine. Stendhal, Balzac, Flaubert et Maupassant nous présentent un monde sans beaucoup d'indulgence pour les rêveries individuelles. Ceux qui rêvent encore du prince charmant et d'autres fantaisies font face à la dure réalité. À commencer par le lecteur lui-même.

Ainsi, si chaque personnage ressent le bal d'une manière différente, tous illustrent *la lutte éternelle entre la liberté individuelle et la vie sociale*. L'analyse des œuvres s'aligne également sur la thèse d'Elias : le processus civilisateur observe le passage d'une société fondée sur les contraintes du groupe vers une société dans laquelle chaque individu est considéré comme le seul et souverain maître de sa volonté. Ce n'est pas un processus conscient et planifié : l'idée que tout le monde a droit à sa satisfaction personnelle est progressivement devenue *naturelle*. Cependant, Elias avertit qu'il doit y avoir un équilibre entre les exigences sociales et les penchants individuels, sinon, nous avons un conflit de l'être avec l'environnement. Tel est le cas des personnages de ces œuvres. La société n'est pas en mesure de répondre aux besoins et aux désirs de chacun d'eux. Tous souffrent d'une certaine façon, il y a une chute par rapport à ce à quoi ils aspirent.

Un autre aspect important à mentionner est que, bien que les personnages soient habillés en tenues de gala, dans un de ces moments d'intense émotion qui se produisent rarement dans la vie quotidienne, les textes nous montrent les événements d'un autre point de vue : ils nous révèlent le retour à la vie quotidienne. Nous entrons dans l'intimité domestique et nous pouvons voir l'autre côté de ce moment qui est composé seulement d'une illusion aveuglante. Ainsi, les textes nous décrivent les personnages comme des gens ordinaires : nous nous identifions à leur souffrance comme s'ils étaient des amis proches ou un membre de notre famille. Ian Watt affirme qu'il n'y avait pas ce genre d'engagement avec les personnages avant les romans du

XVIIIe siècle. Le lecteur n'avait pas une telle perception du personnage en tant qu'individu. Pour Watt (2010, p.185), depuis le XVIIIe siècle, la méthode narrative gagne de nouvelles dimensions afin de définir «la vie domestique et l'expérience privée des personnages» : le lecteur pénètre non seulement dans la pensée de ces derniers mais aussi dans leur foyer. Cet aspect continuera d'apparaître dans les scènes qui composent l'ensemble de cette thèse. Le chapitre suivant traite de trois scènes de bal d'œuvres portugaises du XIXe siècle.

CHAPITRE 5
LE BAL DANS LA LITTÉRATURE PORTUGAISE

Comme on l'a vu auparavant, la société française du XIXe siècle est marquée par de profonds changements sociaux, politiques et économiques. Le Portugal vit également une période particulièrement troublée.

Dans la première moitié du XIXe siècle, la société portugaise est traversée par une série d'événements : invasions françaises, domination anglaise, révolution de 1820, rébellions et contre-rébellions entre 1834 et 1851. Ces événements, selon Santos (1979, p.69), ont contribué à la propagation de la crise organique de l'«ancien régime», cimentant l'accès de la bourgeoisie au pouvoir politique et exprimant les aspirations des deux factions opposées. L'invasion napoléonienne, par ailleurs, marque un événement historique dont l'impact affecte non seulement la France et le Portugal, mais aussi le Brésil, étant donné que la famille royale s'enfuit alors au Brésil, où elle demeure de 1808 à 1821.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, Celeste Natário (2008, p.100) souligne que le poids excessif et la réduction de la rationalité qui a fondé l'ordre industriel et bureaucratique commence à être remis en question dans certains pays européens. En effet, le XIXe siècle a été caractérisé par la science et la technique, en ayant la foi dans la science comme conséquence ultime de la foi dans la raison qui avait commencé avec la Renaissance. Mais l'hégémonie du scientisme a également apporté une conception perturbatrice des valeurs. Natário remarque que certains philosophes ont commencé à réaliser que «la réalité radicale de l'être humain et l'affirmation de la vie excèdent le pouvoir discursif de la raison ; la raison n'est pas la seule faculté que l'homme possède pour voir la réalité. L'intuition, l'instinct, l'inspiration poétique, l'inconscient seraient également des formes nécessaires à prendre en considération »[17] (Natário, 2008, p.102).

Natário souligne que Portugal n'a ressenti que tardivement les problèmes et les conséquences de la révolution industrielle. Les mouvements intellectuels des pays

[17] "a realidade radical do ser humano e a afirmação da vida excede o poder discursivo da razão, ela não é a faculdade única do homem para ver a realidade. A intuição, o instinto, a inspiração poética, o inconsciente, seriam também formas necessárias para atender e considerar."

de la révolution industrielle ont été presque entièrement citadins et urbains. Au Portugal, ces préoccupations ne gagnent en profondeur que dans la seconde moitié du XIXe siècle, plus précisément avec la génération de 70. Cette génération a critiqué le régime monarchique constitutionnel et les valeurs sur lesquelles il reposait. Basée sur des rêves humanistes et régénérateurs, la génération de 70 visait à établir une révolution morale, sociale et politique au-delà de ses propres frontières, car elle était fondée sur « l'idée proudhonienne d'une future fédéralisation du peuple», en comprenant que ceci était une étape nécessaire pour atteindre la «république fédérative et universelle» (Natário, 2008, p.108). Bien que bon nombre des objectifs de la génération de 70 ont été frustrés par une idéologie politique et sociale qui n'a pas accepté les changements, dans le domaine de la culture leurs idéaux ont eu des répercussions inévitables.

Les trois œuvres de la littérature portugaise présentes dans cette analyse émergent dans ce contexte. Comme en France, les feuilletons se diffusent au Portugal en série. Beaucoup d'entre eux ont leur production tournée juste pour le plaisir et le divertissement. Cependant, à la différence des feuilletonistes qui renforçaient l'imaginaire hétérotopique positif autour du bal, les textes de cette étude se montrent novateurs car ils remettent en question la validité des paradigmes et amènent les lecteurs à réfléchir sur leurs préceptes.

5.1 Années de prose, 1863 – Camilo Castelo Branco

L'œuvre *Années de prose* (*Anos de Prosa*) de Camilo Castelo Branco ouvre notre discussion sur le *topos* du bal dans la littérature portugaise. Camilo Castelo Branco a vécu entre 1826 et 1890 et a écrit plus de 250 œuvres, parmi lesquelles nous trouvons des romans, poèmes, pièces de théâtre, romans historiques, critiques et traductions littéraires. L'œuvre en question a fait sa première apparition en feuilleton en 1858 dans la revue *O mundo elegante*, avec le titre *A mulher que salva*. En 1863, le texte apparaît pour la première fois en volume, ayant son titre remplacé par *Années de prose*.

Dans l'introduction de l'ouvrage, Camilo accueille le lecteur avec un « avant-propos » dans lequel il prend une position prétendument moralisatrice et critique à propos des romans qui venaient d'envahir le Portugal à l'époque. Il dit qu'il y a un grand

danger dans certaines lectures et fait même un éloge de l'ignorance, parce que, selon lui, avant de commencer à lire des romans les dames étaient pures et innocentes. (CASTELO BRANCO, 1973, p.7).

La crainte que les romans puissent influencer négativement les lecteurs est en effet une donnée remarquable dans l'histoire du roman. Cependant, le ton que Camilo utilise est clairement ironique. Il termine son discours en disant que lui, qui vénère les « cheveux blancs et les vertus », sait qu'il sera mal compris par la critique qui verra sûrement dans son livre quelque chose d'«immoral» et d'offensant (CASTELO BRANCO, 1973, p.12).

L'ouverture de l'œuvre est une scène de bal dans la ville de Porto, au cours de laquelle nous faisons la connaissance de Jorge Coelho, un garçon sensible et timide, venu de la campagne pour fréquenter l'université, qui tombe amoureux d'une jeune femme : Silvina. Cet amour lui apportera seulement de l'amertume, puisqu'il découvre qu'il a un rival, un jeune homme qui avait été fiancé à Silvina avant qu'elle n'arrive à Porto. Cependant, les deux personnages sont surpris de découvrir que Silvina accepte la proposition de fiançailles d'un troisième prétendant : un homme beaucoup plus âgé, de cinquante-cinq ans, décrit par le narrateur comme « un monstre à trois ventres », mais qui est riche et offre de nombreux cadeaux à la jeune fille.

Dans cette œuvre, Camilo nous présente un aperçu général de la société portugaise du XIXe siècle : il met en lumière des thématiques relatives au mariage et au choix du prétendant, en plus de montrer une société diversifiée dans les zones rurales et urbaines, avec différents groupes d'âge, classes sociales et courants idéologiques, divisée entre l'idéalisme passionné et la rhétorique des jeunes dans un cadre de valeurs aristocratiques en crise, mettant l'omnipotence de l'argent au centre des relations. Les bals décrits dans ce livre résument, en quelque sorte, toutes ces questions. Jorge est un garçon de la campagne qui est ravi par le bal de la ville. Il est facilement trompé par une jeune fille qui, bien que de la campagne elle aussi, a appris les ruses de la vie dans les grandes villes. Les divisions en groupes et en âges peuvent également être observées dans les relations établies entre les personnages de différents milieux et de différentes générations, mais toutes les relations révèlent implicitement l'argent comme le principal moteur. Silvina abandonne ses deux prétendants pour se marier à un troisième, plus fortuné.

Cette scène représente symboliquement une métamorphose dans la vie de Jorge : avant le bal, c'est encore un campagnard, bien qu'il vive déjà depuis quelques mois dans la ville. Il y a une rupture claire ce soir-là, pas seulement parce qu'il tombe amoureux, mais parce qu'il commence à se rendre compte de la rudesse des relations humaines en dehors de la niche à laquelle il était habitué. A la fin du bal, Jorge a un bref aperçu de la façon dont la société peut être cruelle pour ceux qui ne correspondent pas au prototype prévu.

Alors que Jorge est le personnage central dans la première partie du récit, quand il passe du rôle d'enfant chéri de la famille à l'homme qui goûte l'amertume de la désillusion, Silvina, l'agent responsable de cette transformation, occupe la deuxième partie du roman. Elle fait l'objet de toutes les conversations décrites dans les chapitres suivants et son nom est toujours marqué d'épithètes dénonçant sa bassesse morale ; c'est-à-dire qu'il y a une démystification de ce qui a été créé autour du personnage pendant le bal.

Silvina acquiert donc un rôle important dans le roman, mais aussi dans l'ensemble des œuvres que nous nous proposons d'examiner. Le héros est anéanti par une « femme fatale » qui le séduit au cours d'un bal, et n'hésite pas à l'abandonner dès qu'un autre prétendant plus intéressant apparaît. Seul son avantage personnel a de l'importance pour elle.

L'individualisme de Silvina ressemble à celui de Julien Sorel dans le sens où tous les deux souhaitent une ascension sociale et, à cette fin, sont capables de dissimuler leurs opinions, en faisant semblant, pendant le bal, d'être une personne différente de ce qu'ils sont vraiment.

Nous pouvons également voir de nombreuses similitudes entre Silvina et Émilie, personnage du *Bal de Sceaux*, de Balzac : toutes deux finissent par se marier avec des hommes qui ne correspondent pas à l'idéal de beauté et de jeunesse qu'elles attendaient, mais qui sont les seuls qui peuvent leur offrir ce qu'elles veulent : le titre de noblesse pour une, la richesse pour l'autre.

Il est à noter dans ce roman que les personnages rêveurs et sans malice sont les personnages masculins. Les femmes présentées au bal sont rusées et même cruelles avec leurs prétendants, tandis que Jorge ainsi que l'ancien fiancé de Silvina, venant de la campagne, sont innocents et ont des sentiments purs. Le

désenchantement et la désillusion sont vécus par les personnages masculins, tandis que les figures féminines semblent ne ressentir aucune culpabilité ou remords.

En présentant les personnages masculins comme rêveurs, Camilo rompt avec un stéréotype traditionnellement associé à la figure féminine. La plupart des personnages féminins dans cette œuvre ne représentent pas des filles dociles, soumises et innocentes. Camilo met cela en évidence quand il oppose un personnage masculin sensible à côté d'une protagoniste manipulatrice. Contrairement à Pamela, personnage de *La Vertu récompensée* (1740) de Richardson, cité par Camilo dans l'«avant-propos» comme un roman vertueux, Silvina n'a pas de constance morale.

En introduisant dans son roman des éléments nouveaux qui cassent toute attente d'une lecture romancée, Camilo a l'intention de provoquer les lecteurs et la critique. Il semble ironiser sur la sentimentalité vécue par les personnages, ce qui peut être remarqué dans les nombreuses intrusions du narrateur. En racontant le dialogue tendre, plein de promesses et de mots doux que Jorge et Silvina entretiennent au cours du bal, le narrateur ne se laisse pas tromper par le personnage, au contraire, il rit de l'innocence de Jorge qui croit aux paroles de Silvina.

Nous avions déjà observé comment les narrateurs des œuvres françaises se positionnaient face aux personnages et aux événements. Ce que nous indiquons à propos de l'analyse des événements quotidiens d'un milieu social de niveau inférieur s'applique également à ce texte de Camilo. Nous pouvons voir que le narrateur tend à se rapprocher des narrateurs stendhalien et balzacien. À mesure qu'il réfléchit sur les personnages et les événements, il s'identifie avec certaines situations et prend position.

Ainsi, le narrateur d'*Années de prose* parvient à garder une certaine distance avec les personnages, ce qui lui permet de les juger, de se moquer d'eux et d'exploiter leurs faiblesses. En même temps, il est capable de rire de lui-même et de sa propre œuvre, par l'appréciation désenchantée d'une société où triomphent l'argent et le mensonge. L'œuvre est une apologie de la vérité et de la défense des droits du cœur sur l'ambition de la richesse, nous laissant toutefois avec un souvenir amer à la fin. Dans l'épilogue de l'histoire de Silvina, l' « aventurière » atteint la cible de ses ambitions et gagne, au lieu du mépris, l'approbation de la société.

Années de prose de Camilo Castelo Branco s'aligne avec d'autres œuvres qui pourraient intégrer le groupe d'œuvres «immorales», cible de la critique ironique de

l'«avant-propos ». Le roman permet une densité réflexive sur des questions éthiques, esthétiques et sociales. Il provoque la société quant à ce qui est considéré comme moral ou immoral, bon ou mauvais. Silvina obtient l'approbation sociale de son mariage, même si nous savons que derrière le lien il y a juste un intérêt monétaire. L'œuvre révèle également des questions esthétiques dans le cadre de la formation du lecteur, l'alertant sur ce qu'il lit et en lui demandant de ne pas tomber dans les pièges romanesques. Ce qui pourrait être une scène de bal innocente va au-delà de la jouissance sans compromis et s'engage dans la construction d'un discours qui favorise l'examen des aspects de la modernité. Enfin, on peut dire que Camilo a aussi une intention moralisatrice, pas dans le sens de vouloir éduquer le comportement des jeunes filles, mais dans la mesure où le narrateur critique ouvertement ou ridiculise une société hypocrite et dominée par des intérêts matériels.

Les questions socio-morales et esthétiques apparaissent également dans l'œuvre que nous allons voir par la suite. En déconstruisant des conceptions sur l'imaginaire du bal et sur la création littéraire du XIXe siècle, le texte explore d'une façon particulière la relation entre narrateur et narrataire, entre le texte et son lecteur. Dans une séquence d'œuvres qui se distinguent par leur représentation de la «réalité» dans son sens matériel, *Les Cannibales* illustre dans notre corpus une fiction qui échappe à ce paradigme, s'engageant sur des chemins qui montrent le mystère, l'étrangeté et l'horreur.

5.2 Les cannibales, 1868 – Álvaro do Carvalhal

Le bal le plus insolite de cette sélection est sans aucun doute la scène qui nous est présentée dans le conte *Les Cannibales*, écrit entre 1865 et 1866 par Álvaro Carvalhal. L'œuvre a été publiée à l'origine (jusqu'à l'avant-dernier chapitre) dans la *Revista de Coimbra*, intitulée *La Statue vivante*. Carvalhal fréquentait la faculté de Droit quand il est mort en 1868, victime d'un anévrisme, à seulement 24 ans. Cette même année, ses contes ont été recueillis et republiés par son ami J. Simões Dias. À cette occasion, certains contes ont reçu de nouveaux titres. C'est le cas de *La Statue vivante* qui est devenu *Les Cannibales*.

La scène d'ouverture met en scène un somptueux bal au cours duquel se forme un triangle amoureux. Dans ce bal, nous trouvons Margarida, une jeune « femme fatale », dont le nom peut se rapprocher du personnage féminin du *Faust* de Goethe ; Dom João, qui malgré la référence à Don Juan, ironiquement ne conquiert pas la belle dame ; et le vicomte de Aveleda, la figure la plus excentrique et mystérieuse du bal.

Pendant le bal, entrecoupé de plusieurs interruptions du narrateur, Margarida s'approche du vicomte et le mariage est fixé. Lors de la nuit de noces, cependant, Margarida découvre, surprise, que le corps du vicomte est complètement faux : ses membres sont d'ivoire, froids et durs comme une statue. Horrifiée, la jeune mariée se suicide en se jetant par la fenêtre et conduit le mari à la même fin tragique — le vicomte roule vers la cheminée et meurt brûlé par le feu.

Le narrateur n'explique pas exactement comment est ce corps, mais la tragédie que subit le couple pendant la nuit de noces est directement liée à l'aspect d'automate du vicomte, qui le rend impuissant pour consommer le mariage. L'illusion créée pendant le bal se défait quand les personnages sont dans l'intimité : le même homme qui représentait la beauté et l'élégance au bal, devient un étranger aux yeux de Margarida dès qu'elle voit ses membres froids et sans vie.

Margarida ne peut connaître la vérité à propos de son fiancé que lors de la nuit de noces. Cette vision déformée de la réalité nous amène à une approche du conte de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann : *L'Homme au sable*, de 1815. Dans cette œuvre de la littérature fantastique allemande du début du XIXe siècle, Nathanaël, le protagoniste, tombe amoureux d'Olympia, une jeune femme singulière qui semble avoir le regard toujours fixe et statique. Il s'agit en fait d'une poupée mécanique, mais Nathanaël ne le réalise pas, car il porte des jumelles ensorcelées qui l'empêchent de voir la réalité. Lors d'un bal, il danse joyeusement avec Olympia, en croyant que son intérêt pour elle est réciproque. Le conte permet une réflexion sur la nature de ce qui se voit : la perception de chaque individu peut se montrer tout à fait illusoire, dans le cadre d'un point de vue particulier, et le sujet peut ne pas percevoir ses erreurs. Le conte d'Hoffmann sert à illustrer le concept d'*Unheimliche* ou l'«inquiétante étrangeté», développé par Sigmund Freud en 1919, qui peut être résumé comme un sentiment de peur, d'horreur ou d'angoisse face à ce qui est inconnu ou qui cause de l'étrangeté.

Avant Freud, d'autres chercheurs ont essayé de comprendre l'*Unheimliche*.

Freud cite un article du psychanalyste allemand Jentsch dans lequel l'auteur affirme : « C'est une circonstance particulièrement favorable à la création de sentiments d'inquiétante étrangeté […] une incertitude intellectuelle relative au fait qu'une chose soit animée ou non, ou bien lorsqu'un objet privé de vie prend l'apparence trop marquée de la vie » (FREUD, 1933, p.18), et cite l'impression que produisent les figures de cire, les poupées et les robots. C'est sur ce point que le conte *L'Homme au sable* devient un cas exemplaire. Freud reprend cette idée et la développe. Pour Freud le doute sur le fait qu'Olympia soit une poupée n'est pas la principale raison de l'étrangeté : il y a d'autres éléments qui contribuent à créer cette atmosphère. La crainte de perdre la vue serait la principale, parce que, pour Freud, cette crainte est directement associée à la **castration**. Or, dans le conte d'Hoffmann, la peur de perdre les yeux ou, en quelque sorte, la peur de l'impuissance ou de la castration, est présente dès l'enfance de Nathanaël. À l'âge adulte, il se trouve privé de sa vision lorsque les inventeurs d'Olympia le privent de ses yeux et les transmettent à la poupée. En retour de ses yeux, Nathanaël obtient une paire de jumelles ensorcelées, qui le fait tomber amoureux de la poupée.

Pour Freud, Hoffmann est le maître incontestable de l'inquiétante étrangeté dans la littérature. Dans *L'Homme au sable*, ainsi que dans d'autres contes, Hoffmann crée chez le lecteur « une sorte d'incertitude […], non sans intention il ne nous laisse pas deviner s'il compte nous introduire dans la vie réelle, ou bien dans un monde fantastique de son invention » (FREUD, 1933, p.16).

Carvalhal fait à peu près la même chose : il laisse le lecteur dans une sorte d'incertitude quant à la nature de son récit. Bien qu'il avoue au début du récit son appréciation des « contes de fées » (CARVALHAL, 2004, p.3), le narrateur dit qu'il cédera à la force de la vérité : ce qu'il raconte est tiré d'une histoire vraie ; puisqu'il s'agit d'un conte qui lui est parvenu par hasard entre les mains. Si, dès le début le lecteur supposait qu'il se trouvait en face d'un conte de fées, tout sentiment de peur ou d'aliénation serait éliminé. Mais ce n'est pas ce qui se passe : le narrateur nous laisse dans une position ambiguë, se moquant du drame des propres événements racontés, nous interpellant en permanence et créant un effet qui laisse le lecteur dans une position inconfortable.

Dans le conte *Les Cannibales*, à la différence du conte *L'Homme au sable*, ce n'est pas une poupée qui usurpe l'identité d'un être humain ; c'est un être humain qui

possède les caractéristiques d'une statue. Pendant le bal, c'est précisément ce manque de mouvement, ainsi que la lourdeur et la froideur de ses mouvements qui provoquent le sentiment de l'étrangeté dans les personnages.

Ces éléments contribuent efficacement à susciter l'inquiétude du lecteur. Je porte mon attention, cependant, sur une étrangeté qui ne vient pas des faits en eux-mêmes, mais de l'écriture, qui est aussi troublante que la propre narration, voire plus. Le conte de Carvalhal utilise des motifs littéraires bien connus : le triangle amoureux, la rencontre à l'occasion d'un bal, l'idée de la vengeance du rival méprisé. Mais toutes ces raisons apparaissent de façon exagérée et ironique. Les attentes et les certitudes des lecteurs sont mises à l'épreuve, puisque le narrateur déconstruit l'illusion de réel et déstabilise le lecteur qui est confronté à l'univers fictionnel. Le narrateur révèle la construction de son texte en même temps qu'il assure de la véracité de ce qu'il raconte.

L'émergence de Carvalhal dans une carrière artistique coïncide avec un moment de controverse et de tensions entre les groupes d'écrivains : Romantiques d'une part, Réalistes de l'autre, les groupes s'attaquent, critiquant les styles littéraires divergents. Au milieu de ce conflit, Carvalhal prend dans *Les Cannibales* une position inhabituelle : il dit qu'il va suivre la vérité, et cite la maxime «Rien n'est beau que le vrai », de Boileau, cependant, pendant tout le texte, nous voyons que la vérité à laquelle Carvalhal adhère ne correspond pas à celle des Réalistes. C'est celle qui correspond à la vérité de l'artifice, la vérité de l'univers fictionnel.

La scène de bal qui ouvre le récit est importante dans la composition de l'ensemble de l'œuvre, car c'est au bal que le triangle amoureux est constitué, et aussi où Margarida exprime son amour pour le vicomte de Aveleda. Mais d'une manière subtile, le bal acquiert encore une autre fonction : il sert à déconstruire tout l'imaginaire que le lecteur pourrait avoir précédemment et l'amène à réfléchir à la constitution du statut de la narration fictionnelle.

Il est important de noter que le titre original de l'histoire, *La Statue vivante*, met l'accent sur la figure du vicomte, tandis que le titre *Les Cannibales* déplace la focalisation sur le père et les frères de Margarida, qui, outre le fait qu'ils dévorent le vicomte, vont hériter de sa fortune. L'histoire se termine effectivement par un banquet, dont le seul et unique plat se compose de la «chair du vicomte» (CARVALHAL, 2004, p.71). Le vicomte est condamné de deux façons : d'un point de vue interne au texte, par la bourgeoisie, qui dévore ce qu'il reste de l'aristocratie et se satisfait du capital

résultant de cette dévoration ; et à l'extérieur, par la critique littéraire réaliste, dans laquelle il n'y a plus de place pour un personnage avec une âme si « byronienne ». Car le vicomte a un esprit romantique, qui lui fait réciter des poésies pendant le bal, séduisant aussi les femmes par son élégance. Mais ce personnage se révèle impuissant dans la pratique : le noble vicomte se désintègre le jour du mariage, tout comme les personnages de ce genre qui sont condamnés à disparaître devant le Réalisme.

L'inclusion de cette œuvre de Carvalhal dans cette étude sur le bal aide à la compréhension de la diversité existant durant la période considérée. Les options narratives de Carvalhal déconstruisent aussi bien les canons de ce qui pourrait être considéré comme fantastique que de ce qui pourrait être considéré réaliste.

Les stratégies narratives de Carvalhal diffèrent donc de toutes les autres œuvres analysées précédemment. L'exagération manifestée par le langage déclenche un mélange de comédie, de corrosion et d'étrangeté qui place le texte à l'extérieur de tout cadre préétabli. Bien qu'il y ait un narrateur intrus chez Camilo, la fonction de l'ironie romantique est ici renforcée plus encore. Carvalhal joue avec les procédures romanesques et provoque également le démantèlement des dispositifs réalistes, en dévoilant la fausseté de toute fiction. Ainsi, alors qu'Álvaro do Carvalhal va à l'encontre des canons littéraires de son temps, il dialogue aussi avec eux, en les parodiant.

La Capitale, d'Eça de Queiros, est le troisième ouvrage de la littérature portugaise à être analysé et présente un registre très différent de ce que nous avons vu avec Carvalhal. Malgré les différences, la déconstruction des illusions sera également l'une des questions abordées dans l'œuvre.

5.3 La capitale (1925, œuvre posthume) – Eça de Queirós

Cette œuvre, publiée en 1925[18], vingt-cinq ans après la mort d'Eça de Queirós (1845-1900) — l'un des grands représentants de la littérature portugaise du XIXe

[18] On pense qu'Eça de Queiros a commencé à écrire *La Capitale* vers 1875. Il y a des références à l'œuvre dans des lettres de 1881, dans lesquelles Eça explique à Ramalho Ortigão qu'il avait abandonné le roman. Selon Berrini (1997, p.651) « l'histoire de ce roman est complexe, avec des avancées et des reculs, début d'impressions et correction des essais, des ajouts manuscrits, rédaction de versions alternatives, etc. » Nous devons être conscient que le texte que nous avons aujourd'hui n'est pas achevé, c'est probablement un texte en devenir qu'Eça n'a jamais complètement terminé.

siècle, participant de la Génération de 70 — raconte la trajectoire et les ambitions sociales, politiques et littéraires d'Arthur Corvelo, poète qui vit à la campagne et rêve d'aller à la capitale, Lisbonne, où il croit qu'il atteindra reconnaissance et succès.

Arthur vit dans la maison de ses tantes Ricardina et Sabina, à Oliveira de Azeméis, et s'ennuie de la vie monotone à la campagne. Il passe ses nuits à jouer au billard et à écouter les histoires de Rabecaz, le seul habitant du village qui a vécu à Lisbonne. Rabecaz exagère la description des plaisirs de Lisbonne, créant une image fantaisiste de la capitale dans l'imaginaire d'Arthur. Le jeune homme, qui a toujours rêvé de gloire et de reconnaissance sociale, décide d'écrire un livre, qu'il espère un jour voir publié à Lisbonne et qui va lui servir de passerelle pour entrer en contact avec la haute société.

Un héritage inattendu permet à Arthur de réaliser enfin son rêve : il se déplace à la capitale. Cependant, la réalité se révélera beaucoup plus difficile qu'il ne l'avait imaginée. Il se laisse influencer par des gens superficiels et égoïstes qui veulent seulement profiter de son argent et qui le convainquent de mener une vie de luxe pour accéder aux milieux littéraires de Lisbonne. Rapidement l'argent de l'héritage est dépensé en dîners, soirées au théâtre et achats frivoles. Son livre se révèle être un véritable échec. Le rêve de reconnaissance personnelle et les idéaux politiques se dissipent face à la frivolité de la vie quotidienne. Les dépenses avec une prostituée espagnole constitueront finalement le sommet de son gaspillage. Enfin, Arthur revient vivre à Oliveira de Azeméis, où il est reçu avec les honneurs, devenant célèbre parmi la population locale avec ses histoires vécues à Lisbonne, auxquelles il ajoute un peu d'inventivité.

Arthur a également été affecté par le *bovarysme* : à partir de ses lectures et des histoires entendues sur Lisbonne, il se crée des images qui ne correspondent pas à ce qu'il va trouver dans la réalité. Son bovarysme atteint un point où Arthur est dans l'impossibilité de séparer la vie réelle de la fiction. Arthur renforce la gamme de lecteurs désorientés qui ont une fin tragique dans la littérature. Mais si Arthur est incapable d'observer sa propre naïveté, le lecteur, à son tour, s'en rend compte dès le début. La construction du récit oblige pratiquement le lecteur à observer ce dont les autres

---

Face aux différentes versions du texte, je choisis celle présentée dans les œuvres complètes de l'auteur, œuvre organisée par Beatriz Berrini (1997).

personnages se rendent compte aussi : Arthur est excessivement ingénu. La façon dont l'histoire est présentée nous amène à comprendre que son aventure ne se terminera pas bien, mais Arthur est incapable de le comprendre.

La réalité de Lisbonne va se révéler pour Arthur beaucoup moins luxueuse et attractive qu'il ne l'avait imaginée. Partout où il va, il se sent rejeté : il est exclu des réunions des républicains parce qu'ils croient qu'il est monarchiste. Dans les milieux aristocratiques et monarchiques il n'est pas accepté non plus. Tout au long de la période durant laquelle il séjourne à Lisbonne, il vit en marge de la société, en essayant en quelque sorte d'être inclus dans un groupe et voir son travail d'écrivain reconnu. Il épuise son héritage et n'obtient rien de ce qu'il cherche : ni la gloire, ni la reconnaissance, ni l'amour, ni la vie de luxe dont il avait rêvé.

Ainsi, le seul vrai bal auquel Arthur participe à Lisbonne est un bal de carnaval, qui n'a rien de glamour ou d'élégant, bien au contraire. Arthur dépense son dernier sou dans cette fête et le lendemain il n'a même pas d'argent pour prendre le train du retour pour Oliveira de Azeméis, afin de voir sa tante Sabina qui est très malade. Le bal est agrémenté de beaucoup de musique, de boisson, de désordre, et de femmes qui dansent le cancan. Arthur se réveille le lendemain matin dans une maison étrange avec une femme inconnue et il se demande quelle fin a pu avoir la belle danseuse française.

La description de ce bal met en évidence l'aspect brut de la société ainsi que la décadence du personnage qui était arrivé à Lisbonne plein d'idéaux et d'espoir. Il termine son aventure à Lisbonne lors d'une fête où les gens cèdent aux excès et aux passions inférieures. Ironie du destin, tout ce qu'il vit à Lisbonne est le contraire de ce qu'il imaginait quand il lisait les livres et journaux, quand il était encore à la campagne.

Ce bal au Casino met en évidence la vulgarité, en représentant un endroit où les gens libèrent des émotions qui sont normalement réprimées dans d'autres circonstances. Le choix du vocabulaire renforce l'abjection de la scène : la description des quatre Françaises qui dansent le cancan se révèle tout à fait différente de l'imaginaire de luxe et d'élégance qu'Arthur avait sur les bals de Lisbonne avant de connaître la ville.

La première danseuse avait « le cou grassouillet, d'énormes hanches serrées dans un pantalon blanc, [et] sautillait avec des mouvements qui faisaient sauter ses

seins flasques dans son chemisier bleu »[19]; la seconde est caractérisée comme « possédée par un démon »[20]; la troisième « avait l'air lourd, vieux, se tortillant par devoir»[21] et la quatrième, celle qui semblait vraiment belle, « était une ménade, une grande blonde aux formes superbes, qui faisait naître dans les yeux, tout autour, une vague lueur de désir bourgeois »[22]. A côté d'elles dansait aussi un pierrot « dégingandé », un chicard qui utilisait un «manteau grotesque», un «petit homme rondelet » et « un amateur portugais, qui portait un domino et, à bout de souffle, luttait comme un fou avec son masque décroché, les cheveux sales tout pâteux de transpiration »[23] (QUEIROZ, 1997, p.897).

La description des mouvements des danseurs met également en relief l'irrévérence et la sensualité. Nous notons que l'image semble montrer la confusion du salon, mais contribue également dans ce sens au flux du texte lui-même, suivant une séquence continue de descriptions des mouvements du corps sans beaucoup de pauses. L'idée d'une salle pleine, bruyante, avec des excès de tous les côtés est renforcée par la description du galop auquel tout le monde participe, y compris Arthur, qui danse pour la première fois de sa vie.

Eça de Queiros met en évidence des questions qui relèvent de la turpitude humaine et sociale, exaltant dans cette scène le côté brut et presque bestial de l'être humain. En dépit d'être un bal de carnaval, qui le distingue des autres textes choisis, le public que nous trouvons dans cette fête fait partie de la société riche et bourgeoise. En d'autres termes, la société représentée dans cette scène est pratiquement la même qui était aussi à la soirée de Dona Joana Coutinho, fête bourgeoise à laquelle Arthur participe quand il arrive à Lisbonne. Néanmoins, ici nous avons une image d'un moment d'extravagance et folie. Il s'agit de deux situations qui révèlent les différentes facettes d'un même groupe.

---

[19] "o pescoço papudo à mostra, os quadris enormes apertados a estalar numa calça branca, [e] saracoteava-se com movimentos que lhe faziam saltar os seios flácidos na camisola azul"

[20] "endemoninhada"

[21] "parecia pesada, velha, meneando-se por dever"

[22] "era uma bacante, uma grande loira de formas soberbas, que punha nos olhos em redor um vago brilho de concupiscência burguesa".

[23] "um amador português, que trazia um dominó de paninho, e já sem fôlego, debatendo-se como doido, com o capuz caído, mostrava uma guedelha suja, toda empastada de transpiração".

La force de la pensée individualiste fait écho, une fois de plus, dans cette œuvre portugaise. Arthur est un personnage très solitaire, même s'il est toujours entouré de gens. Ses accompagnants semblent avoir toujours des intérêts particuliers, chacun pense à son propre bénéfice. Arthur, cependant, contrairement à Julien Sorel, ne cache pas sa véritable identité pour obtenir ce qu'il cherche : il maintient ses croyances (et sa naïveté), n'écoutant pas les conseils et persistant dans son rêve de devenir célèbre.

Dans cette perspective comparative de diverses occurrences de bal dans la fiction, nous observons que la séduction liée à la danse apparaît subtilement parmi les œuvres de la première moitié du XIXe siècle, tandis qu'elle aura une manifestation explicite dans les œuvres les plus proches de la fin du siècle, comme c'est le cas dans *La Capitale*, œuvre dans laquelle la vulgarité et les excès de la fête sont mis en évidence. Il est important de noter à cet égard qu'Eça utilise une stratégie qui attire l'attention du lecteur non seulement par le style irrévérencieux et la puissance évocatrice des mots, mais aussi par le sentiment qui résulte de la lecture, dans une recherche constante de critique par l'auteur. Contrebalançant la description d'un bal dans un journal et le bal «réel» que le personnage rencontre, le récit souligne le monde des apparences que la classe aristocratique essaye de montrer. Grâce à ces représentations Eça révèle sa vision critique de la société de la fin du XIXe siècle.

***

À la suite de ce que nous avons vu avec les œuvres françaises, les trois ouvrages portugais analysés dans ce chapitre établissent un contraste intéressant entre l'imaginaire social et littéraire. La frustration entre ce qui est attendu du bal et ce que les personnages y trouvent, ou ce que le texte offre au lecteur, reste une constante. Dans aucun des textes observés, la participation au bal mène au bonheur. L'idée que le personnage est un étranger ou un intrus dans le bal peut également être mise en évidence.

En ce sens, bien que nous ayons des contextes différents, Artur Corvelo, le jeune homme qui veut la reconnaissance sociale à Lisbonne pour son travail d'écrivain, reflète en quelque sorte la provinciale Emma Bovary qui rêve d'une belle vie. Silvina, personnage de Camilo Castelo Branco, n'est pas très loin de l'ambitieux Julien Sorel ou de la snobe Émilie de Fontaine. Le Vicomte Aveleda, à son tour, atteint dans *Les*

Cannibales une importance primordiale par son rôle d'un personnage déplacé dans le cadre du bal.

Ces scènes nous amènent à réfléchir d'une manière particulière sur les stratégies en matière d'écriture. Les narrateurs se manifestent — tout à fait explicitement, comme dans le cas d'*Années de prose* et *Les Cannibales*, ou plus subtilement, dans le cas de *La Capitale* — pour démontrer l'illusion dans laquelle les personnages plongent quand ils croient aux apparences. Ils font constamment un clin d'œil au lecteur, en essayant de l'avertir de l'incohérence qui accompagne de l'imaginaire créé sur le bal. Nous ne pouvons pas nous dérober à observer les diverses références à la France et à la littérature française dans les textes. La communication que les littératures entretiennent pendant cette période est tout à fait évidente, même si cette communication sert à critiquer les « gallicismes » présents dans les textes portugais, comme le fait Camilo. D'après ce que nous avons commenté sur l'importance de la représentation de la réalité immédiate dans la littérature française de la période considérée, la littérature portugaise se maintient dans cette même intention, en ayant, bien évidemment, ses caractéristiques spécifiques. L'insertion de *Les Cannibales* dans le corpus, cependant, vise à montrer que le bal dans la littérature du XIXe siècle ne puise pas seulement à des sources « réalistes » : l'œuvre parodie les modèles réalistes et fantastiques et invite le lecteur à redéfinir ces concepts.

Dans ces scènes le conflit de classe à l'intérieur du bal est également présent, il souligne le contraste entre les personnages de la campagne par rapport à ceux de la capitale, le bal étant toujours associé à un imaginaire lié à la ville et à la haute société. L'ambition est nettement présente, bien que chaque personnage la montre d'une manière différente.

Cette ambition qui anime les personnages nous permet également de faire une association avec l'individualisme, comme nous l'avons vu précédemment. Silvina, d'*Années de prose*, ne semble pas être inquiète d'abandonner ses anciens prétendants afin d'accepter la proposition de mariage d'un homme riche, bien que beaucoup plus âgé qu'elle. Son envie capitaliste ne lui fait penser à rien d'autre qu'au profit qu'elle aura avec le mariage. Bien qu'elle semble être une jeune femme sincère et modeste pendant le bal, nous nous rendons compte à la fin que son intérêt principal se concentre sur tout ce qui peut lui apporter des avantages personnels.

Dans *Les Cannibales*, l'aspect de l'argent apparaît plus explicitement à la fin quand, après avoir goûté la chair du vicomte, la famille de la jeune mariée hérite de toute sa fortune. Le rituel aristocratique du bal qui ouvre l'histoire aura comme épilogue la chute complète de la noblesse avec la montée de ceux qui soudainement deviennent riches. L'argent les absout de toute culpabilité pour l'acte de cannibalisme.

Enfin, la peinture de la société portugaise qu'Eça de Queiros compose dans *La Capitale* met l'accent sur la fascination que la capitale provoque sur un jeune garçon de la campagne et le bal symbolise un des éléments de ce monde merveilleux imaginé par lui. Son faible talent comme écrivain, ainsi que sa naïveté et les relations malheureuses qu'il établit à Lisbonne ne contribuent pas à son ascension. Aussi longtemps qu'Artur a de l'argent il peut rester à Lisbonne, cependant, lorsque l'argent vient à manquer, ce qui arrive à l'occasion du bal, Artur voit tous ses plans se défaire. Le bal auquel il participe représente le côté grotesque de la ville, à la différence des bals luxueux et harmonieux auxquels il rêvait. Artur semble se concentrer uniquement sur ses objectifs personnels, comme tous les gens qu'il rencontre dans son parcours dans la capitale. Personne n'est vraiment intéressé à l'aider, tous profitent simplement, autant qu'ils le peuvent, de la situation.

Ces trois scènes renforcent l'espace de la danse comme un lieu hétérotopique, autrement dit ancré dans la réalité mais favorable au développement des désirs et des rêves. Cependant, encore une fois les attentes ne correspondent pas à la réalité et le bal génère des frustrations. De plus, les scènes analysées mettent en évidence l'ambition et la quête de reconnaissance, ce qui passe forcément par l'aspect financier et rend les gens insensibles à leurs pairs. Enfin, nous observons une difficulté dans les caractères à se reconnaître dans l'autre : chacun semble se préoccuper seulement de son propre succès, et rien au-delà des seuls intérêts personnels ne semble avoir d'importance.

CHAPITRE 6
LE BAL DANS LA LITTÉRATURE BRÉSILIENNE

Dans l'histoire des peuples il y a certains moments privilégiés d'ouverture à la culture étrangère, soit par nécessité de changements radicaux, soit par besoin d'éveiller la conscience nationale. En France, par exemple, la Renaissance a correspondu à une période au cours de laquelle on a souhaité remplacer le système catholique médiéval par un système proprement français. Cette recherche de nouvelles formes et des contenus qui correspondaient aux idéaux locaux s'est paradoxalement basée sur un retour à l'Antiquité Classique et sur l'absorption de modèles italiens.

En Amérique, l'ensemble d'idées qui a représenté le Romantisme au XIXe siècle a favorisé l'affirmation et la reconnaissance d'une identité nationale que les circonstances politiques et économiques sont venues souligner. Dans ce cas, l'idéal européen a offert l'image à partir de laquelle les nations américaines ont essayé de se retrouver. Au Brésil, en particulier, la période qui a suivi l'indépendance a été marquée par un rejet de l'ancien Père portugais, stigmatisé comme métropole oppressive, et le pays a cherché à choisir un Père adoptif réunissant des qualités compatibles avec les exigences de l'autonomie émergente. Le choix est tombé sur la France.

Plusieurs facteurs peuvent être signalés pour justifier ce choix. Je souligne trois points, d'après une enquête menée par Pinto (1999) : d'abord, parce que la France, au moins sur le plan de l'imaginaire, n'avait rien à voir avec la colonisation brésilienne. Ensuite, il y avait aussi une association entre le passé préhistorique des tribus indiennes et l'utopie d'une société idéale, représentée par la société de la Révolution française. En outre, nous devons considérer l'importante réception artistique et technique venant de la France renforcée depuis l'arrivée de la famille royale au Brésil. Il est important de noter que l'influence française ne s'est pas produite seulement dans le domaine littéraire, mais dans divers domaines de la vie quotidienne.

En ce qui concerne la littérature, on observe dans ce contexte une recherche d'identité nationale, alors que les artistes réfléchissent à ce qui se fait dans les pôles irradiateurs de culture. Plusieurs auteurs, chacun dans leur temps et avec leurs caractéristiques personnelles, s'inscrivent dans une même série littéraire qui valorise

le pôle local et régional, sans se passer, en même temps, des formes issues des grands centres européens.

Lorsque l'on parle du XIXe siècle au Brésil, nous ne pouvons pas nous priver de mentionner l'importance de la figure de D. Pedro II. Dans l'étude détaillée de l'Empire de Pedro II faite par l'anthropologue Lilia Moritz Schwarcz, dans son œuvre *As Barbas do imperador* (1999), l'auteure souligne l'importance de la personnalité de l'empereur dans l'histoire du Brésil et démontre comment les rituels de la cour ont contribué à la construction d'un mythe autour de la figure monarchique. Ces rituels étaient constitués d'un mélange de rites européens avec les coutumes brésiliennes.

La cour de Dom Pedro II, qui a gouverné le Brésil de 1831 à 1889, met en place une singulière «monarchie sous les tropiques » (SCHWARCZ, 1999, p.21). En effet, alors que toutes les autres expériences monarchiques sur le sol américain sont presque anecdotiques, quand elles ne sont pas des farces tragiques comme dans le cas du Mexique, le Brésil reste un cas unique en Amérique, en gardant pour plus d'un demi-siècle un gouvernement qui a su équilibrer les traditions européennes avec les exigences présentées par le contexte multiforme du pays — ce qui suscite l'intérêt des historiens et d'autres chercheurs jusqu'à aujourd'hui.

Ce rituel est renforcé principalement entre les années 1840 et 1860, puisque c'était une période de stabilité financière et de progrès pour le pays. Plusieurs améliorations ont été apportées à cette époque : il y a eu un investissement dans l'infrastructure du pays et surtout dans le transport ferroviaire. C'est dans la ville de Rio de Janeiro, néanmoins, que les résultats de cette période de développement sont le plus remarquables. De nouveaux bâtiments sont construits et différents magasins apparaissent pour servir la cour. En bref, l'ensemble de l'urbanisation de la ville a connu une révolution. Calqués sur le modèle d'un Paris bourgeois et néoclassique, des palais majestueux ont été construits, ainsi que des édifices monumentaux et de larges avenues. Mais la réalité locale basculait entre quartiers élégants et rues de travail esclave.

Schwarcz soutient également que, dans ce contexte, la rue de *l'Ouvidor* devient le symbole privilégié de ce nouveau mode de vie qui avait l'intention, sous les tropiques, d'imiter la même sociabilité des cours et des boulevards européens. Non seulement la rue de *l'Ouvidor* accumulait des boutiques de luxe, mais elle indiquait de manière emblématique ceux qui appartenaient à la petite société choisie qui avait le

privilège de fréquenter un tel endroit. La rue de l'*Ouvidor* apparaît comme l'une des adresses les plus fréquentées et demandées par les services commerciaux, constituant une véritable fureur parmi l'élite de Rio. Jour après jour, les gens voyaient inaugurés des magasins de modistes françaises, des fleuristes, des bijoutiers et des magasins de cigares, d'élégantes maisons de thé et de café.

Rio de Janeiro, siège de la cour, fonctionne comme un pôle centralisateur et diffuseur des habitudes, des coutumes et même des langues à travers le pays, et c'est le plateau sur lequel se déroule le drame de la vie sociale jugé approprié à *la bonne société*, qui présente une conduite éthique basée essentiellement sur l'importation des habitudes européennes. Les filles de la campagne rêvaient de la vie de diversion à la cour, car, après tout, c'est dans la capitale au cours des années 1840-1860, « que se crée une fièvre de bals, de concerts, de réunions et de fêtes. La cour s'oppose à la province, s'adjugeant elle-même le rôle d'informer les meilleures habitudes de civilité, tout cela combiné avec l'importation de biens culturels réifiés dans les produits anglais et français »[24] (SCHWARCZ, 1999, p.153).

Si les théâtres étaient l'une des principales activités, le principal divertissement consistait sans doute en bals et soirées. Les salons étaient le lieu propice pour une conférence, en plus de permettre de danser, chanter, réciter des vers et bien sûr, de souligner la beauté féminine avec les inventions de la mode. Compte tenu de la scène brésilienne du XIXe siècle, les quatre scènes de bal choisies — qui commencent à l'époque de l'arrivée de la famille royale portugaise en 1808, passent par la période impériale, marquée par la figure de Dom Pedro II, et se terminent par la proclamation de la République en 1889 — sont assez représentatives du panorama social et littéraire de la période.

6.1 Mémoires d'un sergent de la milice, 1854 – Manuel Antônio de Almeida

Mémoires d'un sergent de la milice est apparu d'abord comme un feuilleton, dans une publication hebdomadaire du journal *Correio Mercantil* de Rio de Janeiro, entre juin 1852 et juillet 1853. Le nom de l'auteur n'a pas été mentionné dans les

[24] "[...] que se cria uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas. A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação dos bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses".

chapitres publiés en tant que feuilleton, et dans les premières éditions de 1854 et de 1855 l'auteur est nommé « Un Brésilien ». Le nom de Manuel Antonio de Almeida ne figure que dans la troisième édition du livre, déjà posthume, en 1863.

Les mœurs et les coutumes de la classe populaire et de la petite bourgeoisie de Rio de Janeiro au début du XIXe siècle peuplent ce roman qui raconte les aventures de Leonardo, fils d'un couple portugais qui s'est retrouvé sur un navire lors du trajet Lisbonne-Rio de Janeiro. C'est un garçon espiègle, qui fait les quatre cents coups et donne beaucoup de travail à son parrain, devenu son tuteur depuis l'âge de sept ans, quand il a été abandonné par ses parents. La narration se présente avec un ton ironique et satirique, montrant les souvenirs de ce héros non conventionnel.

Les bals qui apparaissent dans le récit marquent la vie sociale et le mélange entre la petite bourgeoisie et les classes populaires. Le premier bal apparaît dans le chapitre d'ouverture du livre. Pour célébrer le baptême du garçon, un bal est tenu dans la maison des parents. À cette occasion, ils invitent tous les voisins, portugais et brésiliens. Le père souhaite que la fête soit distinguée et, par conséquent, il propose que les invités dansent le menuet tel qu'il était dansé à la cour. Cette mimesis de l'aristocratie dans un milieu populaire acquiert un air ridicule.

Comme nous l'avons vu auparavant, le quadrille et la contredanse sont absorbés par la bourgeoisie et sont présents dans l'histoire des danses du XIXe siècle. Les menuets, cependant, étaient déjà obsolètes à cette époque. En ce sens, le menuet apparaît dans cette œuvre comme une satire de la petite bourgeoisie qui veut imiter les pratiques aristocratiques, sans même savoir que cette pratique est en désuétude. Les invités se voient poussés à danser le « menuet de la cour » pour plaire à l'hôte. Ils forment des paires, non sans difficulté, et font un effort pour *sembler* élégants. Mais le résultat est une scène comique où les personnes exécutent maladroitement quelques pas qui ne font pas partie de leurs coutumes. La danse est accompagnée par le son du violon, joué par le parrain, qui perd le fil plusieurs fois à cause des pleurs du bébé, le centre de la fête. Ayant échoué à faire une fête exquise, le père doit se conformer aux évidences et respecter le désir de ses invités. Le formalisme disparaît progressivement et cède la place à une grande excitation : tout le monde danse joyeusement, juste en prenant soin de ne pas attirer l'attention de la police qui se promène aux alentours et peut ne pas apprécier le tumulte.

Ici, la critique ne vise pas la difficulté des nobles à accepter les classes populaires comme nous l'avons vu dans *Le Bal de Sceaux*, mais l'aspect comique qui se démarque quand la petite bourgeoisie décide d'imiter la classe aristocratique en faisant un bal selon les règles de la cour.

Différent des récits de la même époque qui dépeignent les milieux aristocratiques, le roman de Manuel Antonio de Almeida incorpore certains aspects de la langue des rues et ses personnages appartiennent aux classes moyennes et inférieures. Le roman paraît en 1854, mais le narrateur situe l'action « à l'époque du Roi » (ALMEIDA, 1996, p.1), à savoir, la période où le prince régent et la famille royale portugaise s'installe à Rio de Janeiro, ce qui a provoqué un grand changement dans la composition sociale du pays. En effet, le transfert de la famille royale et de la cour portugaise au Brésil en 1808 a produit une série de transformations économiques, sociales et culturelles. La cour a introduit à Rio de Janeiro diverses pratiques culturelles européennes, parmi elles, les bals aristocratiques.

L'imaginaire de la noblesse européenne a dû s'adapter, au Brésil, à certaines différences de contexte. Parmi les éléments les plus évidents de contraste, nous pourrions mettre en évidence le climat, la présence d'esclaves et la stratification sociale régie par des paramètres complètement différents de ceux qui existaient à l'Europe. Pourtant, la cour cherchait à maintenir des idéaux venus d'Europe, et a exercé une influence directe sur presque tous les aspects de la vie qui s'est configurée à Rio de Janeiro à partir de l'arrivée de D.João VI, et qui a été ensuite consolidée avec Pedro I et surtout pendant l'empire de Pedro II.

En situant l'intrigue à une époque passée, le narrateur parvient à obtenir une certaine liberté pour se moquer et critiquer la société, car il détourne l'attention du lecteur vers une époque lointaine de la réalité immédiate. Cependant, ce qui a été dit à propos du roman comme un miroir social qui se manifeste dans la littérature européenne du XIXe siècle est aussi valable pour ce roman de Manuel Antonio de Almeida. Derrière le ton léger et amusant du récit se révèle une image cinglante de la réalité sociale.

Si le bal inventé dans l'espace aristocratique peut se maintenir dans les règles et les structures prévues, il faut se demander dans quelle mesure il y avait de l'émotion dans ces danses de la cour ou si elles étaient seulement l'application d'un protocole. En sortant de l'espace culturel dans lequel l'imaginaire du bal a été créé –le milieu

aristocratique – la fête ne sera plus la même. Dans cette scène de bal, le domaine apollinien a été recherché dans un premier temps, mais il n'a pas pu l'emporter sur le dionysiaque qui a fini par enthousiasmer tous les participants.

Cet aspect sera renforcé dans *Mémoires d'un sergent de la milice*, dans une autre scène qui présente la danse comme élément de charme et de séduction. Le sixième chapitre, « Première nuit dehors»[25], raconte l'épisode dans lequel le garçon, Leonardo, se lie d'amitié avec certains enfants gitans et les accompagne à une fête. Pendant la fête, les gens dansent le *fado*. Cette danse avait déjà été mentionnée dans les premiers chapitres du livre, à l'occasion du baptême de l'enfant, mais dans ce chapitre elle est décrite en détail. Il est intéressant de noter que cette danse qui semblait être très populaire au Brésil au XIXe siècle est tombée dans l'oubli et est devenue pratiquement inconnue. Aujourd'hui, quand on parle de *fado*, il ne peut être question que de la chanson nostalgique portugaise.

Nous soulignons cette danse par l'impact qu'elle provoque sur le garçon. Il est tellement fasciné qu'il oublie de rentrer à la maison et s'endort avec les gitans. Au cours du bal de baptême, les personnages de la petite bourgeoisie imitent le bal aristocratique, en essayant de faire quelque chose de semblable à ce qui se faisait dans les milieux nobles. Mais la situation ne favorise pas la tentative qui est faite, et hors contexte les danses de la cour semblent maladroites et artificielles. En même temps que la petite bourgeoisie veut se rapprocher des classes supérieures, elle cherche à se différencier des gitans, classe impopulaire selon le narrateur. Cependant, c'est précisément avec les gitans que Leonardo trouve un moment de plaisir, se délectant avec le bal, en regardant et en oubliant même son parrain qui passe la nuit à sa recherche. Le bal, qu'il soit aristocratique ou populaire, provoque un enchantement. Ici, il n'y a pas le luxe des bals précédemment décrits, mais l'influence de la danse et de la musique est suffisante pour créer l'effet d'émerveillement.

Mémoires d'un sergent de la milice apporte donc à la littérature du début du XIXe siècle une représentation des danses dans les classes populaires. Il convient de noter que, bien que notre analyse se concentre sur les danses aristocratiques et bourgeoises, la classe populaire est constamment à l'arrière-plan des discussions soulevées par les auteurs. En d'autres termes, si le peuple n'apparaît pas directement

[25] "Capítulo VI: primeira noite fora de casa".

dans les scènes mentionnées, il est représenté **par l'exclusion et le silence**. Dans de nombreux textes il y a des allusions qui nous amènent à réfléchir à ceux qui sont **en dehors de la salle**, et qui constituent, en fait, la grande majorité de la population.

6.2 L'esclave Isaura, 1875 – Bernardo Guimarães

Écrit en 1875 par Bernardo Guimarães (1825-1884), *L'Esclave Isaura* a pour thème principal la dénonciation de l'injustice d'une société esclavagiste. Du corpus d'œuvres brésiliennes, c'est le seul bal qui n'a pas lieu dans la ville de Rio de Janeiro. Bien que l'histoire commence dans une ferme de la région de Rio de Janeiro, l'épisode du bal a lieu à Recife, où Isaura est allée, après avoir fui la captivité dans laquelle elle se trouvait.

Le personnage principal de ce roman est Isaura, fille d'une esclave mulâtre et d'un Portugais. Elle a été élevée par l'épouse du patron qui, n'ayant pas eu d'enfant de sexe féminin, prend la petite esclave comme une fille. Isaura est dotée des meilleurs sentiments, elle a le cœur pur et est très instruite.

Contrairement à d'autres personnages féminins qui prennent plaisir à être le centre d'attention au bal, comme c'est le cas d'autres personnages déjà mentionnés dans ce travail, Isaura ne veut pas se faire remarquer. Mais c'est tout le contraire qui se passe : quand elle arrive au bal, Isaura soulève admiration et surprise. Appréciée par les hommes et enviée par les femmes, personne ne reste indifférent à la présence de la belle inconnue.

Quand Altamira dit à Julien Sorel que le seul crime qu'il avait commis était l'ingérence dans la haute société, nous pouvons faire une comparaison avec le cas d'Isaura. Elle entre également dans un monde qui n'est pas celui que la société lui attribue. Cependant, si Julien a du mal à être accepté dans le milieu noble, Isaura, pour sa part, ne peut jamais fréquenter le même milieu que la société libre. Sa situation est bien plus complexe. Dans les préceptes en vigueur dans le pays, Isaura enfreint vraiment une loi. La liberté n'est pas encore une réalité pour tous dans la société brésilienne du XIXe siècle. En ce sens, Julien développe un sentiment de révolte contre la société, car bien qu'il soit libre d'entrer dans divers milieux, il ne sera jamais considéré comme un égal. Même cela n'est pas autorisé à Isaura. Elle a eu le malheur d'être née dans une société esclavagiste. Ainsi, au bal, Isaura se sent coupable, n'aime

pas le fait d'être à cette fête et pense qu'elle n'a pas le droit de se mêler aux gens d'une classe si distinguée et opulente. Elle est, en effet, le seul personnage analysé qui a envie de fuir le bal.

La pureté des sentiments d'Isaura est exaltée dans ce passage où elle s'interroge sur ce qu'elle fait dans la salle de bal. Elle est consciente que son acte constitue un crime aux yeux de la société. Mais ce « crime » met en évidence l'absurdité qu'il représente. Si le lecteur d'aujourd'hui se rebellerait contre l'injustice à laquelle Isaura fait face au bal, on peut supposer que cela ait soulevé une sorte de polémique pour le lecteur de l'époque. Le récit fonctionne constamment de façon à provoquer la commotion publique : chaque geste de délicatesse d'Isaura correspond à un affront ou un mot grossier d'une invitée. Et pourtant, en dépit de ses qualités physiques et morales, le personnage est expulsé pour ne pas appartenir à la même classe. Isaura subit un coup terrible à la fin du bal quand elle avoue, « anéantie de douleur et de honte »[26] (GUIMARÃES, 2001, p.118), qu'elle est une esclave.

En même temps, alors qu'Isaura dit sentir des « remords » d'être à la fête et demande des «excuses» pour le crime, la société «choisie» qui participe au bal à Recife ne semble pas souffrir d'embarras ou de culpabilité sachant qu'une grande partie de cette richesse vient de l'exploitation du travail des esclaves.

Ainsi, il existe une relation entre l'individu et la société qui est nettement inégale. Bien qu'Isaura ait tous les attributs pour être à la fête, cet espace ne lui est pas permis socialement. En dépit de l'excellente éducation et de sa peau blanche, Isaura porte le stigmate d'être une esclave. Dans le cas d'Isaura, la couleur blanche ne signifie pas la liberté. Au contraire, le comble de la perversion dans cette société était justement le plaisir que les propriétaires avaient lorsqu'un blanc « exemplaire » naissait parmi leurs esclaves. Un esclave blanc était source de grande joie, une touche d'exotisme exhibée par les dames pour souligner leur pouvoir.

Bernardo Guimarães aborde donc un point critique dans l'histoire du XIXe siècle au Brésil : le travail des esclaves. Si d'une part l'esclavage était contraire aux principes de la liberté et de l'égalité prêchés par l'Illuminisme européen depuis le XVIIIe siècle, il était d'autre part essentiel pour le maintien de l'économie du pays. Il s'agit d'une tension inévitable entre les idéaux et la pratique qui marque ce moment

[26] "aniquilada de dor e de vergonha"

historique brésilien de façon indélébile. La préservation de l'esclavage est un acte abominable, mais central pour la stabilité économique. Lors de l'écriture sur ce sujet, l'auteur est dans une position délicate, car il sait que le public qui va lire son texte est le même qui conserve encore le système esclavagiste. Mais Bernardo Guimarães réussit à aborder la question délicate qu'il envisage. D'une certaine manière, il rompt les «structures existantes» pour proposer une réflexion sur l'exploitation humaine. Ainsi, on ne peut pas nier l'importance de son œuvre au sein du contexte de production. *L'Esclave Isaura* entreprend sans aucun doute une réflexion sur l'exploration humaine, sur les préjugés et le racisme.

En ce qui concerne la question de l'individualisme que nous avons traitée, il est intéressant d'observer qu'Isaura se trouve dans un pôle opposé à celui occupé par Lena de *Non, ma fille, vous n'irez pas danser*. L'exercice de la liberté individuelle est nié à Isaura puisqu'elle est une esclave, tandis que pour Lena il n'y a pas de limites pour un tel exercice. Isaura occupe un espace marginal au sein de la société, sans avoir le droit d'exprimer la moindre volonté. Elle a besoin de s'enfuir et de se cacher pour ne pas être à nouveau emprisonnée. Au pôle opposé, le personnage placé en évidence dans le film de Christophe Honoré a toute la liberté que son temps et sa société sont en mesure d'offrir et pourtant, nous la voyons errer d'un endroit à l'autre, constamment malheureuse et proscrite de toute relation personnelle ou sociale, en dépit de tout le soutien qu'elle a de sa famille. Lena a toute la liberté qu'elle désire, et cela ne lui permet pas de s'adapter à la vie sociale. Pour différentes raisons, aucune des deux protagonistes n'est autorisée à danser, puisque l'« interdiction au bal » s'applique aux deux à la fois : à Isaura par le manque de liberté et à Lena pour son excès. Ainsi, on peut opposer la contrainte de la liberté limitée au XIXe siècle, avec l'absence de limites au XXIe siècle culminant avec la situation vécue par Lena. Sans aucun doute, aucun de ces extrêmes ne se révèle positif.

En plaçant le bal au centre de l'intrigue, car c'est le moment de découverte de la véritable identité d'Isaura, Bernardo Guimarães met côte à côte deux réalités sociales qui façonnent la société brésilienne à cette époque. Il renforce la noblesse de caractère d'Isaura, montrant à quel point les privilèges de classe sont injustes. Le caractère d'une personne est indépendant du lieu où elle est née ou quelle richesse elle possède. L'héroïne de ce roman n'a pas le droit de participer au bal, même si elle a reçu une éducation parfaite et distinguée, car elle n'a pas le même statut que les

autres participants. Cette fête, un rituel social réservé à la société blanche et libre, n'est pas accessible à Isaura et elle en est rejetée. Le fait de ne pas être en mesure d'assister au bal intensifie l'aspect dramatique du roman ; le lecteur est touché de compassion pour le personnage, ce qui permet à l'auteur d'atteindre son but abolitionniste.

6.3 Senhora, 1875 – José de Alencar

La même année de publication de *L'Esclave Isaura* José de Alencar (1829-1877) écrit *Senhora*. Dans cette œuvre, Alencar dénonce la médiocrité existante dans les relations guidées par le capitalisme, en soulignant, en particulier, le mariage de convenance. La protagoniste du roman, Aurélia Camargo, a une vie simple jusqu'à ce qu'elle reçoive un héritage d'un grand-père inconnu. Après s'être installée dans la société, Aurélia épouse Fernando Seixas, qui avait été son fiancé quelques années plus tôt, mais l'avait quittée pour courtiser une jeune fille plus riche. Pour effectuer ce mariage, Aurélia utilise une ruse : elle «achète» son mari, lui offrant une dot de 100 *contos de réis*, sans révéler son identité. Lors de la nuit de noces, elle l'humilie, en lui reprochant d'avoir accepté de se marier pour l'argent. Le mariage est sa vengeance pour le fait qu'il l'ait oubliée quand elle était pauvre.

Si nous comprenons la relation entre les personnages, dont l'union n'avait pas encore été consommée, et la position de «sujet» assumée par Fernando, nous évaluons l'importance de la scène de bal dans l'intrigue. À aucun autre moment du récit il y a une description d'une rencontre intime entre les personnages aussi intense que celle qui a lieu au cours de la valse. La scène n'est pas seulement audacieuse par son caractère sensuel latent, mais par sa présentation d'une situation sociale du XIXe siècle de manière inversée, car celle qui devait se soumettre à la volonté du mari était généralement la femme. Dans cette scène, au contraire, l'homme ne fait qu'obéir aux caprices de son épouse. Alencar joue avec les commodités et, par conséquent, dénonce et critique les mœurs de son temps.

Dès que la valse est mentionnée dans le texte, elle est connotée avec une caractérisation péjorative. On observe que la valse est décrite de manière à mettre en évidence l'excessive approche des corps. Par la suite, le narrateur fait une digression pour expliquer le «danger» que la valse représentait dans les terres brésiliennes. Il

rappelle que la valse était née en Allemagne et suggère que peut-être cette danse n'était pas si néfaste dans ce pays : il est possible qu'avec le temps froid, la valse soit une danse «décente». Mais en arrivant dans l'hémisphère sud, la valse devient scandaleuse et devrait, selon le narrateur, être dansée seulement dans les bals publics et non dans les salles familiales. Il rappelle que cette danse impétueuse avait déjà été critiquée par Victor Hugo lui-même.

Comme nous le savons, ce n'est pas en arrivant au Brésil que la valse est devenue scandaleuse, elle était déjà considérée comme une danse audacieuse, même dans les pays européens. En disant que la valse motive «l'effeuillement de la femme»[27] et que pendant la danse, « le cocon de soie se brise, le papillon se déploie»[28], le narrateur insiste sur l'aspect libérateur de la danse et, par conséquent, du bal lui-même comme un lieu de métamorphose et de transformation. La métaphore du papillon qui prend son envol nous ramène à l'image de la jeune femme qui passe d'un état de pureté et d'innocence à la découverte des premiers désirs et pulsions sexuelles.

Vulnérable par le contact physique si proche, le couple finit par s'embrasser. Un bref toucher de lèvres, mais qui fait qu'Aurelia, prise par l'émotion, s'évanouit dans les bras de Seixas. L'évanouissement d'une femme après une forte émotion n'est pas une scène rare dans la littérature de cette période. Cependant, plus qu'un lieu commun littéraire, la faiblesse d'Aurelia illustre l'imagerie des méfaits de la danse, qui a été alimentée par les défenseurs de la morale et des bonnes mœurs. Comme nous l'avons dit dans le premier chapitre de cette recherche, la critique des danses avait plus un caractère moral que physique. Le danger de la danse était principalement en ce qu'elle pourrait provoquer à la sensibilité des jeunes femmes qu'à leur corps lui-même.

Dans *Ao Vencedor as batatas* (1977), Roberto Schwarz fait une étude du dix-neuvième siècle et des idées qui gravitaient dans le contexte brésilien. En analysant la réception des modèles européens dans la littérature brésilienne de cette période, Schwarz souligne le déséquilibre et les échecs que la transposition d'un modèle européen a subis tout en essayant d'être adapté par les auteurs brésiliens. Selon son

[27] "desfolha da mulher"

[28] "rompe-se o casulo de seda, desfralda-se a borboleta"

observation, les idées au Brésil étaient décalées par rapport à leur utilisation en Europe. Notre contexte était différent, même si nous utilisions les mêmes termes et nous prétendions à une réalité qui n'existait pas. Tout comme les maisons qui étaient décorées afin d'être similaires aux milieux européens, la société essayait de cacher la vraie réalité du système basé sur l'exploitation du travail des esclaves.

Ainsi, selon Schwarz, les auteurs de l'époque ont essayé d'importer un imaginaire littéraire de l'Europe et de l'adapter au contexte de la société brésilienne, mais cette transposition n'a pas eu de succès. Une grande partie de la littérature brésilienne du XIXe siècle serait donc une tentative infructueuse de suivre les modèles européens au sein d'une société qui avait un contexte très différent.

Nous pourrions alors nous demander ceci : si le bal dans l'Europe du XIXe siècle est déjà une illusion d'un monde inexistant, serait-il au Brésil une «illusion» encore plus grande, car il est l'imitation d'une pratique européenne, non compatible avec notre réalité ? En regardant de près, cependant, nous voyons que la disjonction était de mise dans cette société. Alencar a décrit ce qu'était la société à ce moment-là : les riches se comportaient comme s'ils étaient en Europe. Contrairement à Schwarz, nous ne croyons pas qu'ici le contexte soit plus illusoire, puisque les gens vivaient cette vie comme «réelle». Nous savons que l'inspiration européenne a guidé les paradigmes artistiques, architecturaux, les vêtements et le comportement, et non pas seulement la littérature. Les bals, en ce sens, illustrent ce lien avec l'Europe maintenu par les classes supérieures au Brésil, c'est-à-dire que les bals n'apparaissent pas seulement dans la littérature, ils faisaient partie des rituels les plus appréciés par la société.

La position de José de Alencar a toujours été au centre de controverses menées par la critique littéraire, car pendant tout le Romantisme et même beaucoup plus tard, les discussions se sont centrées sur la question de la nationalité de la littérature brésilienne. En ce sens, la recherche menée par Maria Cecilia Moraes Pinto de Queiroz (1999) propose un riche travail comparatif sur les influences françaises dans l'œuvre d'Alencar, en montrant que l'auteur utilise l'ensemble de ses connaissances des littératures étrangères non pour les copier, mais pour construire ce qu'il comprend comme un projet de littérature nationale. La revendication de nationalité se produit par la présence d'images et de paradigmes qui se reflètent dans l'organisation des syntagmes narratifs. L'auteure montre que précisément dans les

œuvres de caractère urbain, dans lesquelles l'auteur peut sembler (comme, en effet, il a été lu par la plupart de la critique) plus loin de son projet d'une littérature nationale, on peut justement remarquer l'effort d'établir une littérature brésilienne qui pourrait régler ses pas par rapport à ce qui était fait dans les centres irradiateurs de culture.

Simulacre, performance, authenticité, intérêt, conflits entre l'être et le paraître sont des éléments qui se reflètent dans ce texte et, surtout, dans cette scène de bal. Le texte d'Alencar prend la leçon des autres cultures, mais cherche son propre chemin, sa propre mesure. Comme d'autres personnages étrangers, Seixas passe par une rééducation et apprend, à la fin, à être un homme digne d'aimer et d'être aimé. Mais il y a aussi, tout au long de l'œuvre, une tentative de placer ce personnage au niveau national. *Senhora* marque la tension entre l'écriture qui s'assume brésilienne et la pression non seulement de la culture étrangère, mais aussi de l'ensemble du système politique, économique et social auquel il serait difficile d'échapper.

6.4 Esaü et Jacob, 1904 – Machado de Assis

En ayant pour décor la ville de Rio de Janeiro de la fin du XIXe siècle, l'œuvre *Esaü et Jacob* de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), fondateur de l'Académie Brésilienne de Lettres, raconte les dernières années de la monarchie et le début de la République au Brésil. L'intrigue a pour protagonistes les jumeaux Pedro et Paulo, qui ont des opinions divergentes sur tout depuis qu'ils sont petits. Toujours présentés en parallèle, ils représentent en permanence la rivalité et les idées contraires, comme s'ils étaient les deux faces d'une même médaille.

La mère, influencée par la prédiction qu'une voyante a faite quand les enfants étaient encore très jeunes, a toujours eu peur d'une querelle entre eux, de sorte qu'elle fait tout pour les calmer, en essayant d'éviter tout litige. Mais les combats sont inévitables et, pendant l'adolescence, deviennent constants : tandis que Pedro est partisan du monarchisme, Paulo adhère aux idéaux républicains. Comme si cela ne suffisait pas, les deux frères tombent amoureux de la même femme, Flora. Elle, à son tour, aime les deux à la fois de la même manière et ne peut se décider envers aucun.

Pendant la période décrite dans le roman, l'âge d'or de la monarchie de Pedro II commençait à se faner. Schwarcz (1999) souligne que, dans les années précédant la chute de la monarchie, D. Pedro II avait commencé à montrer des signes de

faiblesse physique et on prévoyait le transfert du pouvoir à sa fille, la princesse Isabel. En 1888, un an avant la proclamation de la République, l'abolition de l'esclavage a été signée, un événement qui a provoqué un changement social et économique majeur dans le contexte brésilien. D'une part, les anciens esclaves montraient leur fidélité à la monarchie s'opposant ainsi aux républicains, d'autre part, l'élite était insatisfaite et les tensions et critiques faites au régime étaient devenues plus visibles. Après l'abolition de l'esclavage, le divorce avec les élites, qui en quelque sorte soutenaient la monarchie, était évident.

La proclamation de la République au Brésil aura lieu le 15 novembre 1889 sans bouleversements ou autres manifestations. Suite à un décret militaire, l'empereur est renversé et un gouvernement provisoire républicain dirigé par le maréchal Deodoro da Fonseca est mis en place. Dans le roman *Esaü et Jacob* Machado décrit la haute société de la fin du siècle et retrace les événements politiques du pays : la chute de la monarchie et la proclamation de la République qui suit.

Les deux bals présents dans ce récit dénotent cette continuité dans la vie de l'aristocratie de Rio de Janeiro, même avec le changement de gouvernement. Le premier bal est celui de l'Île Fiscale, qui est devenu le symbole de l'ostentation et l'exagération promues par l'Empire. Ce bal est la dernière fête de la monarchie : six jours plus tard la République est proclamée. Le second bal qui apparaît dans le récit, à son tour, est « le dernier bal de l'année, le premier de la République » (ASSIS, 1994, p.84).

Le bal monarchique dépeint par Machado de Assis dans ce livre est vraiment arrivé. Dans la nuit du 9 novembre 1889, l'Île Fiscale, situé à l'entrée de la baie de Guanabara, a été le théâtre d'une des plus grandes et luxueuses fêtes promues par l'Empire. Il a également représenté la fin de la monarchie au Brésil, puisque seulement six jours après le bal les forces républicaines instauraient le nouvel ordre dans le pays.

La scène de bal de l'Île Fiscale se trouve au chapitre XLVIII, intitulé *Terpsichore*. En décrivant les motivations de chaque personnage pour aller au bal, aucun d'entre eux n'a de véritables intentions de danser. Le titre semble donc ironique : dans une fête qui a comme inspiration Terpsichore, la muse de la danse, personne n'y va pour danser. Ce qui est remarquable est que plus qu'un amusement, ce bal est une cérémonie sociale, servant de représentation théâtrale pour exhibitions et complots politiques. De plus, ce bal qui prédit la chute d'un gouvernement peut être

comparé à une danse macabre, annonçant symboliquement une mort dans le système politique du pays.

La deuxième scène de bal apparaît au chapitre LXX. Nous trouvons dans ce deuxième bal les mêmes personnages qui sont aussi allés à l'Île Fiscale, bien que le narrateur ne précise pas clairement qui était présent dans ce dernier bal. Nous savons qu'il y avait Flora et ses parents, ainsi que Paulo. Pedro évidemment n'est pas allé à ce bal. Tout au long du livre, nous avons toujours un contraste entre les deux frères. Il n'est pas possible de faire une analyse de la personnalité de l'un sans l'opposer à l'autre. Ainsi, la fonction du bal dans le récit semble être l'opposition au bal de l'Île Fiscale. S'il y a eu un bal dans lequel un frère était présent, il doit y avoir un second bal dans lequel nous avons la présence de l'autre. L'absence de l'un des frères semble ne pas être la seule similitude entre les deux fêtes. Bien que ce dernier bal soit particulier et plus modeste que la fête de l'Empire, peu de choses avaient réellement changé dans le comportement des gens, «telle était la similitude des deux fêtes »[29], comme souligne le narrateur. Tout comme Pedro et Paulo ont des idées opposées — mais ils sont en fait tellement semblables qu'il est difficile de séparer l'un de l'autre — la comparaison s'étend également aux formes de gouvernement. La Monarchie et la République sont des régimes opposés, mais finalement avec beaucoup de choses en commun.

Les deux scènes de bal présentées par Machado de Assis nous permettent d'entrevoir **l'intérêt pour l'expérience de la vie privée** qui marque l'aspect du genre roman dont nous avons parlé tout au long de ce travail. Le bal de l'Île Fiscale se caractérise par la présence de l'empereur, et pourtant il est à peine mentionné. L'accent porte sur l'analyse des gens ordinaires, dont les pensées et les sentiments sont examinés en détail par le narrateur. La même chose est répétée dans le bal républicain.

Les danses montrent la superficialité des changements qui se sont produits lors de la transition de la forme du gouvernement. Machado note avec un œil sceptique le passage de la monarchie à la République au Brésil, qui n'est pas accompagné d'un véritable changement dans la structure sociale. Les bals d'*Esaü et*

[29] "tal era a semelhança das duas festas".

Jacob représentent cette continuité : très peu de choses ont changé d'un bal à l'autre. Les discussions autour du pouvoir ont néanmoins continué.

***

Bien que certains points de vue d'*Ao Vencedor as batatas* ne coïncident pas avec les points de vue énoncés dans ce travail, je suis d'accord avec Roberto Schwarz quand il indique qu'il y a des éléments sous-tendus dans la société d'une époque (ce que nous pouvons appeler d'imaginaire social), que les auteurs peuvent ou non réaliser, mais qui apparaissent sans aucun doute dans les œuvres : « la matière de l'artiste montre [...] qu'elle n'est pas un être informe : elle est historiquement formée, et enregistre d'une certaine manière le processus social auquel elle doit son existence »[30] (SCHWARZ, 2000, p.30).

Cette déclaration renforce ce que disent aussi Norbert Elias et Pierre Bourdieu : il y a un *espace potentiel* qui enserre la totalité de la production dans chaque moment historique. Chaque œuvre est fondée sur des facteurs socio-historiques et culturels qui la déterminent, ainsi que sur des attentes de réception qui définissent son apparition. En ce sens, les représentations du bal dans la littérature brésilienne du XIXe siècle montrent la situation dans les limites qui pourraient être attendues à ce moment précis. S'il y a d'apparentes « inadéquations » dans la littérature, cela ne signifie pas une orientation floue de la littérature nationale, mais sans doute la société elle-même vivait-elle un décalage entre le plan idéal et le plan réel. L'analyse des œuvres révèle ainsi quelques points :

- le bal, en tant qu'événement « importé » de l'Europe, était présent dans la société brésilienne du XIXe siècle, mais avec des traces d'un « métissage » de couleur locale, comme on peut le noter dans *Mémoires d'un sergent de la milice*.

- les œuvres qui apparemment ressemblent aux œuvres produites dans la littérature européenne soulèvent des questions qui sont inhérentes à la société brésilienne. Le bal de *L'Esclave Isaura* met en évidence l'une des plaies sociales brésiliennes, l'esclavage. Dans *Senhora* la société de Rio de Janeiro qui danse la valse confirme l'idéalisation européenne, laquelle n'était pas seulement présente sur le plan

[30] "a matéria do artista mostra [...] não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência"

littéraire, elle l'était aussi sur le plan social. Enfin, *Esaü et Jacob* met en contraste deux bals qui ont marqué la période historique brésilienne de la fin du XIXe siècle.

On peut conclure que les œuvres ne sont pas seulement un miroir de ce qui se passait en Europe. Les œuvres représentent des événements qui faisaient partie de ce qu'était la société brésilienne de l'époque. Une deuxième conclusion nous conduit à observer des différences entre l'imaginaire monarchique brésilien et ce qui révèle de la tradition de l'Ancien Régime français. Alors que l'imaginaire des bals à la cour française est liée à l'extrême luxe et au raffinement, il n'y a pas une continuité de cet imaginaire au Brésil. Tout d'abord parce que D. Pedro II était apparemment un empereur plus modéré et modeste, mais aussi parce que la transition entre la monarchie et la République n'a pas consisté en un changement drastique, ni dans la politique, ni dans les mœurs sociales du pays.

CHAPITRE 7
POÉTIQUE DU BAL

7.1 Sociopoétique du chronotope

Dans son article « Pour une sociopoétique du chronotope » Alain Montandon (1998a) démontre, à partir d'une série d'éléments, comment la scène de bal fusionne « des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » dans l'œuvre de Théophile Gautier. L'auteur affirme, à la fin de son article, que « cette brève esquisse pour la sociopoétique du chronotope de la scène de bal chez Gautier mériterait d'être élargie à l'ensemble des scènes de bal au XIXe siècle » (MONTANDON, 1998a, p.25).

Sans aucun doute quelques points soulignés par l'auteur s'intègrent parfaitement bien avec l'aperçu que nous avons proposé à partir des œuvres françaises, portugaises et brésiliennes du dix-neuvième siècle.

Tout d'abord, nous vérifions que l'idée du bal en tant que chronotope, c'est-à-dire, une scène-événement capable de condenser le temps et l'espace dans une seule unité, est également présente dans les scènes analysées. A maintes reprises nous avons pu observer, tout comme Montandon, que :

> la fête et la danse induisent à fois suspension, rétrogression et rétrospection, suspension du temps et atemporalité, régression en d'autres temps et lieux impliquant une redéfinition du sujet et sa métamorphose, et une prospection, car le bal, dans sa fonction déstructurante/restructurante, annonce une recomposition de l'histoire en prédisant proleptiquement l'avenir. (MONTANDON, 1998a, p. 14).

Sur cette fluidité relative du temps, nous rappelons le sonnet *Artémis* de Gérard de Nerval[31] dont le titre était originellement « Ballet des heures » et qui commence ainsi :

> La Treizième revient... C'est encor la première ;
> Et c'est toujours la Seule, - ou c'est le seul moment :
> Car es-tu Reine, ô Toi ! la première ou dernière ? […]
>
> La treizième revient... C'est encore la première ;
> Et c'est toujours la seule […]

[31] Cf. Gérard de NERVAL, *Œuvres Complètes*, 1993, p.648.

L'image nous amène à l'aiguille qui se déplace sur le quadrant de l'horloge en passant par chacun des douze numéros. Mais lorsque le nombre douze est atteint, l'aiguille revient au numéro un. La treizième heure correspond donc à une heure du matin. Tout serait aboli lorsque le cycle est terminé ? Tout ne serait rien d'autre qu'une chimère ? Le temps qui passe sans cesse, mais revient toujours au même point, illustre ce temps si vague et illusoire manifesté au cours de la fête.

Nous avions déjà noté ce fusionnement entre temps et espace lorsque nous avons étudié les régimes de l'Imaginaire au Chapitre 3. Plusieurs personnages n'arrivent pas à avoir une perception claire de l'environnement qui les entoure. Ce fait a un lien direct avec les caractéristiques du royaume de la nuit qui, selon Gilbert Durand, ne connaît ni temps ni espace.

Écrire le bal est fondamentalement prendre en compte la construction d'un temps et d'un espace liés à la fête et à un événement social où s'inscrit une aventure individuelle. Le bal représente un cosmos où le système social et ses risques sont mis en scène. En ce sens, Montandon (1998a) souligne que l'un des traits particuliers du bal au XIXe siècle est l'équivalence illusoire de la richesse (l'ostentation matérialiste) et de l'amour. De toute évidence, cet aspect se trouve éparpillé dans l'ensemble des œuvres. Au début du bal décrit par Camilo Castelo Branco nous pouvons observer l'impact de la première impression ressentie par le protagoniste. Jorge croit entrer dans une « région de houris » et prend quelques minutes pour récupérer de l'« étourdissement » qu'il ressent. Néanmoins, tandis que le personnage reste « extatique » face à ce qu'il rencontre au bal, le narrateur, de son côté, se demande si toute la splendeur que Jorge voit n'est pas uniquement une illusion. Tout comme les particules qui s'envolent dans l'air et ressemblent à des petits points d'or quand elles sont illuminées par le soleil, Jorge ne serait-il pas en train de voir de l'or où il n'y a que de la poussière ?[32]

La comparaison faite par le narrateur invite à la réflexion sur l'aspect de raffinement qui se dégage du bal. Cette apparente richesse, ressentie d'ailleurs par plusieurs personnages lors de leur entrée dans le bal[33], ne correspond pas toujours à

[32] Extrait du texte original: "Do cisco lúcido, que volita no ar, faz douradas palhetas o raio do sol coado pela fresta. Na dourada lucidez que Jorge via por mágico prisma, não haveria muito cisco, muito átomo de poeira humana, que somente refulge aos revérberos dos lustres, consoante o variegado das cores? Decidam os que lá andam." (CASTELO BRANCO, 1973, p.32).

[33] Juste pour citer quelques exemples, rappelons la gêne d'Isaura ou l'admiration de Julien Sorel et

la réalité. Le bal a le pouvoir de cacher momentanément les misères, difficultés ou problèmes. La poussière suggérée par le narrateur «camilien» fait encore penser au bref amour de Jorge et de Silvina, un amour illusoire puisque construit sur le sentiment d'ambition. Le même argent qui crée l'éclat et l'atmosphère de luxe au bal sera la cause de la dérision vécue par le personnage. Provincial en quête de romantisme, Jorge est écrasé par un monde matérialiste où triomphent les compromissions mesquines.

Quoi qu'il en soit, même si la richesse n'y est pas toujours réelle, le bal est l'endroit pour voir et être vu. Montandon attire notre attention sur la présence notable de grands miroirs dans ces scènes :

> Le dispositif optique est un moyen de contrôle de la représentation sociale, permettant de garantir la belle apparence (…), il rend possible la dimension narcissique inhérente à la mise en scène, narcissisme social et personnel — le voir et être-vu qui exigent une telle réflexivité. Il joue, dans la démultiplication opérée, avec l'éparpillement et l'image de soi, il diffracte et réfracte : vaporisation et centralité, dispersion dans l'espace de l'image, dédoublement, agrandissement par le nombre et retour à la source, le centre de la piste où évolue le couple. (MONTANDON, 1998a, p.17).

Comme nous l'avons signalé aux premiers chapitres, en tant que moment de fête, le bal renforce l'idée d'un temps privilégié qui introduit une autre temporalité, brisant le rythme quotidien pour quelques moments fugaces d'éternité. Cet aspect de « dispersion » ou « vaporisation » peut être observé dans l'extrait ci-dessous de *La Capitale,* quand Artur marche à côté des glaces avec la baccante française et, en regardant son reflet, ressent un sentiment étrange qui « lui fait perdre le sentiment réel de la vie et de l'endroit où il était » :

> Mais la ménade avait amené Arthur dans le hall — où des miroirs alternaient avec les arbustes, dans une décoration farfelue [...] Et elle marchait tout au long du salon, près des miroirs, vers lesquels elle lançait à tout moment un regard, avec des mouvements lents, ondulés, qui rappelaient sans cesse à Arthur la marche d'un tigre : **et il lui venait un sentiment étrange, qui l'attristait, qui lui faisait perdre le sens réel de la vie, de l'endroit où il était** — en voyant passer, à l'arrière-plan bleuâtre de miroirs, son paletot noir à côté du corps de cette ménade classique. [34] (QUEIROZ, 1997, p.900, c'est moi qui souligne).

---

d'Emma Bovary quand ils se rendent compte qu'ils sont dans un milieu « noble ».

[34] Mas a bacante levara Artur para o salão de entrada — onde espelhos alternavam com arbustos, numa decoração pelintra [...] E passeava ao comprido do salão, junto dos espelhos, para onde lançava a cada momento um olhar, com os movimentos lentos, ondulados, que lembravam sempre a Artur, o passear dum tigre: e **vinha-lhe uma sensação estranha, que o entristecia, lhe fazia perder o**

En ce sens, le bal attire l'attention vers ceux et celles qui ne veulent pas se montrer, comme c'est le cas d'Isaura. Il paraît impossible de passer incognito dans cet événement qui fonctionne comme une sorte de vitrine :

> [...] je suis l'objet de toutes les attentions, et ces regards indiscrets, qui de tous côtés sont dirigés sur moi, me font frémir à chaque instant ; je souhaiterais que la terre s'ouvre sous mes pieds, pour que je disparaisse en son sein.[35] (GUIMARÃES, 2001, p.87).

Bien évidemment, un élément qui renforce cette idée d'exposition est la présence de la danse. Même ceux qui ne participent pas à la danse, sont attentifs à tout ce qui se passe, car le plaisir du bal se retrouve aussi dans l'observation, selon le narrateur de Esaü et Jacob : « la danse est un plaisir des yeux »[36].

En ce sens, nous ne pouvons pas négliger l'esthétique du plaisir mise en avant par la danse et le spectacle du bal :

> La danse constitue la réunion de plusieurs expressions artistiques où tous les sens participent : le bal est musique, il est mouvement, et il est aussi célébration. Les couples qui dansent se rapprochent, se touchent, se parlent à mi-voix : et tout cela devant un public, parce que le bal est aussi spectacle. C'est le moment de se montrer dans les meilleurs habits, avec les bijoux les plus précieux ; rien n'est laissé au hasard. Il y a une image à développer devant tout le monde. (TAMARIT-VALLÉS, 2001, p.187)

Comme nous l'avons déjà esquissé auparavant, quand nous parlons de bal, nous parlons d'un terme qui englobe un sens plus vaste : la danse y est présente et constitue le centre ou peut-être l'excuse d'un rituel beaucoup plus complexe.

Dans les onze livres analysés, le quadrille est la danse la plus citée, apparaissant en huit œuvres différentes. La contredanse et la valse sont citées dans six et cinq œuvres, respectivement ; la polka, la mazurka et le galop apparaissent dans deux d'entre elles, et enfin, il y a le cancan, le fado et le menuet avec une apparition chacun. (Voir le **Tableau 1**).

---

sentimento real da vida, do lugar em que estava — vendo passar, no fundo azulado dos espelhos, o seu *paletot* escuro junto àquele corpo de bacante clássica. (QUEIROZ, 1997, p.900).

[35] " [...] sou alvo de todas as atenções, e esses olhares curiosos, que de todos os cantos se dirigem sobre mim, fazem-me a cada instante estremecer; desejaria até que a terra se abrisse debaixo de meus pés, e me sumisse em seu seio." (GUIMARÃES, 2001, p.87).

[36] "A dança é um prazer dos olhos." (ASSIS, 1994, p.56)

ŒUVRE	Danses mentionnées	Description de la danse/ des mouvements
Le Rouge et le noir	Quadrille Contredanse Galop	« Ce quadrille de Coulon me semble admirable et ces dames le dansent d'une façon parfaite. » « Il faut que je prenne du punch et que je danse beaucoup »
Le Bal de Sceaux	Quadrille Contredanse	« Elle s'étonna de voir le plaisir habillé de percale ressembler si fort au plaisir vêtu de satin, et la bourgeoisie danser avec autant de grâce et quelquefois mieux que ne dansait la noblesse. »
Madame Bovary	Quadrille Contredanse Cotillon : valse	« Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient : tout tournait autour d'eux […] leurs jambes entraient l'une dans l'autre ; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui ; une torpeur la prenait, […] haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. »
La Parure	×	« Elle dansait avec ivresse, avec emportement, grisée par le plaisir, ne pensant plus à rien, dans le triomphe de sa beauté, dans la gloire de son succès, dans une sorte de nuage de bonheur fait de tous ces hommages, de toutes ces admirations, de tous ces désirs éveillés, de cette victoire si complète et si douce au cœur des femmes. »
Années de prose	Mazurka Quadrille Contredanse Polka	"O apresentante doudejava no redemoinho das danças, e raros intervalos perdia, perguntando ao condiscípulo se estava contente. Jorge não sabia dançar, porque não tivera tempo de aprender esse apendículo grotesco da boa educação."
Les Cannibales	Mazurka Valse	"... ao longe uma música voluptuosa [...] e, sobressaindo a tudo, pares animados de muita vida e muito amor, abandonando-se à efervescência das danças".
La Capitale	Quadrille Cancan Galop	"... a criatura delirou: adiantava-se com as mãos na cinta, o peito para diante, os seios em relevo, com um gingar frenético dos quadris, e baloiçando-se, atirava as pernas até ao penacho do bombeiro, que sacudia os braços como um boneco epiléptico, dando *ehs!* agudos!"
Mémoires d'un sergent de la milice	Menuet Fado	"A princípio o Leonardo quis que a festa tivesse ares aristocráticos, e propôs que se dançasse o minuete da corte. Foi aceita a ideia, ainda que houvesse dificuldade em se encontrarem pares. Afinal levantaram-se uma gorda e baixa matrona, mulher de um convidado; uma companheira desta, cuja figura era a mais completa antítese da sua; um colega do Leonardo, miudinho, pequenino, e com fumaças de gaiato, e o sacristão da Sé, sujeito alto, magro e com pretensões de elegante." "Todos sabem o que é fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito."
L'Esclave Isaura	Quadrille Valse	"Vim buscá-la a pedido de alguns cavalheiros, que já são admiradores de V. Exa. Para interromper a monotonia das valsas e quadrilhas, costumam aqui as senhoras encantar-nos os ouvidos com alguma canção, ária, modinha, ou seja o que for." "Tomou o braço de Álvaro, e ambos foram ocupar o seu lugar na quadrilha."

Senhora	Quadrille Contredanse Valse	“Aurélia pousara a mão no ombro do marido, e imprimindo ao talhe um movimento gracioso e ondulado, como o arfar da borboleta que palpita no seio do cacto, colocou-se diante de seu cavalheiro e entregou-lhe a cintura mimosa.” “Balançava-se o airoso par à cadência da música arrebatadora; e todos o admiravam.” “Parecia que voavam ambos arrebatados ao céu por uma assunção radiosa.”
Esaü et Jacob	Quadrille, polka, contredanse et valses	“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 saiam de 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.” “A dança é um prazer dos olhos”.

Tableau 1 : danses mentionnées et description des mouvements

À partir de ce tableau, nous pouvons constater que la danse est mentionnée dans toutes les scènes, mais tous les personnages ne vont pas au bal pour danser. Certains ne dansent même pas, comme c’est le cas de Julien Sorel ou ne savent pas danser, comme Jorge Coelho. Nous avons remarqué que la danse est souvent associée à quatre thèmes principaux : tout d'abord, en tant que facteur distinctif de classes ; puis comme un élément moteur du désir, de la séduction et du plaisir ; ensuite, comme une évasion de la réalité et enfin comme élément fédérateur.

La danse comme facteur distinctif de classes : Comme nous l’avons mentionné dans la première partie de ce travail, l’exercice de pouvoir qui cherche à régler la danse dans les normes et les étiquettes, opposant les danses populaires aux formes institutionnalisées, est à remarquer. En Europe, les danses de cour, comme le menuet, la contredanse et le quadrille ont représenté tout au long des XVIe et XVIIe siècles la société qui détenait le pouvoir. La danse était donc la représentation d'un monde réglé et harmonieux : l'image d'une société ordonnée. Le quadrille et la contredanse sont absorbés par la bourgeoisie et sont présents tout au long de l'histoire des danses du XIXe siècle. Les menuets, cependant, deviennent obsolètes. En ce sens, en dépit d'être déjà démodé, le menuet apparaît dans l’œuvre *Mémoires d'un sergent de la milice* (1854) comme une satire de la petite bourgeoisie qui veut imiter les pratiques aristocratiques.

Cet aspect comique d'une classe inférieure qui essaye d'imiter les danses de la classe supérieure est exactement ce qu’Émilie s’attend à voir en arrivant au bal de

Sceaux. Avant d'aller au bal, elle imagine déjà combien elle va s'amuser en regardant les danseurs prétentieux, qui adoptent une attitude sophistiquée. Le bal, néanmoins, se révélera tout à fait différent de ses attentes : Émilie de Fontaine est surprise de voir la posture élégante des participants et ne trouve pas de défauts à critiquer, preuve que la bourgeoisie avait assez bien intégré les mœurs aristocratiques.

Toutefois, cette intégration des mœurs est encore ambiguë. Un troisième exemple qui illustre subtilement le jeu de puissance entre les classes, peut être remarqué dans la scène de bal d'*Années de Prose*, de Camilo Castelo Branco. Le narrateur jette un « clin d'œil » ironique au lecteur, révélant que les bourgeois avaient eu accès aux rituels aristocratiques et profitaient des mêmes espaces de fête, mais qu'ils n'avaient pas vraiment accès au contexte de création et ne savaient même pas ce qu'ils dansaient. Lorsque Jorge tente d'approcher la piste où on exécutait une contredanse, il dérange les danseurs et se fait réprimander. Ensuite, il entend le commentaire suivant : « Vous ne faites pas attention ? Si vous voulez passez, attendez la fin de la polka ! » Ce sur quoi le narrateur fait observer : « le bon bourgeois ne savait pas vraiment si c'était une contredanse ou une polka que l'on dansait. » [37]

La relation entre les classes sociales et la danse est donc encore très marquée au XIXe siècle. Les danses exclusivement nobles sont déjà rares, étant donné que la bourgeoisie avait assimilé et élargi le répertoire chorégraphique. Cependant, le style des danses, la façon de danser et la connaissance des gestes représentent encore intrinsèquement l'origine et la distinction des classes.

La danse comme moteur du désir, de la séduction et du plaisir : Du point de vue narratif, le bal est aussi un important lieu de rencontre. C'est au bal qu'Émilie rencontre Maximilien, dans *Le Bal de Sceaux* ; Jorge tombe amoureux de Silvina dans *Années de prose* ; Margarida révèle son amour au vicomte d'Aveleda, dans *Les Cannibales*.

Le bal au XIXe siècle est, en effet, un endroit où les hommes et les femmes peuvent parler et avoir un bref moment de proximité, même sans être mariés. La danse elle-même a un caractère sensuel intrinsèque, si bien que, comme nous l'avons vu

[37] "O senhor não cabe? se quer passar espere que acabe a polca!" O bom do burguês sabia ao certo se era contradança ou polca o que se estava dançando. (CASTELO BRANCO, 1973, p.43).

dans l'histoire de l'Europe occidentale, la danse a été largement rejetée des cérémonies de la religion catholique.

Montandon (1998b, p.3) souligne que la danse a une nature paradoxale qui inclut l'individu dans une pratique sociale dans laquelle entre en jeu la relation entre l'individu et le groupe, le corps et le sexe dans un jeu constant de transgression à la règle, dans une oscillation entre l'ordre et le désordre, la technique et l'anarchie. Tout cela dans une affirmation constante de liberté et de spontanéité qui doit être canalisée en codes, parce que sinon elle risque de promouvoir d'innombrables excès.

La séduction est présente dans la manifestation de la danse de diverses œuvres du corpus. Dans *Le Rouge et le noir*, tout en dansant, Mathilde séduit les jeunes hommes présents au bal. Julien Sorel, qui jusque-là n'avait pas prêté attention à la beauté de la jeune fille, commence à s'y intéresser, pas parce qu'il la trouve belle, mais afin d'essayer de comprendre la conception de perfection dans le milieu noble.

Parmi les danses, nous soulignons l'importance de la valse comme élément déclencheur de l'érotisme dans plusieurs récits. La valse est mentionnée dans cinq romans différents de notre corpus. Cette danse, qui « incarne symboliquement l'expression d'une intériorité fusionnelle remarquable » (MONTANDON, 1998a, p.20) abolit la distance et crée une proximité des corps et des âmes. Nous rappelons la dimension sociopolitique que cette posture audacieuse de la valse implique : la valse devient l'expression d'une lutte contre l'autorité, la revendication d'une liberté individuelle fondamentale.

Un mélange de séduction, de plaisir et de commotion est aussi ce que ressentent les personnages quand ils dansent la valse. Emma Bovary, par exemple, était déjà émue et sentait son cœur battre plus fort au moment de la contredanse. Néanmoins, cela ne se compare pas à l'émotion qu'elle ressent à la fin du bal, quand elle danse la valse. C'est son grand moment d'extase.

La valse apparaît aussi dans l'œuvre *Les Cannibales* : « L'orchestre commençait une valse. Margarida, grande amatrice de valses, refusait cette fois la taille délicate au contact libidineux de la main masculine »[38]. Nous allons retrouver la valse de l'autre côté de l'océan aussi. La valse dansée par Aurélia et Seixas est

[38] "A orquestra começava uma valsa. Margarida, a ardente amadora das valsas, recusava desta vez a cintura delicada ao contato libidinoso de mão masculina." (CARVALHAL, 2004, p.14)

largement décrite par José de Alencar dans l'œuvre *Senhora*, comme nous l'avons analysé dans les chapitres précédents.

Ce qui attire notre attention dans les exemples de Flaubert et d'Alencar, c'est que les deux personnages sont mariées (bien que le mariage d'Aurélia soit un mariage de convenance, il n'avait pas encore été consommé). Il s'agit d'un éveil symbolique dans une autre vie, comme si la danse leur montrait une « malice » jusqu'alors inconnue.

La danse comme évasion de la réalité : Une autre facette qui peut être soulignée de la présence de la danse dans le bal est aussi celle de la danse comme fuite de la réalité. Il est vrai que la danse peut être l'excuse pour entamer une conversation. Mais, dans *Le Rouge et le noir*, Mathilde s'ennuie pendant le bal, ne trouve aucun partenaire intéressant et la seule conversation qui attire son attention est celle entre Julien et le comte d'Altamira. Ni l'un ni l'autre, cependant, ne montrent d'intérêt pour elle. La danse apparaît donc comme une sorte d'évasion, utilisée par Mathilde pour oublier les problèmes qui l'affligent et ne pas participer à la conversation qui l'ennuie : « Elle dansa pour échapper à la conversation sur l'apoplexie » (STENDHAL, 1993, p.293).

Mathilde est consciente qu'elle est la reine du bal et les jeunes hommes parlent d'elle. Mais le seul à qui elle s'intéresse semble ne pas lui prêter d'attention. Quand elle voit que Julien ne lui démontre aucun intérêt, Mathilde décide de danser, comme une revanche du fait d'être rejetée.

> Il faut que je prenne du punch et que je danse beaucoup, se dit-elle, je veux choisir ce qu'il y a de mieux et faire effet à tout prix. […] Elle dansa jusqu'au jour, et enfin se retira horriblement fatiguée. Mais, en voiture, le peu de forces qui lui restait était encore employé à la rendre triste et malheureuse. Elle avait été méprisée par Julien, et ne pouvait le mépriser. (STENDHAL, 1993, p.298).

Mathilde danse jusqu'à l'aube et part fatiguée de la fête, mais pas moins triste. La danse n'a pas été en mesure d'effacer la profonde mélancolie qu'elle ressentait dans son cœur.

Un autre personnage qui se sert de la danse pour échapper de la réalité, c'est Flora, d'Esaü et Jacob. En observant le bal, elle part très loin dans ses rêveries et pense à l'impératrice qui a le privilège de pouvoir toujours contempler :

> Elle partageait de tout son être le bonheur des autres. Elle voyait, écoutait, courrait, oubliait tout le reste pour être avec elle-même. Elle enviait aussi la

> princesse impériale, qui allait devenir impératrice un jour, avec le pouvoir absolu de renvoyer les ministres et les dames, les visites et les requérants, et d'être seule, au plus profond du palais, se gorgeant de contemplation ou de musique.[39] (ASSIS, 1994, p.58)

La danse comme élément fédérateur : Il faut aussi souligner l'aspect rassembleur que le bal, par le biais de la danse, acquiert en tant qu'espace de jonctions et de combinaisons, y compris politiques. Le bal permet que le hasard trouve ses chances de susciter rencontres et intrigues.

Par ailleurs, toute sorte d'idéologie, position ou opinion se trouve momentanement amortie, ce qui est symboliquement révélé dans Esaü et Jacob : « ce n'est pas nécessaire d'avoir les mêmes idées pour danser le même quadrille »[40]. Toutefois, la raison de cette apparente tranquillité n'est autre que le jeu d'intérêts, d'ambition et de pouvoir. N'oublions pas que le bal est aussi un endroit où la stratégie sociale s'exerce.

Ainsi, « associé au plaisir, au temps de la fête, au temps du souvenir, à la mélancolie du désir qui fuit et s'échappe, à la valse de l'illusion et de l'absence, le chronotope du bal permet le rêve et la chimère » (MONTANDON, 1998a, p.18) en associant le vol amoureux et fantastique au-dessus de la réalité sociale, économique et politique.

À partir de toutes ces observations sur l'écriture du bal, la présence féminine dans toutes les scènes est à noter. Le bal adhère à un imaginaire de prédominance nocturne, comme nous l'avons vu auparavant. Maintenant, dans la partie suivante, nous allons nous pencher plus en détail sur la poétique et l'imaginaire de la femme et son rapport avec l'imaginaire nocturne, et donc essentiellement féminin, du bal.

---

[39] "Toda ela compartia da felicidade dos outros. Via, ouvia, corria, esquecia-se do resto para se meter consigo. Também invejava a princesa imperial, que viria a ser imperatriz um dia, com o absoluto poder de despedir ministros e damas, visitas e requerentes, e ficar só, no mais recôndito do paço, fartando-se de contemplação ou de música". (ASSIS, 1994, p.58)

[40] "não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha" (ASSIS, 1994, p.56).

7.2 Le régime nocturne de l'imaginaire et la poétique du féminin

Nous notons que les scènes de bal du XIXe siècle ne représentent pas un cliché romanesque qui vise au seul plaisir ou à la transmission de valeurs morales pour les femmes. Dans plusieurs ouvrages, le bal fonctionne comme un élément central de transformation, que ce soit à travers une révolte ou une révélation, mais surtout comme l'annonce d'une réflexion sur la position des individus dans la société. Vasconcelos (2005, p.268) note que *l'embourgeoisement* des coutumes a aussi comme conséquence un «changement dans le rôle des femmes dans la société » ce qui correspond à « une croissante prépondérance du roman au détriment du romanesque ». Peu à peu, les thèmes récurrents des romans populaires tels que les enlèvements, les trahisons, le déshonneur, les vertus menacées, les terribles ennemis, les héroïnes séduites et abandonnées, sont ajoutés à une «peinture plus réaliste des scènes du quotidien, de l'appréciation de l'espace domestique et du **nouveau rôle des femmes au sein de la famille bourgeoise comme éducatrice et réformatrice des mœurs et de la morale** » (VASCONCELOS, 2005, p.272, c'est moi qui souligne).

Bien qu'avec un certain retard — puisque les discussions sur le statut des femmes dans la société, ainsi que le statut des femmes dans le roman, qui ont déjà eu lieu en Angleterre et en France au XVIIIe siècle, n'arrivent au Brésil qu'au XIXe siècle — ce processus est commun aux trois pays. La présence féminine est commentée par Nelson Werneck Sodré, décrivant la société brésilienne des années 1860 :

> La femme commençait à se libérer peu à peu du cloître colonial et à se soumettre à des normes de la mode européenne, en s'exhibant dans les salons et quelque peu dans les rues[41] (SODRÉ, 1999, p.198).

Comme nous le rappelle Watt (2010, p.148), dans l'histoire de la société humaine, jusqu'à récemment, la liberté de choix constituait l'exception et non la règle, notamment en ce qui concerne les femmes. Il faut considérer, cependant, que cette émancipation reste ambiguë. S'il y a, en effet, une émancipation croissante des femmes tout au long du siècle, les femmes restent encore largement liées au joug de leur père et de leur mari de qui elles dépendent souvent économiquement.

---

[41] "A mulher começava a libertar-se, a pouco e pouco, da clausura colonial e subordinava-se aos padrões da moda européia exibindo-se nos salões e um pouco nas ruas." (SODRÉ, 1999, p.198).

Comme nous l'avons vu précédemment, le bal se caractérise principalement comme un *topos* qui fait partie du régime nocturne, dans une conception durandienne de l'imaginaire. Toutefois, il convient de noter qu'un élément diverge de cet univers : il s'agit du rôle joué par les figures féminines dans les scènes analysées. Les femmes sont les protagonistes de plusieurs scènes de bal, mais ne représentent pas une « féminité déifiée ». Au contraire, elles semblent beaucoup plus déterminées et actives que les personnages masculins. Ce sont elles qui séduisent, qui prennent l'initiative et qui décident comment elles veulent se présenter au bal ou qui sera le choix de leur attention.

En ce sens, si le bal lui-même peut être considéré comme un élément appartenant au système nocturne de l'imaginaire, les personnages que nous avons pu observer dans le corpus ne rentrent pas toujours dans ce profil. Les situations se présentent de manière nuancée : plusieurs protagonistes, et ici je mets en évidence les personnages féminins, sont plutôt *héroïques* et représentent, en ce sens, plus proprement le **régime diurne** de l'imaginaire. Beaucoup de femmes veulent briller au bal et ont même tendance à l'ascension, bien que ce soit une embellie très passagère. Une fois que le bal se termine, le domaine de l'univers nocturne disparaît et les femmes semblent perdre le pouvoir qu'elles avaient dans cet environnement. A l'intérieur du bal elles commandent, mais en dehors il y a encore de nombreuses limitations imposées par la société. Dans un premier temps, nous pourrions émettre l'hypothèse que les protagonistes qui apparaissant dans les scènes de bal sont plus proches de l'expression mythique féminine de *Salomé*, qui symbolise le régime diurne, que de la sérénité et la sagesse représentées par *Marie*, figure emblématique du régime nocturne.

Nous avions déjà pu remarquer dans les chapitres précédents une déconstruction du mythe de Cendrillon dans la littérature du XIXe siècle. Notant que, en ce qui concerne les régimes imaginaires, les scènes de bal suscitent également **une chute dans ce qu'on pourrait attendre de mythèmes qui composent le régime nocturne**, il reste à comprendre les raisons de cette déconstruction.

Quand je parle de mythe ou de mythèmes, je me réfère aux structures narratives qui imprègnent l'imaginaire social et collectif. Le mythe selon Gilbert Durand est « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, qui sous

l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit » (1997, p.63). Les régimes dont parle Durand sont définis par des généralisations affectives de l'image. La substantification des schèmes donne lieu à des archétypes, dont la définition nous renvoie aux « images originales » ou « primordiales » de Jung, qui forment inconsciemment la pensée (DURAND, 1997, p.62). Bien que les archétypes et les mythes soient inséparables et souvent mélangés, les archétypes doivent être compris comme des images dans un sens beaucoup plus large que ceux du mythe, qui fait usage d'un contexte socioculturel déterminé. Les mythèmes, à leur tour, sont de petites unités sémantiques qui contribuent à l'unité du discours mythique[42].

Alors que Durand a une définition fondamentalement anthropologique, préoccupé par l'aspect humain du mythe, Ian Watt, dans sa définition du mythe, note son côté culturel : « une histoire traditionnelle largement connue dans le domaine de la culture, qui est admise comme une croyance historique ou presque historique, et qui incarne ou symbolise certaines des valeurs fondamentales d'une société »[43] (WATT, 1997, p.16). Autant Durand que Watt attirent notre attention sur le fait que le mythe est composé généralement d'une forme narrative largement connue dans un environnement social. La mythologie et la culture restent inextricablement liées.

Nous notons que deux mythes liés à la danse semblent faire écho aux récits de bal au XIXe siècle. D'une part, nous pouvons observer certaines réminiscences de *Cendrillon*, mais toujours dans le sens inverse : dans aucune des scènes il n'y a de rencontre fabuleuse et destinée à une fin heureuse comme celle de la femme à la belle chaussure de verre. Ducrey affirme qu'une autre figure mythique qui émerge avec assez d'intensité au XIXe siècle est la danseuse, qui peut être associée à la femme fatale[44], mais pas nécessairement. Issue du ballet romantique, l'image de la danseuse imprègne tout l'imaginaire artistique des XIXe et XXe siècles, étant représentée dans

[42] Pour Durand, les mythèmes « la plus petite unité de discours mythiquement significative ». (DURAND, 1979, p.344).

[43] "uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade".

[44] Il est possible d'observer que l'image de la *femme fatale* est présente dans la littérature depuis longtemps. Depuis Lilith et Eve, en passant par d'autres figures mythiques comme Dalila et Calipso, la figure de la femme dangereuse et maléfique qui éveille des rêves, des fantasmes et des craintes chez l'homme a été renouvelée à plusieurs reprises et renforcée dans l'imaginaire collectif. Assunção (2012) démontre comment le mythe de la *femme fatale*, qui représente aussi les mystères féminins, peut être observé avec beaucoup d'évidence dans la littérature produite à la fin du XIXe siècle, en particulier en France.

des poèmes, des romans, des peintures et plusieurs spectacles de ballet. La danseuse offre aux téléspectateurs un frisson de sensualité exotique que Victor Hugo évoque dans la figure gitane et andalouse d'Esméralda, personnage de *Notre-Dame de Paris*. La figure de la danseuse est associée, à la fin du XIXe siècle, à la figure de la femme fatale : tous les genres de danse, que ce soit la danse espagnole ou orientale, le cancan français ou le ballet classique, seront une excuse pour les artistes pour peindre le portrait d'une instigatrice de catastrophes, qui joue de son corps avec pour seule intention la ruine de l'homme. À l'ombre de Salomé, les danseurs de la fin du siècle marquent une libération de la danse en Europe et représentent, en ce qui concerne les arts, une modernité audacieuse et scandaleuse. Comme l'a noté Guy Ducrey (2002, p.495) « la ballerine, sous ses formes les plus diverses, entretient avec le principe du désir, et celui du destin amoureux, des liens essentiels et archaïques ». Le mythe de la danseuse s'associe donc, à la fin du XIXe siècle, à la femme fatale, représentée par de nombreuses femmes qui dansent dans l'histoire de la littérature mondiale, parmi lesquelles sont déjà mentionnées Katel Gollet ; Adèle ou Hélène de la chanson populaire ; Catherine, la fille aux souliers rouges d'Andersen, et bien d'autres.

Ces deux fonds mythologiques liés à la danse imprègnent l'imaginaire lié aux scènes de bal du XIXe siècle. Cette rencontre de deux facettes féminines semble se retrouver aussi dans d'autres aspects de la société. L'historien Bruno Remaury (2000) rappelle que la féminité a toujours été considérée comme ambivalente : d'une part sublime, complète, parfaite ; de l'autre, malsaine, inquiétante, maléfique. Le dix-neuvième siècle célèbre la beauté féminine dans l'art et dans la littérature tandis que dans la société les femmes sont encore exclues. C'est paradoxalement le siècle qui a préconisé la vertu, la féminité complète, et aussi celui où la prostitution a été le plus établie, avec les *maisons closes* : tout homme riche pouvait entretenir des relations avec une femme destinée à son plaisir. Cet homme avait vraiment à sa disposition les deux faces de la condition féminine : l'épouse vertueuse et la courtisane.

Donc, pour Bruno Remaury (2000), l'une des plus grandes caractéristiques du XIXe siècle, c'est la dualité distance-proximité. Il y a toujours un écart par rapport au corps, mais une attraction par ses mystères. La figure féminine évoque un mélange de fascination et de répulsion : alors qu'elle est socialement marginalisée, elle est aussi l'objet de fantasmes. C'est cette dualité qui conduira à la consolidation des

personnages représentant les femmes fatales : des êtres qui ont une beauté diabolique et qui sont en mesure de mener à la mort.

En effet, à plusieurs reprises, les femmes dans les scènes de bal sont caractérisées comme dangereuses, parce qu'elles attirent par leur beauté. Dans *Les Cannibales* le narrateur désigne ainsi la protagoniste : « Margarida est l'une des femmes fatales qui attirent irrésistiblement »[45]. Concha, la compagne d'Arthur ainsi que la ménade qu'il rencontre au bal du carnaval, le séduisent, puis l'abandonnent. Silvina, de *Anos de Prosa*, fait semblant d'être une jeune fille sensible, mais elle abandonne aussi Jorge. Mathilde de la Mole démontre aussi connaître son pouvoir de séduction, et peu de temps après le bal, elle écrit une note à Julien pour lui dire qu'elle laissera la fenêtre de sa chambre ouverte la nuit. Emma Bovary n'avait pas encore découvert son pouvoir de séduction, mais le bal va être un point décisif pour ce changement. Mathilde Loisel n'agit pas avec malice, mais finit par conduire son mari à la faillite à cause de son orgueil. L'excès de présomption sera également la raison de la souffrance d'Émilie de Fontaine.

Quoi qu'il en soit, quelques mythèmes de la *femme fatale* semblent être vraiment dispersés parmi les protagonistes du bal. Cependant, ces femmes ne sont pas exactement démoniaques ou fatales, car à côté de ces aspects mentionnés, elles apparaissent comme rêveuses voire naïves. Bien qu'elles disposent tantôt des caractéristiques de Cendrillon tantôt de Salomé, les personnages qui participent aux bals ne correspondent pas exactement à aucun de ces deux personnages. Elles ne représentent pas non plus *la danseuse*, puisque qu'elles dansent de temps en temps, à l'occasion des bals. C'est un tout autre discours narratif qui semble se constituer quand nous observons les femmes du corpus. Emma Bovary acquiert, en ce sens, un rôle emblématique — sans ignorer pour autant les rôles très importants joués par les femmes dans les bals des œuvres précédentes. *Madame Bovary* contient l'expression d'un mythe sans doute encore présent : la difficulté fondamentale d'être une femme dans la société moderne et contemporaine.

Au mythe romantique du mariage d'amour comme accomplissement, le «bovarysme» remplace l'échec conjugal comme un destin commun. Biasi (2002, p.291) estime que plus que l'image de la femme « mal mariée », Flaubert met en

[45] "Margarida é uma das mulheres fatais, que atraem irresistivelmente". (CARVALHAL, 2004, p.6)

évidence l'incommunicabilité radicale du couple, une incompréhension mutuelle encore plus choquante parce qu'elle n'est exprimée par aucun litige ou conflit ouvert. Emma et Charles vivent simplement dans des mondes de valeurs opposées : Charles s'intéresse au bien-être bourgeois, la vie familiale, la campagne ; Emma souhaite les émotions de la vie mondaine, la passion, l'imprévu, la vie dans la grande ville. Les effondrements sentimentaux d'Emma et son échec conjugal sont peut-être les symptômes d'un malaise plus profond qui vient d'autres facteurs.

La solitude dans laquelle vivent les deux personnages est également observée par Auerbach. Charles ne soupçonne rien de l'état intérieur de sa femme, chacun est enfermé dans son propre monde — elle dans le désespoir et dans ses rêveries, lui dans sa sotte satisfaction provinciale :

> Il y a là l'image d'un malaise, non pas d'un malaise momentané et transitoire, mais d'un malaise chronique, qui domine toute une vie, celle d'Emma Bovary. [...] Les deux époux ne se disputent pas, il n'y pas entre eux de conflit tangible. Emma est complètement désespérée, mais son désespoir n'est pas dû à une catastrophe précise ; il n'y a rien de concret qu'elle ait désiré ou perdu complètement. Bien qu'elle ait beaucoup de désirs, ceux-ci sont tout à fait vagues : l'élégance, l'amour, une vie pleine de variations.[46] (AUERBACH, 2015, p.437).

Emma est affligée d'un vrai désespoir existentiel qui ne semble pas être motivé seulement par de vagues aspirations désenchantées. L'élégance, le luxe, la haute société, les surprises, l'aventure sentimentale sont les seuls défauts en fait dans une vie équilibrée et confortable. Mais ces petites insatisfactions agissent profondément sur la personnalité d'Emma : elles expriment la nocivité des stéréotypes — des clichés sentimentaux et romantiques, des idées bourgeoises préconçues — et qui s'imposent à la faculté de penser le monde, les valeurs, le sens de la vie. Les personnages sont dépourvus de volonté face à la puissance totale des stéréotypes.

Ainsi, le mythe féminin qui émerge dans *Madame Bovary* n'est pas celui de la femme fatale et castratrice. Emma incarne le mythe de la féminité comme la figure inévitable du **manque** et de **l'absence**.

---

[46] "Aqui é um retrato do mal-estar, a saber, não de um mal-estar momentâneo e passageiro, mas de um mal-estar crônico, que domina inteiramente toda uma existência, a de Emma Bovary. [...] Os dois não brigam, não se apresenta nenhum conflito tangível. Emma está totalmente desesperada, mas o seu desespero não é causado por qualquer catástrofe determinada; não há nada de totalmente concreto que tenha perdido ou desejado. Embora tenha muitos desejos, estes são totalmente vagos: elegância, amor, uma vida cheia de variações." (AUERBACH, 2015, p.437).

Ainsi, en plus de mythèmes liés à Cendrillon, de quelqu'un qui cherche le bonheur et le trouve dans un bal, et de ceux liés à la danseuse ou à Salomé, la femme qui séduit et peut atteindre ses objectifs avec la danse, il est donc possible d'ajouter un troisième mythème qui caractérise les femmes du XIXe siècle : c'est le **mythe de la féminité comme absence, marquée par la quête de quelque chose qui apporte la plénitude et qui se montre, cependant, impossible à atteindre.**

***

Nous avons vu que les *topos* du bal s'inscrivent dans une constellation d'images et archétypes d'un lieu lié au plaisir, dans un cadre fermé et intime qui nous permet de l'associer au régime nocturne de l'imaginaire. D'autre part, les personnages qui y participent, en particulier les figures féminines, se trouvent du côté opposé. Nous ne pouvons pas les caractériser correctement comme *femmes fatales*, dans le sens qui leur est attribué à la fin de la littérature du XIXe siècle, mais il est clair que cette figure est déjà en construction au sein de toute la littérature produite au cours du siècle. Ainsi, alors que la danse et ses représentations sont confinées principalement dans le régime de nuit, les personnages qui participent ne sont pas nécessairement dans le même régime. En même temps, nous croyons qu'il y a la montée d'un autre mythe, qui apparaît avec suffisamment de preuves dans *Madame Bovary*, mais traverse d'une certaine manière tous les personnages qui participent aux scènes de bal du XIXe siècle. Nous le décrirons comme le *mythe de l'absence*, de la recherche d'une réalité que la réalité mondaine ne peut pas offrir. Emma participe du nocturne et dionysiaque, et trouve comme conséquence la mort ; au contraire, la très heureuse et béate Cendrillon participe du diurne et apollinien, et le couple princier finit le conte dans le bonheur… et avec beaucoup d'enfants, comme si c'était une fin en soi de devenir reine ou princesse.

Les écrivains de la période explorent tous ces mythèmes dans un régime à prédominance nocturne, mais en même temps ambigu. En ce sens, en ce qui concerne notamment les figures de femmes, on observe qu'elles apparaissent séduisantes ou admiratives, provocatrices ou chastes, évoluant dans un monde effervescent créé autour du bal, de sorte que la nature ambivalente de la femme y acquiert toute son amplitude.

CONCLUSION

> *Qu'en est-il de la vocation du bal mondain comme lieu de rencontre entre jeunes gens en vue d'un mariage, telle qu'elle apparaît dans la plupart des textes du XIXe siècle ? À l'aube du XXIe siècle, les jeunes entendent décider eux-mêmes de leur destin, et la liberté des mœurs actuelles rend caduques de telles préoccupations.*
>
> (Renée BONNEAU, *Carnet de bals*, 2000)

Comme nous le savons, Emma Rouault, avant de devenir Madame Bovary, a fait ses études dans un couvent où elle a eu accès à la lecture de romans qui l'ont influencée et ont créé ses attentes sur le mariage. Il faut se rappeler que la lecture de cette littérature n'était pas vraiment permise par les religieuses du couvent. Les romans étaient introduits par une vieille dame qui visitait le couvent huit fois par mois afin de laver le linge. Cette dame faisait entrer les œuvres « dans les coulisses » : les livres étaient cachés dans la poche de son tablier. Aguiar (2005, p.23) suggère une comparaison de cette figure «matrone contrebandière d'illusions sous forme de livre»[47] avec l'ascension du roman moderne, puisque le roman n'a pas été à l'origine un genre prestigieux, au contraire, il était même discriminé :

> Comme il est indiqué dans l'histoire du genre, le roman vient d'en bas, un peu subrepticement, mais pour de bon, et change l'ensemble des belles-lettres, qui jusqu'au XVIIIe siècle éloignait la population des créations littéraires les plus célèbres. En ce sens, il est comme la figure du parvenu qui achète le palais et met de côté la noblesse déjà sans ressources, bien qu'avec *pedigree*. Le roman est, pour ainsi dire, le grand art du roturier victorieux dans le tournant historique de la Révolution[48]. (AGUIAR, 2005, p.22-23).

Bien qu'il soit né « roturier », le roman acquiert une impressionnante popularité due en grande partie au fait de ne pas exiger une expertise des lecteurs et aussi parce que le roman s'intéresse à la vie quotidienne des hommes ordinaires et fait face aux problèmes qui leur étaient proches et chers. Le genre parvient à la consécration au XIXe siècle et est, depuis lors, la principale et plus influente forme littéraire de

---

[47] "matrona contrabandista de ilusões em forma de livro".

[48] "Como reza a história do gênero, o romance vem de baixo, meio sorrateiramente, mas em definitivo, virando inclusive o jogo das belas-letras, que até o século XVIII afastaram o populacho das criações literárias mais consagradas. Nesse sentido, figura bem o parvenu que compra o palácio e bota de escanteio a nobreza, com *pedigree*, embora já sem recursos. O romance é, por assim dizer, a grande arte do plebeu vitorioso na guinada histórica da Revolução".

l'Occident[49]. Or, ce genre venu « d'en bas », est le même qui offre, tout au long du XIXe siècle, d'innombrables scènes de bal, la fête qui était justement le symbole de l'aristocratie à d'autres époques. C'est un mélange excentrique rendu possible grâce à la grande révolution culturelle et sociale vécue par les XVIIIe et XIXe siècles. Certainement, le roman est aussi un produit des doutes, des tensions et des conflits qui caractérisent l'individu et sa relation avec le monde moderne.

Tout au long de cette étude, nous avons observé que, traditionnellement lié aux élites, le bal représente une question symbolique de domination. Il se distingue par la richesse et la beauté de l'environnement, ainsi que par les vêtements et par un cérémonial bien réglé. Le bal aristocratique surgit à la cour de l'Europe médiévale, constituant une réunion où l'on danse pour le plaisir. Au cours de la Renaissance, les bonnes manières, la grâce et le contrôle des mouvements devraient être acquis par les jeunes de la noblesse dès leur plus jeune âge. Cette façon de se comporter a été considérée comme un modèle de perfection pendant longtemps. Au XIXe siècle, le bal qui était jusque-là une pratique liée à la noblesse et à la haute bourgeoisie se popularise. La comparaison de différentes représentations littéraires de cet événement social nous a permis d'observer des facettes sociales, artistiques et idéologiques qui ont marqué une époque. L'étude qui arrive maintenant à sa fin — dans ce que cela implique de précaire et de provisoire — a eu comme objectifs principaux le relevé des questions liées à la construction de l'imaginaire du bal, la perception de l'individu et de sa relation avec la société, ainsi que de la discussion des valeurs de la modernité à partir de scènes littéraires de bal au XIXe siècle.

L'étude historique et sociologique du bal, qui joint la sémiologie de la danse collective à un rituel d'initiation lié au plaisir, sinon au conflit de classe, montre que cette pratique, aussi ancienne que l'humanité elle-même, a produit les conditions privilégiées pour les réunions, les promotions ou les inhibitions, ce qui a conduit à une prolifération remarquable de fantasmes et projections de l'imaginaire. La danse est sans aucun doute une pratique remarquable d'interaction sociale, et les rituels impliquant la danse ont toujours été présents dans les relations humaines, en créant et recréant des différents concepts dans l'imaginaire social. Nous avons constaté que

[49] Cf. Sandra Guardini Vasconcelos. In: ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX,* 2008.

à partir du Moyen Âge les formes institutionnalisées se sont progressivement éloignées des danses populaires, ce qui a engendré un mouvement de différenciation de classes. En effet, le bal apparaît comme une manifestation du milieu courtois en ayant par objectif, tout comme la poésie des troubadours, d'assouplir les mœurs belliqueuses et grossières des chevaliers de la cour. Au cours du bal on valorise l'harmonie, les mouvements doux et la cordialité. Les types de danse se divisent alors en plusieurs catégories : il y a des danses faites par et pour l'aristocratie, il y a d'autres qui sont dansées par le peuple lors des fêtes collectives. En France, jusqu'au XVIIIe siècle les participants au bal sont les membres de la cour et la noblesse choisie par le roi. Après la Révolution, d'autres sections de la société commencent également à organiser des bals. Un processus similaire se produit dans d'autres pays européens, comme c'est le cas au Portugal, bien que la monarchie y reste en place tout au long du XIXe siècle.

Il est possible d'observer qu'*entre les pôles opposés représentés par Apollon et Dionysos, le bal se trouve dans un point de jonction paradoxal*. D'une part, il est un rituel bien discipliné et donc encadrée dans un domaine apollinien. D'autre part, il reste une fête et entre dans le domaine du dionysiaque, quand s'y produisent des transgressions, notamment issues de l'évolution de la façon de danser. On pourrait dire que le bal était apparemment plus apollinien lors de sa création au Moyen Âge, mais il perd peu à peu le caractère rigide et formel et prend un caractère festif. Cependant, le bal conserve une « aura » de raffinement et de glamour qui se perpétue à travers les siècles et peut être vu aujourd'hui dans les bals de remise de diplômes, de mariages et de galas.

Un autre point à évaluer est le fait qu'en tant qu'*espace privilégié pour la rencontre, le bal occupe une place centrale autant dans les stratégies sociales que dans la fiction*. La danse et ses relations avec le désir et le merveilleux imposent une certaine façon de traiter le temps, la mort et la vie, et occupent une place privilégiée qui est source de nombreux rêves, rêveries et créations artistiques. Bien qu'il soit apparu au Moyen Âge, ce n'est qu'au XIXe siècle que le bal devient un thème de prédilection dans la littérature. Ce fait est lié, d'une part, à la popularisation même du bal au cours du XVIIIe siècle, et de l'autre, avec la montée du genre roman et le changement de perspective que cela a entraîné dans le choix thématique des

écrivains. Il existe de nombreux registres de scènes de bal dans cette période, ce qui nous permet de les considérer comme un *topos* de l'époque Moderne.

La lecture des œuvres produites dans trois pays différents approximativement au cours de la même période et ayant tous en commun une scène de bal, a permis d'établir un aperçu des représentations souvent en contraste avec l'imaginaire social. Comme première constatation, on observe que *dans aucune des œuvres analysées le bal se termine favorablement pour les personnages*. Ceci est un résultat à considérer, compte tenu que l'imaginaire social du bal est d'habitude imprégné d'images positives associées à la fête, à la joie, à un moment de rencontre et de plaisir. Les œuvres sélectionnées rompent avec l'imaginaire du bal qui conduira à une rencontre « prédestinée » unissant à tout jamais les heureux élus. Les textes s'inscrivent dans un paradigme qui démonte les structures figées : le *topos* du bal se répète, mais les expériences vécues sont différentes à chaque scène. Ce sont des œuvres qui ne permettent pas au lecteur de rester dans une position commode et confortable, au contraire, le lecteur est constamment appelé à redéfinir ses projets et ses attentes. L'espace *hétérotopique* offert par le luxe et le glamour du bal *trompe* momentanément les personnages, mais dès que le bal finit la vie reprend sa routine monotone, voire dramatique.

Les scènes permettent également de renforcer ce qu'Auerbach soutient à propos de la représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Pour l'auteur, le traitement sérieux de la réalité quotidienne, ainsi que la montée des couches plus larges et socialement inférieures aboutissent à une représentation existentielle-problématique. L'introduction des personnages et des événements quotidiens de la contemporanéité sont les fondements du réalisme moderne.

À cet égard, nous notons qu'au cours du dix-neuvième siècle, les scènes mondaines qui remplacent les grandes aventures privilégient l'intériorisation et la réflexion, des aspects qui commencent déjà avec *La Princesse de Clèves* (1678), et se développent au XIXe siècle avec Stendhal et Balzac. Le bal est le milieu idéal pour cette intériorité : la scène est fermée, descriptive et statique. Certains bals fonctionnent comme une sorte de nostalgie du bal de la cour à l'ancienne. Les personnages sont en quête de quelque chose qu'ils ne peuvent pas trouver, ils attendent quelque chose qui ne se produit pas. Le bal au XIXe siècle semble être marqué par un trait de décadence profonde : différemment de Cendrillon, les personnages ne trouvent pas la

fin heureuse si attendue. Ce point est travaillé par Flaubert dans *Madame Bovary*, par exemple. Influencée par la lecture de romans d'aventure et d'amour idéal, Emma trouve dans le bal un scénario fécond pour matérialiser le monde dont elle rêve. Pensant avoir trouvé le chemin qui la conduira au bonheur, Emma va s'enfoncer de plus en plus dans un monde d'apparences et de frivolité.

Dans les œuvres portugaises, les personnages connaissent aussi des situations de déception, soit parce que les bals ne correspondent pas à ce que les personnages avaient imaginé qu'ils y trouveraient, soit parce que le bal devient un espace où les relations sont fragiles et illusoires.

Dans le contexte brésilien, les déceptions ont d'autres raisons. En plus des disjonctions entre les classes sociales et entre les habitants de l'intérieur et de la ville qui apparaissent dans les œuvres européennes, le Brésil a encore d'autres éléments propres, compte tenu des caractéristiques de la société fusionnée de différents agents culturels et raciaux, qui participent à la construction d'une identité nationale en formation. De plus, alors que l'élite s'inspire des activités, des vêtements et des fêtes européennes, le pays doit encore faire face à des questions très sensibles, telles que l'esclavage, par exemple. Le bal et sa relation avec la révolution démographique et le problème de l'identité nationale au Brésil est une question qui a été soulevée dans cette étude et qui mérite d'ailleurs d'être approfondie dans des futures études sociologiques et littéraires. Après tout, qui compose effectivement la société bourgeoise brésilienne qui participe à ces bals ?

Les scènes de bal dans ce sens sont une métaphore importante des conflits et des drames sociaux. Notons également que, dans tous les cas, nous avons affaire à des représentations qui véhiculent l'instabilité et qui mettent le lecteur en position de quelqu'un qui doit sortir de sa « zone de confort » et réviser ses concepts. En outre, le bal n'est fait que de « réalisme ». L'exemple le plus fort de cette instabilité apparaît dans *Les Cannibales*, qui met en question les paradigmes réalistes et fantastiques, les parodient et force le lecteur à se réadapter en permanence.

Si le réalisme formel a sa part de contribution dans la popularité du roman, d'autres facteurs ont également participé à ce phénomène, y compris l'individualisme économique qui a favorisé des changements structurels au sein de la société et en particulier des changements par rapport au public lecteur et au rôle social des femmes. Il a été possible de vérifier que les relations établies entre les représentations littéraires

du bal du XIXe siècle ont été marquées par la suprématie des valeurs bourgeoises postrévolutionnaires. Les scènes mettent au premier plan une expérience individuelle et bien que le bal soit le portrait d'une action collective et d'exposition, nous avons la perception de ce qui se passe à l'intérieur de chaque personnage. Plus encore, nous savons ce qui se passe avant et après le bal, à savoir, comment le personnage se comporte dans la vie de tous les jours, dans son intimité. Ainsi, *les scènes corroborent la présence de l'individualisme*, pensée qui gagne en force dans l'ère Moderne, en soulignant la particularité et l'unicité de l'expérience humaine. Les bals qui traversent l'intrigue de *Non ma fille, tu n'iras pas danser* reflètent au XXIe siècle des caractéristiques qui étaient en construction dès les siècles précédents. Katel Gollet et Adèle sont punies de mort parce qu'elles ont été désobéissantes. Si le destin de Léna, protagoniste du film de Christophe Honoré, est moins macabre, elle est toujours aussi dramatique. Léna illustre la tentative extrême de « vivre librement » tant désiré par les individus, en particulier depuis l'aube de la Modernité. Cette caractéristique peut également être remarquée chez les personnages des scènes de bal du XIXe siècle : déplacées et instables, les personnages essayent de se comprendre eux-mêmes au milieu de la précarité des relations humaines. Les relations établies au cours du bal sont basées sur la superficialité, le jeu des intérêts et les convenances, de manière que nous voyons une multitude de gens en quête de liberté et de réalisation de ses propres objectifs. S'il est vrai que quelques instants de joie et de transcendance peuvent encore être observés dans les scènes en question, ils s'effacent lorsque le bal finit. La représentation du bal au XIXe siècle découple l'aspect de communion qui semble avoir été présent lors des rituels de danse primitifs pour exprimer une expérience humaine basée de plus en plus sur l'individu. D'autre part, les personnages qui participent à ces bals n'ont rien d'héroïque ou de remarquable, et pourtant, ce qu'ils ont à nous présenter sur leur vie intérieure est infiniment plus varié et intéressant que n'importe quel prototype.

En ce qui concerne particulièrement les œuvres brésiliennes, il s'avère qu'elles *présentent des bals non pas parce qu'elles font une copie des œuvres européennes, mais parce que l'événement faisait partie des activités sociales urbaines*. Comme nous le démontrons, les danses importées de l'Europe peuplent non seulement l'imaginaire comme elles font effectivement partie de la réalité de l'élite sociale brésilienne du XIXe siècle. Des contradictions qui peuvent sembler des échecs littéraires ne sont que

l'émergence de ce qui était vécu en réalité. Je souligne donc l'importance des scènes de bal dans la littérature brésilienne du XIXe siècle, non seulement comme un point de connexion avec ce qui était fait dans d'autres centres culturels — dans une tentative d'insertion du pays, nouvellement indépendant, dans le circuit littéraire du XIXe siècle — mais aussi comme une démonstration que les textes se trouvent dans *l'espace du possible* pour la société brésilienne de l'époque.

Le corpus de recherche aide à repenser certains mythèmes inscrits dans l'imaginaire et reconduits par la tradition sociale et par les représentations artistiques. Nous notons que dans une conception durandienne de l'imaginaire, le bal appartient au *régime nocturne* d'images qui, à son tour, est essentiellement liée au rêve et à la projection mentale, ayant une connotation profondément féminine : il n'est pas étonnant que la grande majorité des scènes mette en évidence des profils de femme. Cependant, nous observons que même si certains archétypes liés à la danse, à la rencontre amoureuse, à la somptuosité et à la joie expérimentées pendant le bal — des images rehaussées par des productions artistiques au fil du temps — sont perçus dans les œuvres en question, il faut également noter l'apparition de nouvelles variantes, parmi lesquelles on distingue la présence itérative de **l'illusion** régissant les relations vécues par les personnages au cours du bal. Comme Auerbach (2015, p.437) avait déjà soutenu, s'il est vrai que la quête d'épanouissement personnel et le désespoir qui en résulte face à l'absence de réponses ou de concrétisation des désirs a toujours existé, jamais cela n'a été traité de manière si sérieuse dans les œuvres littéraires, comme ce sera le cas à partir du XIXe siècle dans la littérature occidentale. En ce sens, il y a plusieurs déconstructions de ce que nous attendons d'une scène de bal idyllique ou romanesque. L'absence même de la danse constatée dans quelques bals, et l'« interdiction de la danse » vécue par certains personnages, est aussi un aspect à souligner. L'exclusion par laquelle passent certains personnages ou le choix délibéré de ne pas danser ont l'effet d'une rupture complète des attentes de ce que le personnage et le lecteur lui-même avaient probablement projeté sur le bal. Cette fête, prévue pour la joie et le plaisir des sens, peut aussi être l'occasion de drames, scandales et transgressions. Le bal agit comme un révélateur des envies et aussi des affrontements.

En ce qui concerne la tension de classes, un autre aspect envisagé par l'étude, nous avons pu observer que la question imprègne d'une manière subtile mais

constante toutes les œuvres analysées. La scène de bal fonctionne de façon stratégique comme un panneau des changements sociaux subis par le dix-neuvième siècle (même si nous sommes conscients que le bal ne représente qu'une partie de la société), surtout quand certains affrontements gagnent une dimension publique. Le rêve de fréquenter un lieu de luxe apparaît estampillé sur les personnages de Julien Sorel, Emma Bovary, Mathilde Loisel, Artur Corvelo. À plusieurs reprises les personnages semblent décalés et une image plus représentative de cette tension semble être celle d'Isaura, l'esclave au bal de la haute société de Recife. Le conflit de classe se joint également à la question déjà abordée de la liberté individuelle. D'une part, les personnages visent à obtenir la reconnaissance, d'autre part, il y a plusieurs obstacles qui les en empêchent : des barrières sociales ou imposées par eux-mêmes, comme c'est le cas de Léna, qui dispose de toute la liberté possible, cependant, il lui manque l'altérité nécessaire à la vie en société.

Nous avons conscience que plusieurs œuvres tout aussi intéressantes et importantes pourraient être incluses dans cette collection. Cependant, comme tout travail de recherche, il est nécessaire d'établir un découpage dans les œuvres à analyser. Ceci a été également la raison pour laquelle j'ai choisi de ne pas inclure les danses populaires. Le choix fait dans cette étude a favorisé les représentations de bals bourgeois et aristocratiques, bien que, comme cela a été mentionné, la classe ouvrière est constamment représentée par le silence et l'absence. Les ramifications et les contrastes entre les bals bourgeois et populaires dans la littérature est encore un sujet qui manque d'études. Des recherches dans ce sens produiront certainement des fruits féconds.

Un autre aspect que j'aimerais souligner fait référence au fait de ne pas avoir de femmes dans le corpus des auteurs sélectionnés. Autrement dit, quand on parle des représentations des femmes présentes au bal, nous devons considérer qu'elles proviennent de points de vue masculins. Bien que les questions de genre n'aient pas été au centre de notre choix des œuvres, une comparaison avec des scènes de bal écrites par des femmes pourra certainement déboucher sur un travail intéressant. À titre d'exemple, nous pouvons citer *Les Maîtres sonneurs* de George Sand au XIXe siècle et, en extrapolant les limites géographiques et temporelles établies dans ce travail, nous pouvons aussi mentionner *La princesse de Clèves* mentionnée ci-dessus, de Mme de Lafayette ; *Orgueil et Préjugés* de Jane Austen ; *Autant en emporte le vent*

de Margaret Mitchel l; *Le bal* de Irène Némirovsky ; *Le ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras ; et *Val Abraham*, relecture de *Madame Bovary* faite par Agustina Bessa-Luís. Il serait intéressant d'observer si le fait d'être écrit par une femme apporte une différence dans la construction de nouveaux mythèmes.

Quoi qu'il en soit, les scènes de bal et ce qu'elles peuvent offrir aux chercheurs dans des domaines tels que la littérature, l'histoire, l'anthropologie, les études culturelles et autres, ne se limitent pas à ce simple aperçu. Cette recherche a eu pour objectif de montrer comment une scène qui peut sembler apparemment récurrente est capable de révéler de nombreux aspects qui nous permettent de réfléchir à la création littéraire, ainsi qu'à l'ensemble de valeurs qui régissent une société et une période historique.

Reprenant les paroles de Renée Bonneau mentionnées dans l'intitulé de ces conclusions, on peut dire que s'il est vrai que la liberté des mœurs actuelles n'exige plus un lieu spécifique pour que les jeunes, sous la supervision de leurs parents, puissent se rencontrer et établir un contact, il est également remarquable que les boîtes de nuit et autres clubs de danse existent encore et représentent toujours une attraction importante pour les jeunes. En même temps, les règles d'approche entre les sexes dans le monde occidental ont gagné beaucoup en liberté : il s'agit d'une réalisation qui a vu l'aube pratiquement au XXe siècle, et qui aujourd'hui se révèle être un droit acquis. Il est donc intéressant de noter le chemin qui a été parcouru avant d'arriver à ces réalisations. Mais la liberté conquise n'a pas nécessairement favorisé les relations interpersonnelles : l'excès de liberté peut finir par individualiser et éloigner les gens, en créant des liens fragiles et éphémères, comme l'exemple du personnage Léna. Étudier le bal signifie comprendre les aspects qui régissent les contacts interpersonnels et qui ne s'éteignent pas au XIXe siècle, trouvant une répercussion jusqu'à aujourd'hui. Enfin, on peut dire que l'influence de Terpsichore dans l'art demeure : il y a dans les bibliothèques, les cinémas, les salles de concert et les musées encore beaucoup de bals qui méritent d'être recherchés, redécouverts, relus et réinterprétés.

RÉFÉRENCES

Œuvres du corpus

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: O Estado de São Paulo/Klick Editora, 1997.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias.** 25 ed. São Paulo: Ática, 1996. E-book.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Esaú e Jacó.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. E-book.

BALZAC, Honoré de. **A comédia humana**: estudos de costumes/ cenas da vida privada. Vol 1. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. 3 ed. São Paulo: Globo, 2012.

BALZAC, Honoré de. **Le Bal de Sceaux**. Paris: Flammarion, 2001.

CARVALHAL, Álvaro do. **Os Canibais**. Coimbra: Alma Azul, 2004.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Anos de prosa**. 4 ed, conforme a 2ª, revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.: 1973.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**: costumes de província. Tradução, apresentação e notas de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2001a.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**: mœurs de province. Paris: Gallimard, 2001b.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

MAUPASSANT, Guy de. **Bola de Sebo e outros contos**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

MAUPASSANT, Guy de. La Parure. In: ____. **La Parure et autres scènes de la vie parisienne.** Paris: Flammarion, 2001.

QUEIROZ, Eça de. **A Capital**! In: ____. Obra completa. Vol II. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p.649-929.

STENDHAL. **Le rouge et le noir**: chronique de 1830. Préface, commentaires et notes de Michel Crouzet. Paris: Le livre de poche, 1997.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Ouvrages de référence de divers auteurs

AARNE, Antti. **The types of the folktale**: a classification and bibliography**.** Translated and enlarged by Stith THOMPSON. 2nd edition. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1981.

ABREU, Márcia (org.). **Trajetórias do romance**: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas/ São Paulo: Mercado de Letras/ Fapesp, 2008.

AGUIAR, Joaquim Alves de. O banquete e o prato do dia em Madame Bovary. In: FONSECA, Maria Augusta (org.). **Olhares sobre o romance**. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

ASSUNÇÃO. Luísa. Réflexions sur le mythe de la femme fatale : Pierre Louys et la femme et le pantin. **Cadernos do IL.** Porto Alegre, nº45, p.157-174, dezembro de 2012.

AUERBACH, Erich. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARON, Anne-Marie. Introduction et notes. In : BALZAC, Honoré. **La maison du chat-qui-pelote** suivi de Le Bal de Sceaux, La Vendetta, La Bourse. Paris: Flammarion, 1985.

BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. **Communications**. Vol 8, n.1. Paris : Le Seuil, 1966, p.1-27.

BATALHA, Maria Cristina. Álvaro do Carvalhal: o que pode nos informar um "autor menor"? **Itinerários**, Araraquara, n. 33, p.157-170, jul./dez. 2011.

BAUDAT, Thierry. **Madame Bovary (1856):** 10 textes expliqués/ Gustave Flaubert. Paris: Hatier, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. Madame Bovary – La tentation de Saint Antoine, par Gustave Flaubert. **L'Artiste**: nouvelle série. Tome deuxième, 7e livraison. Paris: 18 octobre 1857. p.105-109.

BEAUSSANT, Philippe. **Versailles, opéra.** Paris: Gallimard, 1981.

BERRINI, Beatriz. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias. In: QUEIROZ, Eça de. **Obra completa**. Vol II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BERTIN, Georges. Pour l'imaginaire, principes et méthodes. **Esprit critique**, revue internationale de sociologie et de sciences sociales. Vol.04, n.02, CNAM, Pays de la Loire, février 2002.

BIASI, Pierre-Marc de. Bovary (Emma). In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dictionnaire des**

mythes féminins. Lonrai: Éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand, 2002, p. 290-295.

BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos**: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra. Tradução Júlia Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BONNEAU, Renée. **Carnet de bals:** les grandes scènes de bal dans la littérature. Paris: Larousse, 2000.

BOUCHON, Marie-Françoise. LECOMTE, Nathalie. Luxe, ordre et beauté. In: ROUSIER, Claire. **Scènes de bal, bals en scène.** Pantin: Centre national de la danse, 2010, p.13-41.

BOURCIER, Paul. **Histoire de la danse en Occident**. Paris: Editions du Seuil, 1978.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art**: genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle édition revue et corrigée [1992]. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Éditions de Minuit, 1965.

BRAGA, Cláudio Costa. **O último baile do Império**: o baile da Ilha Fiscal. Brasil: Cláudio da Costa Braga, 2007.

BRUNEL, Pierre (org.). **Dictionnaire des mythes féminins**. Lonrai : Éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand, 2002.

CAILLOIS, Roger. **L'homme et le sacré**. Paris, Gallimard, 1988.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAPMANY, Aurelio. **Un siglo de baile en Barcelona**: qué y donde bailaban los barceloneses el siglo XIX. Barcelona: Ediciones Librería Milla, 1947.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Amor de perdição – discurso romanesco e cinematográfico. **Revista Dedalus**, Lisboa, Número 17-18, Vol.1, p. 273-290, 2013-2014.

CHELEBOURG, Christian. **L'imaginaire littéraire:** des archétypes à la poétique du sujet. Nathan: Paris, 2000.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. [1982]. Paris: Éditions Robert Laffont/ Jupiter, 2000.

CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. **Fête**. Disponível em: http://www.cnrtl.fr/definition/fete.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. 2 ed. Vol 2. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

COLOMBO, Laura. Avant-propos. In: COLOMBO, Laura. GENETTI, Stefano. **Pas de mots**: de la littérature à la danse. Paris: Hermann Editeurs, 2010, p. 5-10.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**: littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COUTO, Clara Rodrigues. **Dança, etiqueta e distinção social em Espanha (séculos XVI e XVII)**: leitura do tratado *Discursos sobre el arte del dançado* (1642), de Juan de Esquivel Navarro. Anais eletrônicos do XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social. Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371324471_ARQUIVO_TextocompletoClaraCouto_ANPUHNatal2013.pdf. Acesso em 25/07/14.

CROUZET, Michel. Préface, commentaires et notes. In : STENDHAL. **Le rouge et le noir**: chronique de 1830. Paris: Le livre de poche, 1997.

CURTIUS, Ernst Robert. **La littérature européenne et le Moyen âge latin**. [1948]. Traduit de l'allemand par Jean Bréjoux. Paris: Presses universitaires de France, 1956.

CZARNY, Norbert. Postface. In: STENDHAL. **Le rouge et le noir**: chronique de 1830. Paris: L'école des Lettres/ Seuil, 1993.

DAUTRICOURT-DENIAU, Béatrice. Cendrillon. In: BRUNEL, Pierre (org). **Dictionnaire des mythes féminins**. Lonrai: Éditions du Rocher/ Jean Paul Bertrand, 2002. p.370-381.

DEPENNE, Dominique. Postface. In: PALANTE, Georges. **Le Bovarysme. Une moderne Philosophie de l'Illusion.** Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008. p.89-144.

DERUELLE, Aude. Les adresses au lecteur chez Balzac. **Cahiers de Narratologie**. n. 11, 2004. Disponível em: http://narratologie.revues.org/11. Acesso em 10/07/15.

DISNEY, Walt. **Cinderela**. 1 DVD (74 min), color. Estados Unidos: Walt Disney Productions/ RKO Pictures, 1950.

DOUVILLE, Olivier. Fêtes et contextes anthropologiques. **Adolescence**. n. 53, p. 639-648, 2005. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-adolescence-2005-3-page-639.htm. Acesso em 09/02/15.

DUCREY, Guy. Danseuse (La). In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dictionnaire des mythes féminins**. Lonrai: Éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand, 2002, p. 491-498.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **Figures mythiques et visages de l'œuvre.** De la mythocritique à la mythanalyse. Paris: Berg International, 1979.

DURAND, Gilbert. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire:** introduction à l'archétypologie générale. Paris: Bordas, 1969.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** Vol I: Uma história dos costumes. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** Vol II: Formação do Estado e Civilização. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. **Individualisme**. Disponível em: http://www.universalis.fr/encyclopedie/individualisme/. Acesso em 08/06/15.

ENCYCLOPÉDIE DES SYMBOLES. Édition française établie sous la direction de Michel Cazenave. Paris : Librairie générale française, 1996.

ESQUÍVEL, Patrícia. **L'autonomie de l'art en question**: l'art en tant qu'Art. Paris: L'Harmattan, 2008.

FORESTIER, Louis. Les contes, entre éclairs et brouillard. **Le Magazine Littéraire.** N° 512, octobre 2011, p.74-76.

FOUCAULT, Michel. **Le Corps Utopique** suivi de **Les Hétérotopies**. Defert, Daniel (postface). Clamecy: Nouvelles Editions Lignes, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses** : une archéologie des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1966.

FRENZEL, Elisabeth. **Diccionario de motivos de la literatura universal.** Versión española de Manuel Albella Martín. Madrid: Gredos, 1980.

FREUD, Sigmund. **L'inquiétante étrangeté** [1919]. Traduzido do alemão por Marie Bonaparte e Mme E. Marty. 1933. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/.

FREUD, Sigmund. O inquietante [1919]. In: **Obras completas**: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Vol 14. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.247-283.

FRYE, Northop. **Fábulas de identidade**: estudos de mitologia poética. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GASNAULT, François. **Guinguettes et lorettes**: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870. Paris: Aubier, 1989.

GAULTIER, Jules de. Pathologie du Bovarysme [texto original de 1902]. In: PALANTE, Georges. **Le Bovarysme**: une moderne philosophie de l'illusion. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008. p. 39-88.

GOFFMAN, Erving. **La mise en scène de la vie quotidienne.** Vol 1 - La présentation de soi. Traduit de l'anglais par Alain Accardo. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

GONTARD, Marc. Le récit oral dans la culture populaire bretonne ou l'Histoire révélée par les contes et légendes. In : ___. **Littérature bretonne de langue française.** Collection Plurial. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.43-65.

GUILLÉN, Claudio. A estética do estudo de influências em literatura comparada. Tradução Ruth Persice Nogueira. In: COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.157-174.

HARMUCH, Rosana. **Terrorismo na literatura de Eça de Queirós**. 223 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

HERBILLON-MOUBAYED, Thilda. **La danse, conscience du vivant**: étude anthropologique et esthétique. Paris/ Torino: L'Harmattan, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HESS, Remi. **La valse**: révolution du couple en Europe. Paris: A.M. Métailié, 1989.

HOFFMANN, E.T.A. **Contos fantásticos**. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1933.

HONORÉ, Christophe. **Non ma fille, tu n'iras pas danser.** 1 DVD (105 minutes), color. France: Why not prodution, 2009.

HOSSERAYE, Catherine de la. **Le Rouge et le Noir, Stendhal**. Paris: Bordas, 2003.

HOUAISS, **Dicionário da Língua Portuguesa**. Tomo I. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.

HUART, Louis. **Paris au bal**: 50 vignettes. Paris: Aubert et Cie, 1845.

HUGO, Victor. **Les orientales; Les feuilles d'automne.** Paris: Gallimard, 1981.

JACOTOT, Sophie. Tous au bal! In: ROUSIER, Claire. **Scènes de bal, bals en scène.** Pantin: Centre national de la danse, 2010, p.53-73.

JACQ-MIOCHE, Sylvie. Présentation. In: BALZAC, Honoré de. **Le Bal de Sceaux**. Paris: Flammarion, 2001. p.5-10.

JOUVE, Vincent. **Pourquoi étudier la littérature ?** Paris: Armand Colin, 2010.

KLAUBER, Véronique. Thème, poétique. **Encyclopædia Universalis.** Disponível em: http://www.universalis.fr/encyclopedie/theme-poetique/. Acesso em 25/08/14.

LAURENT, Alain. **Histoire de l'individualisme**. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4 ed. Primeiro volume. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

MAISONNEUVE, Jean. **Les rituels**. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **Tragédia familiar: a formação do indivíduo burguês em obras literárias brasileiras do século XX**. 256 f. Tese (Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MÁRQUEZ, Miguel Á. Tema, motivo y tópico: una propuesta terminológica. **Exemplaria**, Huelva, n. 6, p. 251-256, 2002. Disponível em: http://www.uhu.es/miguel.marquez/publicaciones/Tema.pdf

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política.** Volume 1. Livro Primeiro: o processo de produção do capital. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MCNEILL, William H. **L'art de marquer le temps:** la danse et le drill dans l'histoire. Rodez: Le Rouergue/ Chambon, 2005.

MEINER, Carsten. TYGSTRUP, Frederik. Le défi de la topologie littéraire. **Revue Romane**, Copenhague, v. 42, n. 2, p.177-187, 2007.

MITTERAND, Henri. Préface et dossier. In: ZOLA, Émile. **Son Excellence Eugène Rougon**. Paris: Folio classique/ Gallimard, 1982.

MOAL, Philippe (org). **Dictionnaire de la danse**. Paris: Larousse, 2008.

MONTANDON, Alain (org.). **Paris au bal**: treize physiologies sur la danse. Paris: H. Champion, 2000.

MONTANDON, Alain (org.). **Sociopoétique de la danse.** Paris: Anthropos, 1998.

MONTANDON, Alain. **Écrire la danse**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

MONTEIRO, Maurício. O fim da festa. Música, gosto e sociedade no tempo de D. João VI. In: JANCSÓ, Istvan e KANTOR, Iris (org.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. Vol.2. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001. p. 569-586.

MONTELLO, Josué. **O baile da despedida:** o adeus da monarquia na grande noite da Ilha Fiscal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MOUILLAUD-FRAISSE. Geneviève. La "société" d'Henry Beyle sous la Restauration (1822-1830). In: BERTHIER, Philippe. (org.). **Stendhal: l'écrivain, la société, le pouvoir**. Colloque du Bicentenaire (Grenoble, 24-27 janvier 1983). Grenoble: PUG, 1984. p.9-32.

MÜLLER, Andréa Correa Paraíso. **De romance imoral a obra prima: trajetórias de *Madame Bovary***. 341 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

NATÁRIO, Celeste. A Situação de Portugal na Europa no final do século XIX e início do século XX: a Geração de 70. **Estudos Filosóficos**, São João del-Rei, nº 1, p.100-109. 2008.

NERVAL, Gérard. **Œuvres complètes**. Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, tome III, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1993.

NOVERRE, Jean Georges. **Lettres sur la danse et sur le ballet.** [1783]. Farmington Hills, Michigan: Cengage Gale, 2009.

OLIVEIRA, Manoel de. **Os canibais**. 1 DVD, 99 min, color. Portugal: 1988.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **La littérature générale et comparée**. Paris: Armand Colin, 1994.

PAGEAUX. Daniel-Henri. Variations ibériques. L'Espagne dans l'œuvre de Eça de Queirós. In : _____. **Sous le signe de Vertumne**: expérience poétique et création littéraire. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 2003. p.27-38.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Raça, História e Atualidade na ficção de "Escrava Isaura"**: Sexto Capítulo de "As aparições do deus Dionísio na Idade Mídia". BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. 1999. p.1-5. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/cardoso-claudio-escrava-isaura.pdf. Acesso em 05/02/2015.

PALANTE, Georges. **Le Bovarysme**: une moderne philosophie de l'illusion [texto original de 1903]. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.

PARANHOS, Adalberto. **Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930.** Anais eletrônicos do XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social. Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1370797136_ARQUIVO_Anpuh-2013-Natal-textofinal.pdf. Acesso em 25/07/14.

PERRAULT, Charles. **Contes de ma mère l'Oye**. [1697]. Paris: Gallimard Jeunesse, 1997.

PICARD, Dominique. **Du code au désir**: le corps dans la relation sociale. Paris: Dunod, 1983.

PIETTE, Albert. Fête, spectacle, cérémonie: des jeux de cadres. **Hermès, la revue**. n. 43, p. 39-46, 2005. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-3-page-39.htm

PINTO, Maria Cecilia Queiroz de Moraes. **Alencar e a França**: perfis. São Paulo: Annablume, 1999.

PIRES, Lucília Gonçalves. Nota preliminar. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Anos de prosa**. 4 ed, conforme a 2ª, revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.: 1973.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

QUEIRÓS, Eça de. **Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas**. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmãos, 1929.

REMAURY, Bruno. **Le beau sexe faible** : les images du corps féminin entre cosmétique et santé. Paris : Grasset/Le Monde, 2000.

REUTER, Yves. **Introduction à l'analyse du roman**. 2 ed. Paris: Armand Colin, 2006.

RIGHI, Nicolas. Un objet pour tous: la fête. **Le Philosophoire**, n.17, p. 149-169, 2002. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2002-2-page-149.htm

RIVIÈRE, Claude. **Les rites profanes**. Paris: Presses universitaires de France, 1995.

ROUFFIAX, Roger. Vida e obra. In: GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998. p. 5-6.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Émile ou de l'éducation**. Livre IV. 1762. Versão eletrônica realizada por Jean-Marie Tremblay, Quebec, 2002. Disponível em http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/emile/emile_de_education_4.pdf

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RUTHNER, Simone. Álvaro do Carvalhal e Boileau: um estudo do conto Os Canibais. **Palimpsesto**. Nº18, ano 13, 2014, p.146-158.

SABBAH, Hélène. **Le héros romantique**: thèmes et questions d'ensemble. Paris: Hatier, 1989.

SACHS, Curt. **Histoire de la danse**. [1933]. Traduit de l'allemand par L. Kerr. Paris: Gallimard, 1938.

SANCHES NETO, Miguel. **Muitas margens:** sete dias na rodovia. Curitiba: Arte & Letra, 2014.

SANCHEZ, Vera Aragão de Souza. Entre o popular e o erudito, "a civilização no Brasil começou pelos pés". **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 269-276, 2010.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima. Sobre os intelectuais portugueses no século XIX (do Vintismo à Regeneração). **Análise social**: revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, vol. XV (1º), n.57, p.69-115. 1979.

SASPORTES, José. **História da dança em Portugal**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1970.

SASPORTES, José. Trajectória da dança teatral portuguesa. [1979]. In: ____. RIBEIRO, António Pinto. **História da dança**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. [1977]. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SILVA, Carmi Ferreira da. **Por uma História da Dança:** Reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo. 121 f. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A história da imprensa no Brasil**. 4 ed atualizada. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOOBY, John West. La société et le jeu dans "Le rouge et le noir". In: BERTHIER, Philippe. (org.). **Stendhal: l'écrivain, la société, le pouvoir**. Colloque du Bicentenaire (Grenoble, 24-27 janvier 1983). Grenoble: PUG, 1984. p. 99-116.

TAMARIT-VALLÉS, Inmaculada. Les sens de la fête: allez au bal. In REAL, E.; JIMENEZ, D.; PUJANTE, D. e CORTIJO, A. (eds.). **Écrire, traduire et représenter la fête**. Universitat de València, 2001, p.187-195.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. Bals romantiques. In : MONTANDON, Alain. **Écrire la danse**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999. p.235-248.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. Cendrillon au bal décadent. In: MONTANDON, Alain (org.). **Sociopoétique de la danse.** Paris: Anthropos, 1998. p. 365-374.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. Vol.1: séculos XVIII e XIX. São Paulo: Editora 34, 2000.

TOMICHE, Anne. Du bal, du rien, du vide. In: MONTANDON, Alain. **Écrire la danse**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999. p. 235-248.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. **Une parisienne au Brésil.** Paris: Paul Ollendorff, 1883.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Leituras inglesas no Brasil oitocentista. In: FONSECA, Maria Augusta (org.). **Olhares sobre o romance**. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

VIEIRA, Jorge Luiz Gonzaga. Ritual do Murici - Povo Koiupanká. In: **Justiça e Profecia a Serviço da Vida**. Texto-Base do 13º Intereclesial de CEBs. Crato: Diocese de Crato, 2013. p.318-321.

VILLADARY, Agnès. **Fête et vie quotidienne**. Paris: Les Éditions Ouvrières, 1968.

VOLOBUEF, Karin. Ironia romântica. In: ____. **Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999, p.90-99.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WATT, Ian. **Myths of modern individualism**: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge: University Press, 1996.

WATT, Ian. **The rise of the novel:** Studies in Defoe, Richardson and Fielding. California: University of California Press, 1957.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'imaginaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

ZOLA, Émile**. La Curée**. Paris : Gallimard, Folio Classique, 1981.

ZOLA, Émile. **Son Excellence Eugène Rougon**. Paris: Folio classique/ Gallimard, 1982.

Autres œuvres consultées

ALENCAR, José de. **A pata da gazela**. 12 ed. São Paulo: Ática, 1995.

BADIOU, Alain. **Petit manuel d'inesthétique.** Paris: Seuil, 1998.

BALDENSPERGER, Fernand. **Qu'est-ce que la littérature comparée ?** Paris : Petra, 2012.

BAUDOT, Georges. GILARD, Jacques. La fête en Amérique latine: présentation. **Caravelle**: cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Toulouse, n.73, pp. 5-9, 1999.

BETTELHEIM, Bruno. **Psychanalyse des contes de fées**. Paris: Robert Laffont, 1976.

BLANCKAERT, Christian. **Les 100 mots du luxe**. 2 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

BRAGA, Corin. "Imagination", "imaginaire", "imaginal", three concepts for defining creative fantasy. **Journal for the Study of Religions and Ideologies (JSRI),** n.16, p.59-68, 2007.

BRUNEL, Pierre. **Mythocritique**: théorie et parcours. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

CASTARÈDE, Jean. **Le luxe**. 4 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

CHEVREL, Yves. **L'étudiant chercheur en littérature**. Paris : Hachette Supérieur, 1997.

CHEVREL, Yves. **La littérature comparée**. 6 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

CROZAT, Dominique. Le bal en France. **Ethonologie française**, nouvelle série, T.24, N.24, Mélanges, p.835-840, 1994.

DEWALD, Jonathan. **Aristocratic Experience and the Origins of Modern Culture: France, 1570-1715.** Berkeley: University of California Press, 1993. Disponível em: http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4m3nb2k3/

DOUCY, Arthur. Introduction. **Littérature et société : problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature.** Colloque organisé conjointement par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'École Pratique des Hautes Études (6e section) de Paris, du 21 au 23 mai 1964. Belgique, p.6-9, 1967.

DUCREY, Guy. **Corps & graphies**: poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle. Paris: Honoré Champion, 1996.

FERREIRA DE CASTRO, José Maria. **A Selva**. Lisboa: Guimarães & Companhia, 1975.

FOULKES, Nicholas. **Bals: legendary costume balls of the twentieth century.** New York: Assouline, 2011.

GERBOD, Paul. Un espace de sociabilité. Le bal en France au XXe siècle (1910-1970). **Ethnologie française**, nouvelle série, T. 19, N. 4, Mélanges, p. 362-370, 1989.

GLON, Marie. LAUNAY, Isabelle. (org). Histoires de gestes. Paris: Actes Sud, 2012.
ILLOUZ, Eva. **Consuming the romantic utopia.** Love and the cultural contradictions of capitalism. Berkeley: University of California Press, 1997.

JACOTOT, Sophie. Tourner. In: GLON, Marie. LAUNAY, Isabelle (org). **Histoires de gestes**. Paris: Actes Sud, 2012. p.129-144.

KRZYWKOWSKI, Isabelle. Les Créatures artificielles, une poétique de l'instable. In: HUFTIER, Arnaud (dir.). **Littérature et reproduction: L'homme artificiel.** Presses universitaires de Valenciennes, coll. "Lez Valenciennes", n° 30, 2000, p. 9-18.

LAFFAYETTE, Madame de. **La princesse de Clèves**. Paris: Larousse, 2010.

LAJOLO, Marisa Philibert. A cinderela da literatura brasileira. In: ALENCAR, José de. **A pata da gazela**. São Paulo: Ática, 1995.

LE BRETON, David. **La sociologie du corps.** 7 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

LE GOFF, Jacques. **L'imaginaire médiéval**. Paris: Gallimard, 1985.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da rua do Ouvidor**. São Paulo: Saraiva, 1963.

MAFFESOLI, Michel. Perspectivas tribais ou a mudança do paradigma social. **Famecos**, Porto Alegre, nº 23, p.23-29, 2004.

MONTANDON, Alain (org.). **Littérature et anthropologie.** Collection Poétiques comparatistes. Nîmes: Société Française de littérature générale et comparée (SFLGC), 2006.

NÉMIROVSKY, Irène. **Le bal**. Paris: Hachette, 2013.

NOISETTE, Philippe. **Le corps et la danse.** Paris : Editions de la Martinière, 2005.

NYE, Edward (org.). **Sur quel pied danser: danse et littérature.** Actes du colloque organisé par Hélène Stafford, Michael Freeman et Edward Nye en Avril 2003 à Lincoln College, Oxford. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005.

PARMENTIER, Marie. Le discours d'autorité dans le roman stendhalien. In: BERTHIER, Philippe. BORDAS, Éric. (org.). **Stendhal et le style**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.181-198.

PETIT, Véronique (org). **Le goût de la danse.** Paris : Mercure de France, 2008.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado**. 4ed. São Paulo: Martins, 1970.

ROUSIER, Claire (org). **Histoires de bal**: vivre, représenter, récréer le bal. Paris: Cité de la Musique/ Centre de ressources musique et danse, 1998.

TADIÉ, Jean-Yves. **La création littéraire au XIXe siècle**. Paris: Armand Colin, 2011.

THOMAS, Joël. **Introduction aux méthodologies de l'imaginaire**. Paris: Ellipses, 1998.

TROUSSON, Raymond. **Thèmes et mythes**: questions de méthode. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1981.

VIGARELLO, Georges. **Le sentiment de soi**. Histoire de la perception du corps XVIe-XXe siècle. Paris: Seuil, 2014.

THÈSE

Pour obtenir le grade de **DOCTEUR**

préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'*Université Grenoble Alpes* et l'*Universidade Federal do Paraná*

Spécialité : **Langues, Littératures et Sciences Humaines/ Études luso-brésiliennes/ Études Littéraires**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 - 7 août 2006

Présentée par

Cláudia Helena DAHER

Thèse dirigée par
M. Bernard EMERY et **Mme Patrícia da SILVA CARDOSO**

préparée au sein **de l'unité de recherche LITT&ARTS - Centre de recherche *Imaginaire et Socio-Antropologie* (CRI, EA 610) et de l'unité de recherche *Études Littéraires* de l'UFPR**

École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines et Programa de Pós-Graduação em Letras

Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIXe siècle

Thèse soutenue publiquement le **05 juillet 2016**,
devant le jury composé de :

M. Marcelo CORRÊA SANDMANN
Professeur des Universités, Universidade Federal do Paraná (Président du jury)
M. Bernard EMERY
Professeur émérite, Université Grenoble Alpes (Directeur de thèse)
Mme Andréa CORREA PARAISO MÜLLER
Professeure des Universités, Universidade Estadual de Ponta Grossa (Rapporteur)
M. Antonio Augusto NERY
Professeur des Universités, Universidade Federal do Paraná (Examinateur)
Mme Olinda ANTUNES COELHO KLEIMAN
Professeure des Universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (Examinatrice)
Mme Renata PRAÇA DE SOUZA TELLES
Professeure des Universités, Universidade Federal do Paraná (Examinatrice)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES
ÉCOLE DOCTORALE LANGUES, LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

CLÁUDIA HELENA DAHER

SOB O SIGNO DE TERPSÍCORE:

cenas de baile em narrativas francesas, portuguesas e brasileiras do século XIX

CURITIBA
2016

CLÁUDIA HELENA DAHER

SOB O SIGNO DE TERPSÍCORE:

cenas de baile em narrativas francesas, portuguesas e brasileiras do século XIX

Tese em regime de cotutela apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná e à *École Doctorale de Langues, Littératures et Sciences Humaines de l'Université Grenoble Alpes*, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientadores:
Profª Drª Patrícia da Silva Cardoso
Prof. Dr. Bernard Emery

CURITIBA
2016

Catalogação na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Daher, Cláudia Helena
Sob o signo de Terpsicore: cenas de baile em narrativas francesas, portuguesas e brasileiras do século XIX / Cláudia Helena Daher – Curitiba, 2016.
442 f.

Orientadores: Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso
Prof. Dr. Bernard Emery
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Literatura comparada – História e crítica. 2. Intertextualidade. 3. Crítica literária. 4. Literatura – Séc. XIX. I. Título.

CDD 869.8

UFPR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septigentésima quinquagésima nona, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção do título de doutora a que se submeteu a doutoranda **CLÁUDIA HELENA DAHER.** No dia cinco de julho de dois mil e dezesseis, às nove horas, na sala de vídeo conferência, 2.º andar, no Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Marcelo Corrêa Sandmann, Presidente, em substituição a professora Patrícia da Silva Cardoso, Renata Telles, Andrea Correa Paraíso Müller, Antonio Augusto Nery, Bernard Emery e Olinda Antunes Coelho Kleiman, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada: **"SOB O SIGNO DE TERPSÍCORE: CENAS DE BAILE EM NARRATIVAS FRANCESAS, PORTUGUESAS E BRASILEIRAS DO SÉCULO XIX"**, apresentada por **CLÁUDIA HELENA DAHER.** A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Marcelo Corrêa Sandmann retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários.** A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia cinco de julho de dois mil e dezesseis.

Dr. Marcelo Corrêa Sandmann

Dr.ª Renata Telles

Dr.ª Andrea Correa Paraíso Müller

Dr. Antonio Augusto Nery

Dr.ª Olinda Antunes Coelho Kleiman

Dr. Bernard Emery

Cláudia Helena Daher

Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

UFPR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **CLÁUDIA HELENA DAHER** para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Os abaixo-assinados Marcelo Corrêa Sandmann, Renata Telles, Andrea Correa Paraíso Müller, Antonio Augusto Nery, Bernard Emery e Olinda Antunes Coelho Kleiman arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a tese:

"SOB O SIGNO DE TERPSÍCORE: CENAS DE BAILE EM NARRATIVAS FRANCESAS, PORTUGUESAS E BRASILEIRAS DO SÉCULO XIX" .

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Marcelo Corrêa Sandmann (Presidente)		aprovada
Dr.ª Renata Telles		Aprovado
Dr.ª Andrea Correa Paraíso Müller		Aprovada
Dr. Antonio Augusto Nery		Aprovada
Dr. Bernard Emery		Aprovada
Dr.ª Olinda Antunes Coelho Kleiman		Aprovada

Curitiba, 05 de julho de 2016.

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus orientadores, professora Patrícia da Silva Cardoso e professor Bernard Emery, com quem aprendi muito nas aulas e nas conversas, pela paciência, por todo apoio, pelos conselhos, pelas sugestões de leitura e pelo rigor que dedicaram à leitura do meu texto. Serei sempre grata pela confiança que ambos depositaram em meu trabalho, assim como pela amizade e cordialidade com que me acolheram.

À professora Sandra Stroparo pela leitura e pelo parecer realizado sobre meu projeto por ocasião do fórum discente. Às professoras Renata Telles e Lúcia Cherem pelas sugestões enriquecedoras no exame de qualificação e por terem aceitado participar da banca de defesa. À professora Olinda Kleiman que concordou em participar desta defesa ultramarina. À professora Andréa Correa Paraiso Müller e ao professor Carlos Maciel que prontamente aceitaram participar do processo enquanto *rapporteurs*. Agradeço igualmente ao professor Antonio Augusto Nery que assumiu a substituição em momento tão próximo da data da defesa e ao professor Marcelo Sandmann, nosso presidente da banca.

A todos os professores da Universidade Federal do Paraná que contribuíram para que a cotutela pudesse se concretizar, em especial ao professor Luís Bueno, coordenador da Pós-Graduação na época em que a convenção foi estabelecida.

Agradeço ao corpo docente da Universidade Stendhal Grenoble Alpes pela acolhida durante o período de cotutela, em especial aos professores Philippe Walter e Isabelle Krzywkowski. Aos doutorandos que me receberam em suas reuniões e com quem pude contribuir na organização de diversos eventos ofertados pelo *Centre de Recherche sur l'Imaginaire*. Aos colegas professores e aos funcionários do departamento LANSAD, onde tive a oportunidade de ensinar a Língua Portuguesa, além de participar de diversas formações. Foi certamente uma experiência marcante em minha trajetória acadêmica, profissional e pessoal.

À *Bibliothèque Droit-Lettres* de Grenoble, por seu papel fundamental nesta pesquisa, e a todos os seus bibliotecários, sempre prestativos. Também agradeço pelas contribuições das bibliotecas de *Lettres*, de *Langues* e de *Sciences du Langage* da Université Stendhal e da Biblioteca de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio financeiro durante realização de parte desta pesquisa.

Meu muito obrigada a todos os amigos “grenoblois” que tornaram a minha estadia em Grenoble muito mais alegre. Por todo apoio, agradeço especialmente à Paula, à Ilona, ao Pierre, à Lorreine, à Daiane, ao Carlos, à Denise, à Danubia, à Kátia e à Lu. Sabemos que os laços de amizade certamente permanecerão.

Ao Ali, minha eterna família, por me ouvir, por me representar perante à *École Doctorale de Grenoble* quando eu lá não pude estar e por fazer a impressão e o envio da tese aos membros da banca na França.

Ao Thiago, por ter passado um bom tempo discutindo sobre bailes em algumas tardes especialmente quentes do período estival de Grenoble.

À Rosana Pesch que gentilmente me hospedou em Curitiba durante as minhas idas e vindas entre Ponta Grossa e Curitiba.

Aos colegas da Pós-Graduação em Letras da UFPR pelas enriquecedoras trocas durante as aulas, nos eventos e nos corredores da universidade, em especial ao Phelipe e à Cristiana, pela simpatia, e à Katrym, pelo companheirismo e amizade.

À professora Rosana Harmuch, pelas palavras de incentivo que me ajudaram a seguir adiante. À professora Maria Ruth e ao professor José Tadeu pela leitura dos primeiros capítulos da tese.

Ao Adrian Lincoln que fez a tradução do resumo em inglês e ao Sylvain que revisou a versão em francês.

Aos professores do curso de Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa, onde toda essa história começou (e, principalmente, onde fui apresentada à língua, à literatura e ao mundo francófono), expresso aqui meu reconhecimento.

Ao meu pai, Jamil, por ter me apoiado em minhas escolhas. Em memória à minha mãe, Wilma, minha grande encorajadora, por ter desde sempre me proporcionado momentos de crescimento e ter me mostrado que não há nada que “um dia após o outro e uma noite no meio” não possam resolver.

Acima de tudo, agradeço “à inteligência suprema, causa primária de todas as coisas”, pelas experiências tão ricas que tenho tido a oportunidade de vivenciar nesta trajetória terrena.

Les connaissances nous suivent tout le reste de notre vie, nous sont toujours utiles, et quelquefois, nous consolent de bien des peines.

(Stendhal, *Souvenirs d'égotisme,* 1832)

A razão de toda a superioridade humana é sem dúvida a vontade. O poder nasce do querer. Sempre que o homem aplique a veemência e perseverante energia de sua alma a um fim, ele vencerá os obstáculos, e se não atingir o alvo, fará pelo menos coisas admiráveis. Mas para que o homem se entregue assim a uma ideia e se cative a um pensamento, é necessário ser atraído irresistivelmente, ser impelido pelo entusiasmo. É o entusiasmo que faz o poeta e o artista, o sábio e o guerreiro; é o entusiasmo que faz o homem-ideia diferente do homem-máquina.

(José de Alencar, *A pata da gazela*, 1870)

RESUMO

Sob o signo de Terpsícore: cenas de baile em narrativas francesas, portuguesas e brasileiras do século XIX

A presente tese tem por objetivo a análise de cenas de baile em textos narrativos do século XIX produzidos em três países: França, Portugal e Brasil. Destacamos primeiramente a presença e o imaginário construído em torno desta prática social; em seguida, a partir de onze cenas literárias de baile, analisamos e discutimos a diversidade das representações às quais este evento deu lugar. Considerando a cena de baile uma situação privilegiada para o desenvolvimento de encontros, dramas e promoções, observa-se como cada texto trabalha com o fenômeno do baile, estabelecendo-se, para isso, um constante movimento dialético entre o imaginário social e o literário. Na última parte do trabalho, os resultados obtidos são colocados à luz dos estudos sobre os regimes do imaginário, análise que nos permite verificar a presença do regime noturno como traço comum, embora, dentro deste universo, os personagens apresentem elementos contraditórios e inovadores. Ao longo do trabalho, colocamos em destaque a posição ocupada pelo indivíduo no baile e sua relação com a sociedade moderna, analisando, ao mesmo tempo, de que modo as cenas contribuem a reforçar ou refutar concepções literárias e artísticas vigentes. Visa-se a demonstrar que este *topos*, frequente nas produções do século XIX, constitui um elemento notável para a compreensão do imaginário histórico, social e literário do período. Trata-se de uma pesquisa de caráter pluridisciplinar que tem por apoio textos de crítica literária, história, sociologia, antropologia, em complemento à leitura dos textos literários. A perspectiva comparatista revela-se estimulante para compreender as particularidades e a complexidade destas cenas, bem como os elementos do imaginário que as compõem.

Palavras-chave: cenas de baile, narrativas do século XIX, literatura comparada, imaginário.

ABSTRACT

Under the sign of Terpsichore: ball scenes in French, Portuguese and Brazilian narratives of the nineteenth century

This thesis aims at analyzing ball scenes in narrative texts produced in three countries in the nineteenth century: the countries are France, Portugal, and Brazil. First, we emphasize the presence and the imaginary built around this social practice; after that, altogether with the eleven ball literary scenes, we analyze and discuss the diversity of representations to which this event has given place. Considering the ball scene as a privileged situation to the development of meetings, dramas, and promotions, we observe in what way each text works with the ball phenomenon, settling for this, a constant dialectical movement between the social and literary imaginary. In the last part of this paper, the results are placed to the light of studies on the imaginary schemes; such an analysis that allows us to verify the presence of the night scheme as a common thread, though, within this universe, the characters exhibit contradictory and innovative elements. Throughout this study, we have highlighted the position occupied by the individual at the ball and his or her relationship with modern society, analyzing at the same time, how the scenes contribute to strengthen or refute literary and artistic conceptions at the time. Our aim is to demonstrate that this *topos*, often present in the nineteenth century literary pieces, is a significant element in understanding the historical, social and literary imaginary of those times, social and literary period. Our research has a multi-disciplinary nature supported by literary criticism, history, sociology, anthropology, in addition to the reading of literary texts. The comparative perspective proves to be stimulating when it comes to understanding the characteristics and complexity of these scenes as well as imaginary elements that compose them.

Keywords: ball scenes, nineteenth-century narratives, comparative literature, imaginary.

(Tradução de Adrian Lincoln Clarindo)

RÉSUMÉ

Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIXe siècle

L'objectif de cette thèse est l'analyse de scènes de bal dans des textes narratifs du XIXe siècle produits dans trois pays : France, Portugal et Brésil. Nous soulignons premièrement la présence et l'imaginaire construits autour de cette pratique sociale ; ensuite, à partir d'onze scènes littéraires de bal, nous analysons et discutons la diversité de représentations auxquelles cet événement a donné lieu. En considérant la scène de bal un endroit privilégié pour le développement de rencontres, drames et promotions, on observe comment chaque texte travaille le phénomène du bal, en établissant, pour cela, un constant mouvement dialectique entre l'imaginaire social et le littéraire. Dans la dernière partie du travail, les résultats obtenus sont placés à la lumière des études sur les régimes de l'imaginaire. Cette analyse nous permet de vérifier la présence du régime nocturne comme trace commune, bien que, à l'intérieur de cet univers, les personnages présentent des éléments contradictoires et innovateurs. Au long du travail, nous observons la position occupée par l'individu dans le bal et sa relation avec la société moderne, en analysant, en même temps, de quelle manière les scènes contribuent à renforcer ou à réfuter des conceptions littéraires et artistiques de l'époque. Nous visons à démontrer que ce *topos*, fréquent dans les productions du XIXe siècle, constitue un élément remarquable pour la compréhension de l'imaginaire historique, social et littéraire de la période. Il s'agit d'une recherche de caractère pluridisciplinaire qui se fonde sur des textes de critique littéraire, d'histoire, de sociologie, d'anthropologie, en complément à la lecture des textes littéraires. La mise en perspective comparatiste se révèle stimulante pour comprendre les particularités et la complexité de ces scènes, ainsi que les éléments de l'imaginaire qui les composent.

Mots-clés : scènes de bal, récits du XIXe siècle, littérature comparée, imaginaire.

(Revisão de Sylvain Bureau)

SUMÁRIO

PREÂMBULO 21

INTRODUÇÃO 22

1 O SURGIMENTO DO BAILE ENQUANTO RITUAL ARISTOCRÁTICO 37

1.1 RITOS E FESTAS: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO 38

1.2 A DANÇA, DOS RITUAIS PRÉ-HISTÓRICOS AOS RITUAIS NA CORTE 49

1.3 BAILE: LUXO, ORDEM E BELEZA 60

2 O BAILE ENQUANTO *TOPOS* LITERÁRIO 87

2.1 O BAILE NA LITERATURA: TEMA, MOTIVO OU *TOPOS*? 87

2.2 DE *CINDERELA* AO SÉCULO XIX: O IMAGINÁRIO SIMBÓLICO DO BAILE NA LITERATURA 101

3 O BAILE NA ERA MODERNA: DO CONTROLE SOCIAL AO AUTOCONTROLE 107

3.1 O INDIVIDUALISMO MODERNO 113

4 O BAILE NA LITERATURA FRANCESA 120

4.1 O VERMELHO E O NEGRO, 1830 – STENDHAL 122

4.2 O BAILE DE SCEAUX, 1830 – BALZAC 142

4.3 MADAME BOVARY, 1857 – GUSTAVE FLAUBERT 158

4.4 O COLAR DE DIAMANTES, 1885 – MAUPASSANT 177

5 O BAILE NA LITERATURA PORTUGUESA 190

5.1 ANOS DE PROSA, 1863 – CAMILO CASTELO BRANCO 192

5.2 OS CANIBAIS, 1868 – ÁLVARO DO CARVALHAL 205

5.3 A CAPITAL! (1925, obra póstuma) – EÇA DE QUEIRÓS 217

6 O BAILE NA LITERATURA BRASILEIRA 232
6.1 MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS, 1854 – MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA 236
6.2 A ESCRAVA ISAURA, 1875 – BERNARDO GUIMARÃES..... 242
6.3 SENHORA, 1875 – JOSÉ DE ALENCAR 250
6.4 ESAÚ E JACÓ, 1904 – MACHADO DE ASSIS 262

7 O BAILE SOB O PRISMA DOS ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO 276
7.1 OS REGIMES DO IMAGINÁRIO NAS CENAS DE BAILE 279

CONSIDERAÇÕES FINAIS 291

REFERÊNCIAS 300
REFERÊNCIAS CONSULTADAS 311

APÊNDICE 314
GLOSSÁRIO SOBRE A DANÇA 318
ÍNDEX DE NOMES E AUTORES 326
ÍNDEX DE TEMAS E NOÇÕES 329
ANEXOS 331

PREÂMBULO

Miguel Sanches Neto, um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea, relata no livro *Muitas margens: sete dias na rodovia* (2014) uma viagem realizada pela Rodovia do Café, de Apucarana até Curitiba, passando pela região dos Campos Gerais. Ele refaz um trajeto realizado trinta anos antes quando havia deixado a sua cidade natal, Peabiru, no norte do Paraná, para tentar a sorte na capital. No início desta viagem, de significativo reencontro com o passado e de busca pelo aspecto poético da estrada, o "narrador-autor" nos revela como o seu texto teve início:

> Eu contava com um furgão, um motorista, dois cadernos, um computador, duas máquinas fotográficas amadoras, seis canetas (três azuis e três pretas), e um sentimento de predestinação. Tinha que percorrer essa estrada por algum motivo que ainda não sabia. Eu estava viajando na mesma situação em que escrevo meus livros mais longos. Sem nenhuma segurança de encontrar algo que merecesse ser narrado. (SANCHES NETO, 2014, p.10)

Embora Miguel esteja falando sobre a escrita literária e aqui estejamos lidando com o gênero acadêmico, a leitura deste trecho foi para mim bastante significativa. O fato de saber que um grande escritor passa também por períodos de nebulosidade reconfortou-me. Isso porque este trabalho iniciou-se de forma parecida: eu não tinha ainda certezas quanto ao caminho a ser percorrido, apenas a convicção de que a temática poderia render frutos interessantes. Foi um longo trajeto desde a definição do tema, da problemática, da escolha do corpus, da abordagem selecionada. Foram várias leituras na tentativa de compreender os estudos sobre o Imaginário. Enfim, como toda tese, este trabalho foi sendo construído tijolo por tijolo, alguns exigindo um esforço um pouco maior do que outros.

Vindo de um percurso de Didática do Ensino de Língua Estrangeira, esta tese representou um grande desafio teórico, metodológico e pessoal. Mas teve como ponto de partida um forte interesse em adentrar nas veredas literárias. Contribuiu para este entusiasmo o fato de que eu pude estabelecer um diálogo entre literaturas de três países a mim tão caros: Brasil e Portugal, que me permitem sentir que "minha pátria é minha língua", e a França, país pelo qual tenho grande afetividade e onde pude realizar parte desta pesquisa.

O interesse pela temática do baile veio da observação de que este evento parece possuir uma aura de deslumbre e de glamour que pode ser percebida tanto no fato social, quanto nas representações artísticas deste evento, seja na pintura, na literatura ou no cinema. Não tendo nenhuma formação em artes corporais, meu interesse não foi fazer um estudo aprofundado sobre as danças do período, mas observar como este evento tão importante no século XIX foi representado e repercutido pela literatura da época.

INTRODUÇÃO

La Société parée, frisée, musquée se laissait aller à une folie de fête...
(Honoré de BALZAC, *Une fille d'Eve*, 1839)

Terpsícore (em grego Τερψιχόρη - Terpsichóra), que aparece no título desta tese, era na mitologia grega a musa da dança. Ela é representada geralmente sentada com uma lira. Seu nome significa "a que se deleita na dança" (do verbo τέρπεω "deleitar-se" com o substantivo χορός "dança"), foi uma das nove musas da mitologia grega, filhas de Zeus e Mnemósine[1].

Portanto, convido Terpsícore para a abertura desta discussão que aborda o baile, uma das manifestações envolvendo a dança, e suas representações na literatura.

Festa de uma noite que pode marcar o percurso de uma vida, o baile é um lugar de encontros, promessas, encantamentos e conflitos. Um lugar de exibição, onde ocorrem embates, tramas e intrigas. Na literatura, o baile pode passar de mero cenário a elemento central da narrativa, representando uma etapa do itinerário sentimental dos personagens, momento de descoberta, de sedução, do nascimento de uma paixão, mas também palco para desilusões e abandonos. As ocorrências de cenas de baile na literatura do século XIX são notáveis.

---

[1] Meus agradecimentos a Maria Bolli (Université Stendhal Grenoble Alpes & National and Kapodistrian University of Athens) pela ajuda com as palavras gregas.

Os salões de baile são praticamente uma passagem obrigatória para os heróis das narrativas do século XIX. O baile fornece matéria para um trecho de bravura dentro de um cenário de luxo e de beleza, retrato da vida da alta sociedade da época: decorações deslumbrantes, luzes e joias, vestimentas elegantes, músicas sedutoras — uma verdadeira festa para os sentidos. Mas o baile nem sempre é descrito como um belo espetáculo; muitas vezes, e sobretudo para os escritores Realistas e Naturalistas, ele aparece como uma festa barulhenta e vulgar, com menos "bravura" e mais "ferocidade".

O baile, enquanto *espelho da sociedade*, permite a compreensão de diferentes momentos da história. Pode-se acompanhar, através dos textos literários, a evolução das mentalidades e dos costumes, assim como os códigos de comportamento no que concerne ao estilo das danças, à maneira de se vestir e à maneira de dançar. Muitas danças que são hoje consideradas inocentes, causaram escândalo no momento de sua aparição. O próprio baile foi, durante muito tempo, objeto de severas repreensões. Bonneau (2000, p. 6) ressalta que a valsa, desde o seu surgimento, foi condenada pelas autoridades eclesiásticas como uma "indecente e abominável maneira de fazer as mulheres rodopiarem, sobretudo quando tem por resultado esvoaçar os vestidos revelando o que deveria ficar escondido"[2]. Muitos médicos condenaram os bailes, denunciando o perigo das danças para a saúde dos pulmões e do coração. A proibição dos bailes veio igualmente da parte de autoridades civis, quando certas danças eram consideradas audaciosas demais, o que poderia provocar um atentado ao pudor.

Se as cenas de baile são frequentes na literatura do século XIX isto reflete a importância que este evento assume neste período dentro da sociedade. O baile torna-se um elemento bastante representativo das profundas mudanças sociais advindas com a Revolução Francesa. Tradicionalmente ligado às elites, o baile populariza-se e adquire importância crucial para a sociedade da época.

A função dos bailes para a manutenção ou a confirmação das aparências e do status de classe é um ponto de interesse desta pesquisa. Na França do final do século XVIII, a classe burguesa, que detinha o poder econômico, passa a adotar certos valores, gostos e práticas antes reservados exclusivamente à nobreza. Os

[2] «indécente et abominable façon de faire tourner les femmes, surtout quand elle a pour résultat de faire voler les robes en dévoilant ce qui devrait rester caché ». (Tradução minha, assim como de todos os textos estrangeiros citados neste trabalho sem menção ao tradutor).

valores da alta sociedade acabaram permeando também as manifestações culturais das classes mais baixas, determinando algumas de suas práticas. Minha pesquisa concentra-se nos bailes dos estratos mais elevados da sociedade (aristocratas, burgueses e pequeno-burgueses), que são aqueles que influenciam de maneira mais determinante o repertório imagético acerca do baile. Alguns bailes ocorridos nas classes populares servirão como contraexemplo para as cenas centrais do corpus, ainda que não abordemos o vasto universo das danças e celebrações populares.

Já as representações do baile nas literaturas portuguesa e brasileira apresentam, além dos tópicos desse universo, especificidades e tensões particulares. A análise detida dessas cenas fornece um recorte enriquecedor para a compreensão dos diferentes papéis que o baile pode assumir na narrativa.

Se é verdade que o baile mudou de roupagem, ele não desapareceu completamente e continua presente na sociedade atual, sob outros aspectos. Lembremos que no ano de 2013, o incêndio na boate *Kiss*, no estado do Rio Grande do Sul, emocionou o país e chamou a atenção pelas suas proporções: naquela ocasião, mais de 240 pessoas morreram e outras 680 ficaram feridas[3]. A tragédia, que teve repercussão internacional, incita-nos à reflexão. Afinal, o que atrai tantas pessoas a se reunirem em um lugar para dançar? Por que o ser humano aprecia o fato de dançar em grupo? É claro que aqui trata-se de uma casa noturna, uma versão atual do baile. Mas, guardadas as devidas proporções e as diferenças de época, já no século XIX, os bailes em clubes públicos ou privados atraíam um número considerável de participantes. Era o momento de encontro social, de exposição, de estabelecimento de contatos. E tanto para ir ao baile do século XIX quanto para participar do show na boate *Kiss*, observa-se praticamente o mesmo ritual: as pessoas preparam-se, criam expectativas, vestem roupas adequadas para o evento e, mesmo que inconscientemente, esperam alcançar os mesmos objetivos: divertir-se e sentir-se parte de um grupo. Afinal, o baile está impreterivelmente associado à festa e à ideia de divertimento em grupo.

[3] Segundo informações do jornal Zero Hora (http://zh.clicrbs.com.br).

Desde a Grécia Antiga, a figura de Baco já nos lembra que no imaginário coletivo as festas sempre estiveram associadas à diversão e à alegria. Em *Cinderela*, uma das cena de baile mais conhecidas da literatura ocidental, o aspecto do divertimento é igualmente reforçado, tanto que o pior castigo que a madrasta e as irmãs de Cinderela lhe imputam é este: deixam-na em casa enquanto vão se divertir no baile. O baile que aparece na versão de Charles Perrault entrou, de modo definitivo, no imaginário popular, sendo reforçado pelas versões feitas para o cinema pelas produções Disney, sendo a última versão do ano de 2015. O cinema aliás, recorre frequentemente às cenas de baile. Enfim, falar sobre o baile e suas representações não nos parece algo tão distante de nossos dias. A título de exemplo podemos citar, dentre os mais recentes: *Depois daquele baile* (Brasil, 2013), *Au bout du conte* (França, 2013), *After the ball* (Canadá, 2015). É interessante notar que estes três filmes não são históricos, ao contrário, retratam bailes contemporâneos. Não posso deixar de falar, é claro, do filme *Le bal* (1993), belíssimo trabalho feito por Ettore Scola, no qual conta-se a história europeia do século XX através dos salões de baile, sem usar para isso uma única palavra: apenas dança, música e gestos.

Olhar para um evento que marcou época e que ainda permanece entre nós, sob diferentes e variadas formas, permite uma leitura do homem enquanto indivíduo, com seus desejos, suas paixões e também da sociedade, da evolução dos modos e costumes.

No imaginário coletivo, o baile suscita uma série de imagens que foram sendo construídas e cristalizadas ao longo do tempo. Em geral, é concebido como uma reunião elegante, na qual deve-se seguir um determinado protocolo que exige vestimentas, acessórios e um *savoir-faire* condizentes com a situação. Além disso, o baile é frequentemente tido por um lugar feérico, fora do espaço-tempo, e propício a encontros que conduzem a finais felizes. Esse lugar-comum tem sido repetidamente reforçado até os dias de hoje.

As danças coletivas sempre fizeram parte das tradições humanas e sua representação se fez presente em todas as formas de expressão artística conhecidas. Ao iniciar a pesquisa, observei no entanto que embora o baile (com essa denominação) tenha surgido na Europa durante a Idade Média, foi no fim do século XVIII e início do XIX que ele se popularizou, deixando de ser um evento exclusivamente aristocrático. É também no século XIX que o baile torna-se presente de maneira mais intensa na literatura, tornando-se um *topos* literário. As razões

desse fenômeno podem ser explicadas pelo incremento do baile (motivado pelas transformações sociais vivenciadas naquele período, como a ascensão da burguesia que passa a imitar as atividades do nobres), e também por uma mudança no pensamento artístico/literário: o baile favorece um tipo de intriga dentro da narrativa diferente daquele buscado pelos escritores dos séculos precedentes, mais preocupados com a aventura e com as peripécias dos heróis. Pode-se também pressupor que é nesse momento que a representação do baile é reconstituída de forma a compor um ideário de uma festa que remete a um lugar idílico, no qual os sonhos podem se tornar realidade.

O baile é um tema que tem despertado o interesse de diversos pesquisadores, sejam historiadores, sociólogos, coreógrafos ou bailarinos. Trata-se de um evento capaz de mesclar tradição e transgressão, que acompanha a evolução dos hábitos vestimentários, musicais, corporais e que permite o estudo de vários aspectos sociológicos e psicológicos, em épocas diferentes.

Partindo da análise de cenas de baile da literatura francesa, investigo como esse imaginário do baile “de classe” foi construído e representado e de que forma foi retomado ou recriado nas literaturas lusófonas. Esse estudo comparativo entre textos literários franceses, portugueses e brasileiros cuja ação tem lugar no século XIX fornece uma importante chave de compreensão dos conflitos de valores do indivíduo e da sociedade (sociais, políticos e culturais) entre burguesia, aristocracia e classes populares, além de colocar em evidência as correspondências existentes entre essas três literaturas. Bem evidentemente, é notório o diálogo existente entre elas durante o século XIX.

Entretanto, além de verificar as semelhanças e diferenças entre as representações do baile nas literaturas destes três países, interessa-nos descobrir qual é o imaginário literário que perpassa as narrações enfocando o baile, independentemente da sociedade em que o texto foi escrito. Esta pesquisa tem por intenção contribuir aos estudos sobre o imaginário do baile, podendo também contribuir a todos os que se interessam aos rituais sociais e suas representações na literatura ou em outras artes.

O baile enquanto espaço de exibição propiciou à burguesia ascendente dos séculos XVIII e XIX mostrar todo o seu esplendor e riqueza. Os artistas, por sua vez,

transformaram os bailes em espaços privilegiados dentro da literatura, reforçando esse imaginário cultivado dentro da aristocracia e da burguesia.

Temos por pressuposto que as cenas de baile, mais do que simples descrições de um momento de festa, escondem inúmeros elementos que marcam e caracterizam o modo de pensar de uma determinada época. Afinal, por que razão as pessoas vão ao baile? Para se divertir? Para ostentar poder ou riqueza? Para encontrar o seu "par perfeito", como ilustra o mito do "príncipe encantado", perpetuado há mais de três séculos no conto *Cinderela*, de Charles Perrault?

A problemática da pesquisa inscreve-se em uma perspectiva que vê o baile como uma porta de entrada para o imaginário. O baile favorece a criação de um espaço que chamo de "heterotópico"[4], onde os personagens vivem um momento de glamour, uma epifania ou até mesmo uma transformação. Quais são, de fato, os elementos que se escondem neste ritual festivo? Será que atrás da aparência os bailes também não revelam outras questões mais profundas tais como carências, dramas psicológicos, sociais, éticos ou sexuais?

São portanto linhas condutoras as seguintes indagações: qual é o imaginário que se apresenta em relação ao baile na sociedade e dentro dos textos narrativos? Considerando a conjuntura ideológica da modernidade, como as cenas de baile abordam a questão do indivíduo e sua relação com a sociedade? De que modo as cenas contribuem a reforçar ou refutar concepções literárias e artísticas do século XIX? E ainda: pode-se observar nas cenas de baile tensionamentos entre classes? Quais são e como são retratados nestes três contextos escolhidos para análise? Quais são as relações entre o imaginário do baile e as transformações vividas pelos personagens?

Para responder a estes questionamentos, visa-se a identificar, a partir de um corpus selecionado, semelhanças e diferenças entre diferentes cenas de baile; detalhar aspectos sobre a representação do indivíduo em cada obra; bem como comparar imagens que perpassam o imaginário do baile descrito nas obras selecionadas.

Ainda que busque referências em outras formas de expressão, de outros locais e diferentes períodos, concentro-me principalmente na análise de cenas de baile contidas em romances cuja narrativa se desenvolve durante o século XIX na

[4] Expressão emprestada de Michel Foucault (ver FOUCAULT, 2009).

França, em Portugal e no Brasil. O baile entra como um recorte privilegiado para estudar o contexto cultural das cortes vigentes nesses três contextos. Ao optar pelo estudo da literatura produzida em países diferentes, temos a possibilidade de ampliar nosso horizonte e nossas perspectivas históricas e sociais. Evidentemente há outras cenas de baile, de outros países e em outras línguas, igualmente belas e interessantes. Mas, por questões metodológicas, necessário se fez restringir nosso foco de observação. No século XIX, as literaturas francesa, portuguesa e brasileira encontram-se bastante imbricadas, de modo que um estudo comparativo revela-se, indubitavelmente, frutuoso. Saliento, no entanto, que não tenho por intenção atribuir juízos de valor às obras, nem adentrarei na problemática sobre centro/periferia na literatura. Não estou em busca de encontrar influências de uma literatura sobre a outra, mas sim, observar de que maneira essas três literaturas dialogam, completam-se e, cada uma com sua particularidade, colocam em evidência a representação de um mesmo *topos*: a cena de baile.

Há, naturalmente, que se considerar que ao falarmos em aristocracia e burguesia do século XIX, estamos tratando de um pequeno grupo da população, uma minoria, na verdade. Mas é importante ressaltar o quanto essa minoria exerceu influência nas demais classes e contribuiu para a consolidação de parâmetros essenciais da modernidade.

Ao observar os mecanismos gerais das cenas de baile, não temos a pretensão de realizar uma pesquisa exaustiva sobre as obras que contêm este tipo de cena. Os critérios para a escolha basearam-se na importância da cena de baile dentro da estrutura do romance bem como a sua pertinência dentro do conjunto de textos selecionados para esta pesquisa. Mesmo que os textos escolhidos tenham sido anteriormente alvo de estudos e críticas, esta pesquisa apresenta uma abordagem diferenciada, tendo o baile como linha condutora e unificadora.

Pensando no romance como gênero moderno, isto é, como expressão fundamental da modernidade (desde a sua ascensão no século XVIII), a sequência de textos selecionados coloca em evidência aspectos que contribuem a compreender construções estéticas e ontológicas pertinentes ao gênero, cuja complexa organicidade interna se articula em função de indivíduos em conflito consigo mesmos e com o mundo, sujeitos às vicissitudes do mundo, do tempo, do espaço social ou das próprias vontades. A primeira obra analisada é *O vermelho e o*

negro, obra de Stendhal escrita em 1830, que favorece uma percepção do contexto histórico e social vivenciado pela França pós-Revolução, bem como das estratégias colocadas em prática para ressaltar o realismo que configura uma das marcas do século XIX. Publicado no mesmo ano, *O baile de Sceaux*, de Honoré de Balzac, conta como uma jovem, Émilie de Fontaine, por orgulho, deixa passar o amor, porque crê que o jovem rapaz que ama é um plebeu. Casada com um ancião, ela vai perceber o seu erro tarde demais. A cena de baile neste romance permite observar a popularização do baile, evento anteriormente reservado às elites. Em *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, um capítulo inteiro é consagrado à descrição de um baile que se passa num castelo do interior. O casamento de Emma com Charles Bovary a condena a uma vida morna e sem esperança. Ela ilumina-se de repente descobrindo uma sociedade de riqueza e de elegância, mas ao mesmo tempo de ilusão e de efemeridade. Depois do baile, Emma sofre ainda mais com a monotonia de sua vida: o baile havia talhado em sua vida uma fissura definitiva. Fechando a sequência de obras francesas, Guy de Maupassant nos apresenta, em *O colar de diamante*s (1885), a Sra Loisel, esposa de um simples funcionário, mulher elegante mas sem fortuna, que arruína sua vida devido a uma dívida contraída por ocasião de um baile. A vaidade e o jogo das aparências são também temas colocados em evidência neste texto.

Dentre as obras portuguesas, destaco primeiramente *Anos de Prosa* (1863) de Camilo Castelo Branco. A cena de baile que abre a trama narrativa constitui a ocasião na qual o protagonista Jorge conhece e apaixona-se por uma moça, que lhe conquista com palavras meigas e doces, mas abandona-o desde que encontra um pretendente mais rico, embora velho e feio. Mais uma vez, o baile serve como cenário para a construção de uma ilusão: o encontro romântico que acontece na festa não sobrevive à luz do dia. *Os canibais* (1868), obra mais insólita do corpus, desconstrói qualquer expectativa que ainda pudesse existir sobre um encontro romântico durante um baile. Apontando um outro caminho, diferente daquele do realismo que impera no século XIX, Álvaro do Carvalhal nos apresenta um inquietante conto que mistura realidade e fantasia, no qual o narrador desvela-nos os artifícios da própria criação literária. A seleção de obras portuguesas fecha-se com Eça de Queirós, com o baile da obra *A capital!,* cujo protagonista, Artur Corvelo, que sonha com uma grande carreira em Lisboa, termina sua malograda trajetória na capital participando de um baile que representa o oposto das expectativas por ele

criadas quando ainda estava no interior. No meio de uma festa tumultuada e barulhenta, Artur gasta seus últimos centavos antes de retornar à casa das tias, num vilarejo do interior.

Nas obras brasileiras, vemos como um tema que nasceu na Europa, em meio aristocrático, vai ser resgatado e representado dentro de um contexto social que possui elementos bastante diferenciados. Em *Memórias de um sargento de milícias* (1854), Manuel Antônio de Almeida ironiza a tentativa da pequena burguesia de imitar os rituais aristocráticos da corte. Fora de seu contexto de origem, o baile aparece como uma desengonçada pantomima. *A Escrava Isaura* (1875) mostra a incongruente situação vivenciada no baile por uma pessoa privada de liberdade. Denunciando a escravidão, Bernardo Guimarães estampa a situação política, econômica e social do país no século XIX. Todos os olhares voltam-se para uma personagem socialmente marginalizada, num momento marcante que põe em relevo os privilégios injustificáveis e condenáveis da classe branca e abastada da sociedade. Em *Senhora* (1875), Aurélia Camargo, uma jovem órfã que recebera, repentinamente, uma grande herança, vive um casamento de aparências com Fernando Seixas: desfilam de mãos dadas, demonstram gentilezas diante dos outros, mas quando estão sozinhos trocam palavras ferinas e acusações. O baile imprime ao texto um dos raros momentos em que o casal tem um contato corporal estreito. José de Alencar recebeu críticas por ter copiado temáticas europeias em seus livros. O baile, efetivamente, consiste em uma temática importada da Europa. Mas aponto o fato de que não apenas na literatura, mas na própria sociedade do período aquela mistura de valores nacionais e importados estava posta. A aparente disjunção apenas representa algo que *poderia* ter acontecido de fato. A última obra do corpus é *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis. Esta obra tem a particularidade de opor dois bailes, um deles inspirado no verídico baile da Ilha Fiscal, o último baile do império de D. Pedro II, e o outro, um baile durante a República. Ao opor os dois bailes, assim como opõem-se na obra os dois irmãos gêmeos, ressalta-se a semelhança entre duas formas de governo. A escolha desta obra tem por motivação a comparação possibilitada entre as cenas de baile, que marcam dois períodos distintos da política nacional, bem como a identificação do imaginário literário e social sobre os bailes monárquicos no Brasil e na Europa.

Para abrir a discussão, apresento uma obra contemporânea, *Não minha filha, você não irá dançar*, um filme de Christophe Honoré, de 2009, que levanta temáticas que permeiam a análise posterior de todas as obras. A permanência do tema do baile numa obra contemporânea permite-nos resgatar elementos do imaginário relacionado à dança e ao baile, assim como colocar em evidência o individualismo moderno, um ponto importante para a compreensão do gênero romance e da construção do conjunto de personagens.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A eminência de cenas de baile presentes no campo artístico do século XIX coincide com o auge deste evento também na sociedade. No âmbito deste estudo, compreendi que não seria produtivo desvincular a produção artística sobre o baile do conjunto social que a produziu. Assim, os aspectos formais do texto aparecem em conjunto com o levantamento de outros elementos históricos e sociais relevantes para compreender o ideário artístico do momento.

Dentro deste propósito, a obra de Pierre Bourdieu (1998) constitui uma fundamentação teórica bastante profícua. O pesquisador francês sustenta que não é possível tratar a ordem cultural como totalmente independente dos agentes e instituições que o atualizam e o mantém, e ignorar as conexões “sócio-lógicas” que acompanham ou sustentam as consecuções “lógicas” (p.327). Com isso, Bourdieu não está querendo subjugar a criação artística à força das determinações sociais. O que ele faz é apontar o fato de que toda obra está inerentemente inscrita dentro de um ***espaço de possíveis***, dentro do qual - seja contra essas determinações ou graças a elas - o artista deve assumir-se como sujeito de sua própria criação.

Assim, a fim de compreender a *representação* do baile na ficção do século XIX, contemplo igualmente a conjuntura social e as razões que contribuíram para que o baile adquirisse tamanha importância nas sociedades (e nas literaturas) europeia e brasileira naquele momento. Portanto, ao longo deste trabalho, levantarei dados ligados ao contexto de produção sem, contudo, ter a pretensão de realizar um estudo sociológico ou histórico.

No que tange à ideia comparatista, esta tem como inspiração a obra de Norbert Elias (*A sociedade da corte*, 2001). Elias estuda a sociedade da corte na sociedade francesa entre François I e Luís XIV, do século XVI ao XVIII. No entanto, para compreender essa sociedade na França, o autor confronta o mesmo período com as situações inglesa e prussiana. Esta comparação permite-lhe identificar funcionamentos diferentes da mesma forma social no interior de sociedades comparáveis e contemporâneas.

Mas Elias compreende que as sociedades de corte não se restringem apenas à Europa nem apenas àquele período. Assim, ele estuda também a sociedade de corte asiática e compara-a com a sociedade europeia. Sua intenção é mostrar os efeitos idênticos da mesma forma social no interior de sociedades bastante distanciadas no tempo e no espaço.

Minha pesquisa não terá o intuito de verificar as diferentes modalidades de representação do baile ao longo da história da humanidade e em todas as regiões do mundo. Faço na primeira parte um breve apanhado histórico sobre a dança e seu imaginário, mas meu interesse concentra-se nas representações do baile do século XIX e em três literaturas precisas: a francesa, a portuguesa e a brasileira. Mais do que desenvolver taxionomias de validade universal, interessa-me a análise de casos históricos determinados. Desta forma, apoio-me na primeira comparação realizada por Elias, aquela que nos permite, repito, *identificar funcionamentos diferentes da mesma forma social no interior de sociedades comparáveis e contemporâneas*.

Concomitantemente a esta abordagem comparativa, permeia esta pesquisa o referencial teórico sobre os estudos do Imaginário. Esta opção teórica tem como origem a minha passagem no programa do CRI - *Centre de Recherche sur l'Imaginaire* (atualmente ISA - *Imaginaire et Socio-Antropologie*) através da cotutela com a Universidade Stendhal Grenoble Alpes. Tal escolha contribuiu para ampliar não apenas a minha percepção do estudo literário, mas da representação da dança e do baile dentro de um aspecto sócio-antropológico.

É importante notar que durante muito tempo, estudar o imaginário foi considerado uma transgressão. Não sendo racional, o imaginário não poderia constituir uma pesquisa científica séria. Predominava a visão cartesiana que considerava a razão como único meio legítimo de se chegar à verdade, sendo a

imaginação “a amante do erro e da falsidade”[5] (BERTIN, 2002). Esta concepção começa a mudar no século XX quando a imaginação, ignorada durante vários séculos, passa a interessar aos pesquisadores, que percebem tratar-se de um elemento importante na formação do psiquismo humano.

Dentre os diversos pesquisadores que contribuíram à restituição do prestígio ao imaginário, destacamos Gaston Bachelard. Quando ele escreve sua tese em 1928, Bachelard opera uma verdadeira revolução na maneira de ver a história das ciências. Para ele, o termo “imaginário” está associado a uma apreensão do mundo radicalmente nova, que permite escapar à percepção ordinária da realidade. Seu método crítico consiste em estudar a deformação sofrida pela realidade objetiva para alcançar a realidade íntima, subjetiva do autor. Para isto, convém analisar em seu conjunto os “documentos psicológicos” que são as imagens.

Atualmente, momento em que os pontos de referência são questionados e modificados, abrem-se os paradigmas científicos a novos pontos de vista. O advento de um paradigma holístico, mostra-nos que as disciplinas não podem mais fechar-se em sua especificidade, ao contrário, devem dialogar entre si. Neste sentido, os estudos sobre o Imaginário prestam-se com destreza ao que intento realizar nesta pesquisa. A metodologia do imaginário é fundamentalmente transdisciplinar, apoiando-se em diversas disciplinas, tais como a antropologia, a psicologia, a sociologia, que se fazem necessárias para melhor apreender o alcance e a amplitude dos fenômenos estudados.

Do ponto de vista da literatura, Chelebourg ressalta que o imaginário tem por função a elaboração de imagens em vista de produzir sobre o leitor um efeito determinado. Uma simples expressão pode evocar-nos ecos trans-subjetivos, e fazer vibrar cordas que ultrapassam nossa experiência individual, até mesmo nossa cultura.

Ao escolher a abordagem do Imaginário como metodologia, não pretendemos aplicar conceitos ou métodos pré-definidos a fim de validar ou não sua utilidade. Optamos por esta metodologia com a intenção de identificar, no âmago dos fatos narrados, a manifestação das imagens e suas significações, tendo em conta, ao mesmo tempo, a permanência de certas estruturas e mitos sociais.

---

[5] « La maîtresse d’erreur et de fausseté ».

Christian Chelebourg incentiva os “cruzamentos inesperados” ao falar dos métodos de análise do imaginário literário:

> Utilizar um método como um molde de leitura significa interditar-se de encontrar outra coisa do que aquilo que já se sabe. […] Aliás, é preciso não perder nunca de vista que um método tem por função servir à leitura, e não o contrário: parece portanto inútil multiplicar as análises de detalhes para simplesmente validar tal ou tal tipo de abordagem de textos. A pertinência de uma leitura só torna-se verdadeiramente interessante quando ela é combinada com a originalidade.[6] (CHELEBOURG, 2000, p.181).

O baile, motivo privilegiado nesta pesquisa, antes de ser uma representação artística — na literatura, na pintura ou no cinema — é antes de tudo um evento social. Por isso, para compreender a amplitude dos textos estudados, necessário se faz compreender o imaginário social. Mas o sentido inverso também é verdadeiro: a literatura ajuda a compreender a sociedade e as descrições dos bailes constituem documentos importantes para esta análise. A propósito, é preciso destacar que a própria literatura é capaz de criar o seu imaginário.

O trabalho apresenta-se estruturado da seguinte forma: no **Capítulo 1**, estabeleço um percurso sobre a relação entre danças e rituais e sua evolução até chegar ao aparecimento do baile e suas reverberações. Retraço a importância e as configurações da dança ao longo do tempo, centrando sobre as funções dos rituais, as definições de festa e o aparecimento do baile, que surge na Idade Média como um meio de civilizar a alta sociedade e distingui-la das camadas populares. Mobilizo autores que se interessam pelo aspecto sócio-histórico-antropológico da festa e da dança, dentre eles Roger Caillois, Curt Sachs, Paul Bourcier, William McNeill e José Sasportes.

No Capítulo 2, observo de que maneira o tema é retomado pela literatura, adotando o termo *topos* para me referir às cenas de baile na literatura. Este capítulo conta com a contribuição de autores da topologia literária, bem como da literatura

---

[6] « Utiliser une méthode comme une grille de lecture revient à s’interdire de trouver autre chose que ce que l’on sait déjà. […] Par ailleurs, il ne faut jamais perdre de vue qu’une méthode a pour fonction de servir la lecture, et non l’inverse : il apparaît donc vain de multiplier les analyses de détail pour simplement valider tel ou tel type d’approche des textes. La pertinence d’une lecture ne devient vraiment intéressante que lorsqu’elle se double d’originalité ».

comparada, dentre os quais destaco os nomes de Ernst Robert Curtius e de Daniel-Henri Pageaux.

No **Capítulo 3** a abordagem de um filme contemporâneo que apresenta referências a cenas de baile tradicionais conduz-me a colocar em evidência o processo que levou a sociedade ocidental a desvincular-se de um controle social externo para assumir progressivamente um controle interno das ações e comportamentos, dentro daquilo que Norbert Elias chama de *processo civilizador*. Concomitante a esse processo, avança também a valorização do individualismo que marca a sociedade moderna. Aponto, portanto, alguns dos tensionamentos entre indivíduo e sociedade que marcam esta obra e que serão rediscutidos na sequência com a análise do corpus de obras do século XIX. Meu objetivo em buscar apoio nesta produção contemporânea é demonstrar como uma obra produzida em nossos dias retoma elementos do imaginário de séculos precedentes, sendo capaz de exemplificar o extremo ao qual chegou o desejo de "viver livremente" da sociedade moderna. A presença do baile neste filme pode ser associada a esse processo na medida em que desvela as consequências da imposição de uma vontade individual. O viés da individualização revela-se, portanto, uma chave importante para a abordagem deste filme e da cena de baile por ele apresentada.

Nos capítulos seguintes, **Capítulos 4, 5 e 6**, concentro-me na leitura das cenas de baile das literaturas francesa, portuguesa e brasileira, respectivamente. Trata-se de uma leitura das obras selecionadas, na qual aponto os principais aspectos de cada cena, tendo em vista a posição do sujeito bem como da própria escrita literária dentro do contexto cultural em questão. Associo o imaginário social e literário levantado nos primeiros capítulos com o corpus selecionado para análise, prolongando as discussões iniciadas precedentemente: o imaginário de nobreza associado ao baile, a constituição do baile enquanto *topos* literário no século XIX, o papel que os personagens desempenham enquanto indivíduos face à sociedade e face às diferentes evoluções dos modos e costumes no baile. Retomo as principais temáticas levantadas, buscando estabelecer comparações entre as obras e colocando em evidência a particularidade das cenas de baile do século XIX.

O **sétimo e último capítulo** tem por objetivo refletir sobre o imaginário relacionado ao baile, a partir dos textos literários. Para isso, considera-se a existência de imagens comuns a diferentes sociedades que podem ser identificadas nos rituais sociais e, em nosso caso particular, no ritual do baile. Embora cada cena tenha a sua particularidade, há elementos que se articulam e dão coerência ao conjunto. A análise tem como apoio estudos sobre o imaginário desenvolvidos por Northop Frye, Gilbert Durand e Pierre Brunel.

Um quadro comparativo com o resumo da estrutura geral das cenas pode ainda ser consultado no **apêndice** deste trabalho.

CAPÍTULO 1

O SURGIMENTO DO BAILE ENQUANTO RITUAL ARISTOCRÁTICO

Elle aimait trop le bal. — Quand venait une fête,
Elle y pensait trois jours, trois nuits elle en rêvait,
Et femmes, musiciens, danseurs que rien n'arrête,
Venaient, dans son sommeil, troublant sa jeune tête,
Rire et bruire à son chevet.

(Victor Hugo, *Les Orientales*, 1829)

A cumplicidade entre literatura e dança é antiga. Laura Colombo (2010) afirma que no campo do imaginário, as duas artes encontraram-se sob diversas modalidades ao longo da história da civilização. Enquanto rito, cerimônia mística ou arte voluptuosa, a dança acompanha a literatura desde a civilização grega, frequentemente com uma dimensão de inefável, onírico, fuga fantástica ou sentimental. Inúmeros são os textos literários inspirados pela arte da dança ou que inscrevem as diversas formas da dança social, teatral ou popular na análise, na narração ou na evocação poética. Desta forma, a dança se infiltra igualmente nas páginas das grandes cenas de baile dos romances ou ainda nos versos dos poetas que exaltam o encantamento diante das concepções e possibilidades do corpo humano, assim como o desejo que ele encarna ou suscita. Através da história das ideias e dos costumes, da poética ou da "sociopoética", a dança permeia a história da literatura.

O baile, por sua vez, caracteriza-se por ser uma reunião festiva na qual as pessoas dançam[7]. A imagem do **baile** como uma festa de requinte e de glamour está indubitavelmente ligada a um imaginário coletivo longamente construído. A estas imagens vêm-se juntar outras que corroboram a ideia da **festa** e da **dança** como um extravasamento da rigidez metódica da vida cotidiana.

Por conseguinte, antes de concentrar a atenção no baile propriamente dito, tecemos algumas considerações sobre o tema em seu aspecto mais amplo, ou seja,

[7] No dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o baile é definido como uma "reunião festiva cuja finalidade principal é a dança" (Dicionário Houaiss, 2002, p. 489).

sobre a festa (como um subgrupo dentro dos ritos) e sobre a dança que, juntas, configuram o baile.

1.1 RITOS E FESTAS: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Il eût mieux valu revenir [me voir] à la même heure... Si tu viens n'importe quand, je ne saurai jamais à quelle heure m'habiller le cœur... il faut des rites*... C'est ce qui fait qu'un jour est différent des autres.*

(Antoine de Saint-Exupèry, *Le Petit Prince*, 1943)

Tradicionalmente, costuma-se associar a palavra *rito* a eventos considerados mágicos ou sagrados. Contudo, como demonstra Rivière (1995), se o rito esteve inicialmente ligado ao contexto religioso, ele também está presente em inúmeros contextos profanos. Interessando-se pelo estudo destes últimos, o autor observa que a organização da sociedade contemporânea contém diversas formas ritualísticas: ritos em relação ao corpo, ao trabalho, aos lazeres, entre outros.

Para Jean Maisonneuve (1988), os ritos designam condutas específicas ligadas a situações e a regras precisas, marcadas pela *repetição*, mas cujo papel não é sempre evidente. Por outro lado, quaisquer que sejam as variedades concretas e as variações através do espaço e do tempo, a existência de rituais sociais parece universal[8].

Maisonneuve (1988) aponta igualmente a duplicidade de sentido do termo rito, que pode tanto indicar um culto, uma cerimônia religiosa, mas também, mais amplamente, um uso, um costume. Procurando compreender a evolução do termo, pode-se observar que, etimologicamente, o rito está relacionado à ordem. Rivière (1995, p.11) mostra que o termo rito, do latim *ritus*, ordem prescrita, está associado a formas gregas como *artus* (ordem), *ararisko* (harmonizar, adaptar), *arthmos* (ligação, junção). A raiz *ar* deriva, por sua vez, do indo-europeu védico (rta, arta) e remete à ordem do cosmo, à ordem das relações entre os deuses e os homens e à ordem dos homens entre si. Por analogia, o termo rito passou a ser usado igualmente para

[8] O campo de estudo dos ritos sendo bastante rico e diversificado, certos autores realizaram uma análise aprofundada sobre um determinado tipo de ritual. Dentre estes autores Maisonneuve (1988, p.22) acentua notadamente os trabalhos que A. Van Genepp consagrou aos ritos de passagem, os de R. Caillois sobre os ritos festivos, os de C. Rivière e J.-P. Sironneau sobre os ritos laicos, os de E. Goffman sobre os ritos cotidianos de interação e os de J.-T. Maertens sobre os rituais do corpo.

designar uma prática regrada ou um hábito da vida cotidiana que se repete, sempre seguindo os mesmos passos[9].

Assim, Rivière (1995, p.11) considera os ritos como:

> [um] conjunto de condutas individuais ou coletivas, relativamente codificadas, tendo um suporte corporal (verbal, gestual, postural), com caráter mais ou menos repetitivo, e com forte carga simbólica para seus atores e, em geral, também para as testemunhas participantes, fundadas em uma adesão mental, eventualmente não consciente, com valores relativos a escolhas sociais julgadas importantes, e cuja eficácia esperada não revela uma lógica puramente empírica que se esgotaria na instrumentalidade técnica da relação causa-efeito[10].

O rito funciona, portanto, como um modo de transmissão pragmática, estruturada e automatizada de certo sistema mítico, conhecido ou ignorado. Os ritos profanos não consistem somente em seguir um código, mas supõem igualmente algo de cerimonial, ou seja, mesmo os ritos profanos possuem algo de "sagrado". Rivière (1995, p.17) afirma que, embora na sociedade moderna a religião oriente cada vez menos as atividades cotidianas, observam-se algumas formas de fascinação em relação a certos objetos, ideais, personagens ou fenômenos, considerados como misteriosos porque encontram-se além das performances habituais. Portanto, a modernidade possui também os seus mitos: o mito da ciência, o mito do indivíduo, o mito do poder.

Consideramos o baile como um rito profano: seu *background* mítico global não é explícito como ocorre em um rito sagrado. Contudo, esses vestígios míticos podem ser observados quando os protagonistas demonstram certas projeções tais como o desejo de um encontro surpreendente ou de uma determinada ascensão, seja ela política ou social (muitas vezes, provinda precisamente desse encontro que se buscara). Trata-se, em suma, de uma busca muitas vezes utópica, proveniente de um imaginário composto quase apenas de lugares-comuns.

---

[9] Verifica-se também que os termos rito (prática regrada de caráter sagrado ou simbólico) e ritual (um sistema ou um conjunto de ritos) foram se misturando, de maneira que, atualmente, é difícil diferenciá-los: com frequência, um termo é empregado pelo outro, indistintamente. Autores como Maisonneuve (1988) e Rivière (1995) admitem indiferentemente o emprego dos dois termos.

[10] « […] ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants, et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalité technique du lien cause-effet. »

Para Hess (1989) a beleza do baile consiste precisamente no fato de que ele é capaz de produzir e reproduzir um ritual que parece se inventar por inteiro a cada vez. Ao mesmo tempo que o baile repete uma certa convenção, cada baile é diferente, pois as experiências são únicas. Assim, o autor faz uma comparação com um motorista que pega seu carro para ir ao trabalho e refaz o mesmo percurso todas as manhãs. Ele nunca encontra os mesmos carros. Cada dia é a mesma coisa e, ao mesmo tempo, tudo é diferente. No baile, existe esse mesmo mistério: diante de uma variedade de possibilidades, há a necessidade absoluta de ter de reinventar tudo a cada vez. Mesmo para aqueles que estão habituados a ir aos bailes, o ritual não perde o encanto, pois, ao dançar, o indivíduo atualiza todas as emoções vividas anteriormente.

A função dos rituais

Os rituais possuem aspectos facilmente observáveis tais como a repetição, a perenidade, a variedade cultural e local, mas outras funções e significações podem também ser colocadas em relevo. Essas funções se referem ao mesmo tempo ao clima grupal e àquilo que é vivenciado pelos atores durante o rito, portanto, ao conjunto de situações, sentimentos e representações aos quais os ritos asseguram expressão e regulação. Todos esses processos fazem sobressair uma abordagem psicossocial — qualquer que seja a disciplina de referência do pesquisador. Desse modo, Maisonneuve (1988, p.13-15) atribui aos rituais três funções principais:

- *Função de controle do que é instável e de confiança contra a angústia*: as condutas rituais exprimem e liberam a inquietude humana diante do próprio corpo e do mundo. Elas permitem canalizar as fortes emoções (como o ódio, o medo, a tristeza, a esperança). Numerosas práticas constituem um meio de dominar simbolicamente o espaço e o tempo a fim de reduzir suas restrições e sua fluidez. É o caso, especialmente, de quando se trata de sacralizar um lugar privilegiado por marcas e uma gestualidade simbólica (caso de todos os ritos comportando uma delimitação do espaço) — ou quando se trata de consagrar períodos ou etapas da natureza (ritos sazonais) ou do tempo da vida (ritos de passagem).

- *Função de mediação com o divino ou com certas formas e valores ocultos ou ideais:* esta função está diretamente ligada à precedente visto que ela tende a conciliar as forças que escapam ao homem: divindades, espíritos, ideais aleatórios. Diante daquilo que não lhe é tecnicamente acessível e controlável, o homem recorre a operações simbólicas: gestos, signos, objetos figurativos aos quais ele confere certa eficácia. Tal é o sentido das preces, das fórmulas mágicas, e das condutas supersticiosas as mais triviais. As referências ao sagrado permanecem nos rituais laicos e seculares sob a forma de "valores" e "ideais" aos quais são consentidos sacrifícios e marcas de respeito — como fica claro no discurso proferido pelos políticos ou por ocasião de festas comemorativas.

- *Função de comunicação e de regulação, pela afirmação e reforço dos laços sociais*: função menos explícita que as precedentes, mas não menos importante. Toda comunidade, todo grupo que compartilha um sentimento de identidade coletiva, sente a necessidade de entreter e de reafirmar as crenças e os sentimentos que fundam sua unidade. Esta espécie de alimento social só pode ser obtida por intermédio de reuniões e de reagrupamentos nos quais os indivíduos, estreitamente ligados uns aos outros, reafirmam os valores que têm em comum. É o caso de todas as festas sejam elas religiosas ou laicas, assim como de todos os ritos de massa (manifestações, desfiles, jogos, etc.) e mesmo de certos ritos mais cotidianos (tais como as formas de polidez, as preocupações com as vestimentas, entre outros).

Por meio destes papéis, os rituais aparecem num espaço intermediário entre a natureza e a cultura, assegurando não somente uma regulação social e moral mas também a satisfação de desejos: união, abundância, consolação, perdão; desejos tão vivos hoje quanto outrora. Desta maneira, seria ilógico limitar o campo do ritual ao arcaico ou ao folclórico. Observando os papéis dos rituais tal como proposto por Maisonneuve (1988), é possível identificar certas características que se aplicam aos bailes. Se as três funções podem a ele ser associadas, a terceira função — de comunicação e de regulação, pela afirmação e reforço dos laços sociais — é a que se manifesta de maneira mais evidente. Com efeito, o baile resume crenças e sentimentos que unem um determinado grupo. Para cada tipo de baile existe um público específico, o qual partilha os mesmos gostos, preferências ou *status* social.

Ao analisar as ações da vida cotidiana, Goffman (1973) demonstra que existem comportamentos que revelam uma espécie de interpretação mais ou menos regrada, como uma “dramaturgia” do cotidiano, e que representam uma forma de ritualidade trivial. Estes comportamentos também possuem uma simbologia, mas que se refere à relação ao próximo e não ao divino. Eles não dizem respeito a uma sacralidade mas à ordem social. Assim, reencontra-se no nível prosaico do cotidiano o aspecto transcendental do rito, o que faz com que certos procedimentos sejam tidos como essenciais dentro da sociedade, mesmo que já tenham perdido o seu sentido inicial.

O baile encontra-se, de alguma maneira, associado aos rituais do corpo. É possível observar, por exemplo, que no baile, tanto a maquiagem quanto a escolha indumentária representam fortes pontos de marcação social e de estilo. Dominique Picard (1983), ao analisar o papel do corpo nas relações sociais, mostra que a interação corporal é regida por um conjunto de regras culturais, cuja expressão normativa se encontra no *savoir-vivre*. Os “sinais” exteriores (postura, gestos, vestimentas, máscara, maquiagem...) exprimem simbolicamente a posição respectiva dos protagonistas, a natureza de suas relações, o reconhecimento mútuo de seus *status* e de sua simetria ou complementaridade. Eles são os elementos de uma **encenação** na qual os protagonistas procuram impor uma certa imagem de si mesmos e dos outros através de sua roupa ou de suas marcas de deferência em um ritual que visa a **preservar a face** dos interagentes.

A festa, um ritual de júbilo

Os ritos subdividem-se em diversas categorias: podem ser religiosos (como a missa ou o sabá); seculares (como o protocolo ou o juramento dos jurados); podem ser coletivos (como as festas nacionais ou familiares), ou privados (como a prece interior ou certos ritos corporais); referem-se à nossa vida cotidiana (como as saudações, as regras de polidez), ou a práticas supersticiosas ligadas à magia e ainda praticadas em alguns lugares. Muitos ritos contribuem para evitar a desordem, para controlar os estados críticos, para fazer com que cada um se mantenha em seu

lugar. Esses ritos inscrevem-se dentro de um registro que prima por tudo o que é *sério*. No entanto, o sistema precisa ser renovado de vez em quando: é preciso recriar e não somente conservar. Neste âmbito, manifestam-se **as festas** que se exprimem sob o registro do *regozijo*.

Da mesma forma como é difícil definir rito, o vocábulo **festa** é passível de diversas interpretações. Trata-se de um tema bastante fecundo, que desperta o interesse das mais diversas disciplinas, tanto filosóficas quanto antropológicas e sociais. Righi (2002) e Douville (2005) atestam que o termo é usado para designar tantos e tão variados contextos que toda tentativa de definição tende a ser infrutífera. Segundo o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) a festa é definida como um conjunto de regozijos coletivos destinados a comemorar periodicamente um evento:

> A **festa** se elabora em torno de um tema mítico particular e organiza, se não uma desordem, ao menos uma desobediência à ordem, para obter ou atualizar na consciência coletiva o consentimento à ordem preconizada. É, portanto, essencialmente um jogo simbólico que restitui a práxis em relação ao mito que lhe dá sentido. A **festa** vale aquilo que a simbologia utilizada e o mito evocado equivalem efetivamente para o grupo. Disto decorrem notáveis diferenças entre a **festa** no meio arcaico e tradicional, e a **festa** nas sociedades modernas.[11] (Thines-Lemp, 1975, citado por CNRTL).

Na enciclopédia Larousse[12], dentre os vários sentidos atribuídos ao termo festa (como solenidade religiosa ou cerimônia comemorativa, dia consagrado à memória de um santo considerado o patrono de um país, de um grupo, de uma profissão...), encontramos também a seguinte definição: “festa - regozijo, festejo, baile oferecido por alguém em honra de alguma coisa”. Verifica-se, portanto, a presença do baile como uma das categorias de festa.

Para Maisonneuve (1988, p.48) “a festa apresenta um duplo aspecto de cerimônia e de diversão; supõe um agrupamento, fonte de animação e mesmo de excitação; baseia-se geralmente sobre uma tradição mas permite, ao mesmo tempo,

---

[11] « La **fête** s'élabore autour d'un thème mythique particulier et organise, sinon un désordre, du moins des dérogations à l'ordre, pour obtenir ou réactualiser dans la conscience collective l'assentiment à l'ordre préconisé. C'est donc essentiellement un jeu symbolique qui restitue la praxis par rapport au mythe qui lui donne sens. La **fête** vaut ce que valent effectivement pour le groupe la symbolique utilisée et le mythe évoqué. De ceci découlent de notables différences entre la **fête** en milieu archaïque et traditionnel, et la **fête** dans les sociétés modernes. » (http://www.cnrtl.fr/definition/fete).

[12] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fête/33431

uma ruptura da continuidade cotidiana”[13]. O autor também aponta que a festa tradicionalmente se exprime por uma espécie de desordem generalizada: ruptura das normas e das proibições (notadamente sexuais), excessos (banquetes e bebidas), inversão dos papéis e dos atributos (em matéria de poder e de vestimentas), anulação e paródia da autoridade e da virtude, extravagâncias de todos os tipos. No entanto, a festa tradicional que conjuga transgressão e transcendência quase não existe mais.

Coloca-se portanto a questão: em que consistem efetivamente as festas modernas? A partir de um estudo feito por Agnès Villadary (1968), a autora afirma que as festas demonstram uma tripla evolução: **quanto ao sentido**, tende-se a passar da “festa-essência”, ritualizada, sacralizada, para a “festa-lazer”, profana e mais ou menos integrada à vida cotidiana; **quanto ao tempo**, a “festa-sazonal” com seu momento e seu estilo próprio de celebração religiosa ou cívica é com frequência substituída pela “festa-ostentação”, breve, centrada em uma atração, uma vedete, ou reduzida a uma manifestação cultural ou lúdica (banquetes, bailes, galas, partidas...); **quanto às atitudes**, a participação e a exaltação coletivas deixam lugar a uma forma de consumo quase passiva diante de um “espetáculo”. Enfim, aos ritos originais que se referiam ao sagrado substituíram pouco a pouco modelos de caráter midiático: animações, jogos e concursos.

As festas — assim como o teatro, a música ou as danças — têm uma origem sagrada. Se nós aceitamos estas novas formas de teatro, de dança, de pintura, no meio de um mundo técnico e profano, por que recusaríamos às festas uma evolução semelhante? (VILLADARY, 1968, p.17).

Para Agnès Villadary (1968) a festa revela algo de uma instituição regulamentada e, ao mesmo tempo, de uma súbita espontaneidade. Enquanto fenômeno social, a festa possui regras, leis e uma lógica própria, que é fácil de encontrar na maioria das cerimônias e em numerosas sociedades ao longo da história.

> Em toda parte, as festas provocam agrupamentos, unindo grupos e pessoas que no cotidiano encontram-se separadas ou distanciadas pelas obrigações, pelo trabalho, pelo espaço e pelo tempo. Em toda parte, elas

[13] « La fête présente un double aspect cérémoniel et divertissant ; elle suppose un rassemblement, source d’animation et même d’excitation ; elle repose généralement sur une tradition tout en permettant une rupture de la continuité quotidienne. »

> provocam uma interrupção no curso do tempo profano, contestando as regras habitualmente respeitadas; em toda parte, elas transcendem ou ultrapassam a vida cotidiana por meio de uma atmosfera de alegria, de animação, de violência ou de algo sério. **Este conjunto de traços cria um estilo que, pouco a pouco, se afasta do fenômeno social para se tornar tema simbólico, tema retomado por todas as artes: literatura, cinema, dança, pintura**... Doravante, toda referência à palavra "festa" evoca ou significa regozijo, resplendor, [...] momento repleto de emoção ou de afetividade[14]. (VILLADARY, 1968, p.13, grifos meus).

O emprego da festa como tema na literatura é frequente. Diversos escritores como Rousseau, Goethe, Céline, Alain-Fournier, Beauvoir, Vaillant, entre outros, recorreram ao tema da festa em suas obras. A estranha festa do *Grand Meaulnes*, obra de Alain-Fournier, é símbolo de uma infância perdida para sempre, de uma plenitude e de uma inocência transviada. Vaillant, por outro lado, conduz o leitor a uma festa individual, símbolo de um desenvolvimento completo, festa carnal que permite emoções inéditas. Em Simone de Beauvoir encontram-se festas existenciais, como instantes roubados do tempo, desafiando qualquer transcendência. Há tantas representações da festa, que ela já está impregnada no imaginário social:

> Parece-nos inútil multiplicar os exemplos. Acreditamos ter mostrado que a festa foi utilizada alternadamente como tema e como símbolo pela literatura, pelo cinema... O tema da festa justaposto à nossa vida cotidiana é extremamente rico, o que explica o fato pelo qual as artes tenham frequentemente feito recurso dele. **Hoje, este tema tornou-se tão familiar que é difícil dizer se a imagem da festa, à qual nos referimos espontaneamente, é aquela das festas às quais nós efetivamente participamos e assistimos ou se é uma imagem advinda de nossas leituras ou espetáculos**. Doravante, a festa entretém com a imagem que ela engendrou, e que a precede e a acompanha, relações extremamente complexas[15]. (VILLADARY, 1968, p. 15, grifos meus).

---

[14] « Partout, les fêtes provoquent des rassemblements, elles unissent des groupes et des gens quotidiennement séparés ou éloignés par les obligations et le travail, l'espace, le temps. Partout, elles interrompent le cours de la durée profane, remettent en question les règles habituellement respectées ; partout, elles transcendent ou dépassent la vie quotidienne au sein d'une atmosphère de joie, d'allégresse, de violence ou de sérieux. Cet ensemble de traits crée un style qui, peu à peu, se détache du phénomène social pour devenir thème symbolique, thème repris par tour les arts : littérature, cinéma, théâtre, danse, peinture… Désormais, toute référence au mot 'fête' évoque ou signifie épanouissement, éclatement, […] moment chaud chargé d'émotion ou d'affectivité.»

[15] « Il nous semble inutile de multiplier les exemples. Nous croyons avoir montré que la fête était utilisée tour à tour comme thème et comme symbole par la littérature, le cinéma... Ce thème de la fête juxtaposée à notre vie quotidienne est extrêmement riche, c'est ce qui explique que les arts y aient fréquemment recours. Aujourd'hui, ce thème nous est devenu tellement familier qu'il nous est difficile de dire si l'image de la fête, à laquelle nous nous référons spontanément, est bien celle des fêtes auxquelles nous avons effectivement participé ou assisté ou une image issue de nos lectures ou de nos spectacles. Désormais, la fête entretient avec l'image qu'elle a engendrée et qui la précède, la suit ou la côtoie des rapports extrêmement complexes. »

Sobre este aspecto, tenho a reforçar que a ideia de diversão e de extravasamento também faz parte deste imaginário criado em torno da festa. Nem sempre isso é *real*, trata-se de um conjunto de imagens que foram sendo repetidas e reforçadas sobre a festa ao longo do tempo.

No livro *L'homme et le sacré*, Roger Caillois (1988) caracteriza a festa como um fenômeno essencial para o equilíbrio da vida. Para ele, a festa e o trabalho se opõem e se completam em uma dialética constante. O imaginário social se organiza, portanto, na relação entre lei e jogo, Apolo e Dionísio, ordem diurna e desordem noturna. Estes dois processos, necessários à vida, podem ser negativos se tomados isoladamente, pois provocam sempre um excesso — de ordem ou de desordem — mas podem igualmente ser signos de vida, se eles se correspondem visando a manutenção do equilíbrio, de maneira que um domínio não intervenha no outro. A festa permite um contraponto com o trabalho e a vida regrada.

Caillois (1988) reforça que além da alegria e da excitação que ela traz, a festa faz reviver, embora de uma maneira efêmera, uma volta às origens. Através da festa revive-se e reencontra-se a série de gestos fundadores da memória épica. Para Caillois, a festa está relacionada à transgressão: não existe festa que não comece por um excesso. Ele define a lei da festa como o exercício de uma violência saudável e redentora.

Albert Piette (2005), em uma concepção um pouco diferente da de Caillois, não considera os rituais (incluindo a festa) como uma ruptura, mas como eventos que constituem uma continuação da vida cotidiana. Por esta razão, segundo Piette, há a necessidade de limites e de regras que determinem os comportamentos rituais a fim de que eles não transponham os limites de espaço-tempo que lhe são reservados.

Para a análise do fenômeno sociocultural e do imaginário do baile (festa que não está relacionada ao campo do sagrado, e que não se realiza num meio arcaico e tradicional, mas sim em sociedades modernas), considero que a posição de Piette (2005) resulta-nos mais adequada. O baile se configura como um momento de interrupção do tempo do trabalho, mas não propriamente como uma inversão. Observando as cenas em questão, vemos que o baile constitui uma espécie de "espelho" da realidade cotidiana, ainda que seja um espelho que deforma e aumenta

a mesma realidade, sublimando-a ou criticando-a. Esse “reflexo” que o baile representa acaba por ser uma espécie de hiperestrutura do cotidiano, na medida em que o desvela e favorece uma tomada de consciência reflexiva em relação a ele. Ou seja, mais do que uma inversão, o baile permite o espelhamento das estruturas reais de uma sociedade.

Um grande número de sociólogos pensa que o advento da civilização técnica estaria assinalando a morte da festa como meio de expressão de uma comunidade. Estes sociólogos estimam que a festa está sendo progressivamente substituída pelos lazeres e espetáculos que correspondem melhor ao estilo de uma cultura dividida em setores múltiplos e ligados entre si pelo canal da cultura de massa e das novas técnicas de difusão: televisão, rádio, cinema. Esta representação da evolução das festas permanece ainda bastante matizada. Se é verdade que a festa tende a se diluir na vida cotidiana, ela permanece um fenômeno de coesão social bastante importante.

Villadary (1968, p. 25) estabelece uma distinção entre **festa-essência**, as festas ditas tradicionais, ponto de referência para um grande número de teóricos das ciências sociais, e as festas que a autora chama de **festa-existência**, que seriam uma evolução das festas na sociedade moderna. A festa-existência apresenta-se geralmente como uma festa dessacralizada, integrada ao presente e à vida cotidiana que ela exalta ou glorifica em certos momentos. A autora observa que as festas apresentam-se cada vez menos como cerimônias fixas ou inscritas nos calendários para se tornar momentos de plenitude espontâneos. As festas na modernidade tendem a se dissociar das práticas rituais. Efetivamente, a festa cessa de ser considerada como a ocasião de uma fuga da realidade e exprime uma tentativa de aderência ao momento vivido, ao presente imediato. Ela tende a tornar-se para o homem um momento de encontro ou de tomada de consciência, uma ocasião privilegiada para *sentir-se existir*. Neste sentido, Pierre Bourdieu (1965, p.49-50) observa que hoje “a festa é algo que se faz, que se cria a partir do nada, a partir da simples decisão de estar em festa”[16] e que se apresenta mais do que nunca como algo arbitrário.

[16] « la fête est quelque chose que l’on fait, que l’on crée de rien ou avec des riens, à partir de la décision pure d’être en fête. »

Maisonneuve (1988) sustenta que a festa também apresenta uma dimensão econômica não negligenciável. Em todas as épocas, a festa se caracteriza por uma espécie de desperdício ostentatório, às vezes competitivo, que consome uma porção apreciável das riquezas sem nenhum objetivo pragmático, sob forma de festins, presentes ou joias. Esta convivialidade subsiste ainda hoje, mas em um ambiente mais íntimo que outrora: entre família, amigos ou grupos de afinidades.

Finalmente ressaltamos o **aspecto unificador** da festa. A festa instiga o emocional coletivo. A título de exemplo, pode-se observar a Festa das Federações organizada em Paris, em 1790. Nicolas Righi (2002) observa como esse evento implementou um jogo de interesses que teve por objetivo proporcionar uma espécie de "alegria coletiva", um ano após a queda da Bastilha. Esta festa revolucionária representou um vetor de sociabilidade e comunhão, dentro de uma sociedade abalada por profundas crises econômicas, políticas e sociais. A principal convocada não foi a razão, mas a emoção. Deste evento pode-se ressaltar um ponto fundamental sobre as festas: a capacidade que elas têm de servir como reguladoras de paixões, em nível coletivo e social.

Desta maneira, junto-me a Righi (2002) quando afirma que o terreno no qual a festa acontece não é aquele centrado na lei, na razão e no dever, mas aquele que deixa fruir as paixões. Paixões que podem funcionar tanto como um fator de diversão como um unificador. É, portanto, em função da harmonia das paixões que a festa trabalha e, por isso, ela inscreve-se naturalmente nas relações entre arte e afetividade. Além de ser um objeto sociológico, antropológico e político, a festa é também, manifestamente, um objeto estético.

E, se toda festa possui um caráter estético, no baile este aspecto é ainda mais saliente graças à presença artística da dança. A dança constitui, aliás, a condição essencial para que um baile exista. Repleta de simbologia, a dança acompanha a história humana há muito tempo. As danças em grupo foram evoluindo e se adaptando às novas eras e às diferentes sociedades, de modo que Capmany (1947, p.7) afirma:

> Uma das manifestações humanas que melhor expressam a maneira de ser dos indivíduos e das coletividades é, sem dúvida, a dança. Através dela pode-se adivinhar o caráter e os sentimentos morais de um determinado

país. De maneira que podemos dizer: “Mostra-me como danças e te direi de onde és”[17].

1.2 A DANÇA, DOS RITUAIS PRÉ-HISTÓRICOS AOS RITUAIS NA CORTE

A dança e a busca pelo imperecível

… la danse est la réponse à l’ardent désir que l’humanité nourrit depuis ses origines : vaincre la pesanteur, transformer le corps en âme, s’épancher dans l’infini.
(Curt SACHS, *Histoire de la danse*, 1938, p.210)

A dança sempre esteve presente nas manifestações humanas, seja sob forma de práticas individuais, seja em cerimônias coletivas – rituais, festas, celebrações e bailes. Meio de comunicação com as divindades, instrumento de prestígio e de poder ou um lugar de sociabilidade: ao longo do tempo, a relação do homem com as danças foi se modificando e adquirindo significados diversos.

Embora seja difícil precisar em que momento da evolução o homem começou a dançar, sabe-se que é uma atividade que data dos primórdios da civilização. Supõe-se que a dança teria começado no período Neolítico, como parte de um ritual sagrado, de modo que o primeiro dançarino teria aparecido há aproximadamente quatorze mil anos, segundo Paul Bourcier (1978), no livro *Histoire de la danse en Occident*.

Pinturas pré-históricas e outros vestígios apontam indícios de que a dança nos períodos Paleolítico e Mesolítico era sempre ligada a um ato cerimonial que deixava os executantes em um estado fora do comum. O estado de despersonalização buscado nestes rituais era favorecido pelo uso de máscaras animais. A máscara, aliás, vai se manter durante muito tempo: desde o seu uso nos rituais até nossos dias, ela torna-se um acessório de representação bastante utilizado até meados do século XVIII, sendo então substituída pela maquiagem.

No Oriente, a máscara ou a maquiagem completa continuam sendo empregadas na maior parte das danças religiosas. No Brasil, certos povos indígenas mantêm ainda inúmeros rituais acompanhados de máscara ou maquiagem. Um

[17] “Una de las manifestaciones humanas que mejor expresan la manera de ser de los individuos y de las colectividades es, sin duda, la danza. Por ella se puede adivinar el carácter y los sentimientos morales y sociales de un país determinado. De manera que podemos decir: ‘Muéstrame cómo bailas y te diré de dónde eres’.”

exemplo é a dança dos praiás, que consiste em um ritual religioso realizado pelos índios Koiupanká, em Alagoas. Nesta dança, a identidade dos participantes não é revelada. Os praiás são entidades religiosas, assumidas exclusivamente por homens, chamados de “Encantados” ou “Os homens”, como explica Jorge Vieira (2013). Eles se apresentam totalmente cobertos, dos pés à cabeça, com um maracá na mão direita. Os trajes são confeccionados de um cipó colhido na região cujas folhas fornecem longas fibras. Observa-se nas fotos abaixo que o traje utilizado pelos “Encantados” visa a encobrir a verdadeira identidade: estes homens incarnam durante a festa um papel diferente e bem superior àquele que têm na vida cotidiana.

Fotos de Jorge Luiz Gonzaga Vieira, cedidas pelo autor, 2012.

O etnomusicólogo alemão Curt Sachs atribui à dança o status da mais antiga das artes. Pela dança, as forças aprisionadas se liberam e se acalmam; o dançarino deixa-se levar fora dos limites da vida cotidiana, liberando-se em direção a sublimes regiões nas quais a imaginação e o sonho são princípios ativos e criadores. Logo, para Sachs (1938, p.29), a principal razão que leva o homem a dançar é o êxtase que a dança proporciona: “Toda dança é e propicia o êxtase. O adulto que, num salão de baile, envolve sua parceira e a criança que saltita uma dança de roda na rua esquecem-se de si, desvencilham-se do peso de suas amarras terrestres e da rigidez da vida quotidiana.”[18]

Sachs (1938, p.8-9) afirma que poderíamos definir a dança como um conjunto organizado de movimentos rítmicos do corpo. Mas esta explicação não indica nenhuma delimitação clara em relação a outros movimentos rítmicos tais

[18] « Toute danse est et donne l’extase. L’adulte qui, dans la salle de bal, enlace sa partenaire et l’enfant qui sautille une ronde dans la rue s’oublient, se défont du poids de leurs attaches terrestres et de la rigidité de la vie quotidienne. »

como a corrida ou o manejo de uma manivela. Poder-se-ia então dizer, compreendendo os limites desta concepção um tanto negativa, que a dança é todo movimento ritmado do corpo que não serve imediatamente ao trabalho.

Nos animais, a dança é a reação a um estado emotivo. No homem, por outro lado, ela se intensifica a ponto de tornar-se a representante de um sacrifício, de uma prece, de um ato mágico. Ela chama ou combate as forças da natureza, cura os doentes, estabelece uma ligação com os mortos; assegura a colheita, a caça e a vitória; mantém, ordena e protege.

Na vida dos povos ainda bastante próximos da natureza, a dança preside todos os eventos: nascimento, circuncisão, iniciação, casamento, morte, plantação e colheita, caça, guerra. Mas Sachs (1938) atenta que não se deve confundir a dança nessas sociedades com a festa tal como a entendemos na modernidade. Nestas sociedades, trata-se de uma necessidade, de algo que faz parte da vida.

Em quase todos os povos, a origem das danças esteve associada a cerimônias religiosas. A *Encyclopédie des Symboles* (1996) assinala que no México Antigo, havia um deus chamado Macuilxochitl que era ao mesmo tempo o deus do amor, da dança e da música. Esse deus é bastante representativo dessa inter-relação entre a dança e a música, regidas ambas pelo amor. Afinal, não há dança que não seja acompanhada de um ritmo particular, por mais simples que seja (as batidas de um tambor ou os pés descalços sobre a terra). E a dança não se dissocia tampouco do amor: em muitos rituais, a dança representa a união de opostos na qual o elemento masculino e o feminino se reúnem, conduzidos pelo ritmo. Frequentemente, a dança está presente nos rituais em benefício da fecundidade das mulheres, da terra e da prosperidade do grupo social. Mas o amor associado à dança e à música não é apenas físico, é transcendental. É pela dança que os dervixes rodopiantes aproximam-se da divindade e acabam por unir-se a ela no rodopiar de suas almas. Há neste ato um grande simbolismo espiritual, como um casamento místico da alma com a divindade. O transe que permite o contato com os orixás, no candomblé, também é propiciado pela dança e por acompanhamentos rítmicos.

Observando o desejo de transcender presente em inúmeras danças, uma reflexão é trazida por Chevalier e Gheerbrant (2000) no *Dictionnaire des Symboles*: não seria a dança uma vontade de encontrar a unidade primeira, onde corpo e alma, criador e criatura, visível e invisível, se reencontram e se unem em êxtase? Com

efeito, todas as danças que qualificamos de sagradas possuem essa vertente transcendental fortemente pronunciada. Mas também as danças profanas, sejam danças populares ou eruditas, elaboradas ou improvisadas, individuais ou coletivas, todas procuram uma liberação por meio de um momento de êxtase, que pode ser corporal ou espiritual.

Desde a Grécia Antiga, passando pela África, pelo xamanismo siberiano e americano, até as danças mais livres de nosso tempo, em toda a parte, o homem exprime pela dança a mesma necessidade de superar o perecível. Neste sentido, as numerosas danças dos rituais para evocar a chuva não se diferem da dança romântica em um clube ou das danças de luto da China Antiga. Todas promovem uma prova transcendental: a alma é fortificada e conduzida a um caminho que vai do perecível ao imperecível[19].

A dança, em suas diversas manifestações, dispõe de um grande repertório de imagens e representações que foram sendo construídas ao longo do tempo. Através de manifestações religiosas, festivas ou artísticas, a dança participa do percurso do homem na sua ânsia de conferir um sentido ao mundo e, desta forma, possui um grande papel no imaginário das civilizações.

A coesão social e o prazer de dançar em grupo

Segundo William McNeill (2005) os movimentos coletivos, tais como a dança e os exercícios cadenciados, teriam a capacidade de reforçar a solidariedade, modificando os sentimentos experimentados pelos membros de um grupo. O autor defende a hipótese de que a reação emocional provocada pelos movimentos cadenciados coletivos é possivelmente universal, visto que atividades deste gênero estão presentes em todas as sociedades e têm uma grande importância na evolução histórica da humanidade. As danças nas aldeias, por ocasião das festas, eram um meio de fortalecer a coesão social, atenuar as tensões e reforçar a solidariedade,

[19] Nota-se também, conforme observam Chevalier & Gheerbrant (2000, p.337), que as figuras de danças ritualísticas da Índia exprimem e fazem apelo a uma espécie de fusão em um mesmo movimento estético, emotivo, erótico, religioso ou místico, como um retorno ao ser único de quem tudo emana e para quem tudo retorna, por um incessante ir e vir da energia vital. O protótipo da dança cósmica é representado pelo Shiva-nataraja, o “mestre da dança”. Ele é representado segurando com uma das mãos um pequeno tambor, que cadencia a manifestação do universo, e na outra, uma chama. De natureza andrógina, Shiva é ao mesmo tempo o criador e o destruidor dos mundos, aquele que dissipa mas também reintegra.

unindo os participantes. Nestas aldeias primitivas os aspectos sociais, religiosos, políticos e econômicos constituíam um todo indiferenciado. Essas manifestações coletivas[20] proporcionavam, portanto, um sentido e uma direção a estas comunidades.

Quando se dança, há um certo apagamento da consciência individual e a presença de um elo que une todos aqueles que dela participam. Embora aparentemente opostos, McNeill afirma que o sentimento de fusão coletiva e o êxtase individual são indissoluvelmente ligados e tiveram ambos uma grande importância em toda a história humana. Ao aprender a fazer movimentos ritmados, o homem teria sentido emoções e criado laços afetivos de solidariedade com os outros participantes. Desta forma os agrupamentos teriam aumentado, assim como o domínio territorial e a proteção mútua.

No entanto, embora tenha-se consciência dos seus efeitos benéficos, há poucas pesquisas que explicam a relação entre os movimentos coletivos cadenciados e a sensação de prazer. McNeill considera que a reação física ao movimento cadenciado está aparentemente situada nos sistemas nervosos simpático e parassimpático. Estes centros nervosos estão implicados em todas as emoções, mas conhece-se pouco sobre a progressão exata do fenômeno. Sabe-se apenas que há uma filtragem do cérebro que produz a informação de excitação provocada pelos movimentos físicos primeiramente no lado direito e passa em seguida ao lado esquerdo, onde estão situadas nossas capacidades verbais. Não é de se admirar que tenhamos dificuldade em descrever o que nos acontece quando dançamos ou marchamos em cadência:

> O fato essencial, na minha opinião, é que tudo o que se passa no plano subconsciente, em resposta a um estímulo rítmico, produzido por movimentos dos grandes músculos, resulta em um estado difuso de excitação que é incontestavelmente agradável no nível consciente. A razão deste fenômeno permanece desconhecida.[21] (MCNEILL, 2005, p.19).

---

[20] Ainda hoje, podemos ver inúmeras manifestações que mostram a atração dos homens pelos grandes movimentos coletivos: os torcedores dos jogos de futebol, as manifestações e desfiles patrióticos, os ritos religiosos, todos se apoiam sobre o efeito emocional dos movimentos e dos gestos realizados em cadência. Pode-se dizer o mesmo de certos tipos de dança, da marcha militar e das sessões de ginástica feitas pelos trabalhadores japoneses antes do trabalho.

[21] « Le fait essentiel, selon moi, est que tout ce qui se passe au plan subconscient en réponse à une stimulation rythmique, produite par des mouvements des grands muscles, aboutit à un état diffus d'excitation qui est incontestablement agréable au niveau conscient. La raison de ce phénomène demeure inconnue. »

Embora a maior parte das danças primitivas seja em círculos ou em linha reta, a dança executada por pares também parece ter existido em tempos arcaicos. Mas as danças de pares eram abertas; os dançarinos se moviam sem se tocar ou apenas segurando a mão do parceiro. As danças de pares em que se dança junto, e que se tornaram "mania" na Europa (sobretudo na Época Moderna, com a valsa), aparentemente não têm correspondentes nas antigas civilizações (SACHS, 1938, p.98-99).

Danças religiosas e profanas na Idade Média

Pelo fato de estar primordialmente associada a práticas rituais, a dança teria a função de estabelecer uma comunicação do homem com as divindades, e, por esta razão, Herbillon-Moubayed (2006, p.45) afirma que a dança tem muito de misticismo, mesmo que de maneira subliminar. No ocidente, a dança existia no início do cristianismo como parte das cerimônias religiosas e acredita-se que danças em círculos eram usadas pelos bispos na igreja, durante as festas solenes. Mas no século XII a dança é banida da liturgia, sobrevivendo apenas nas danças macabras[22].

O processo de cristianização da Europa ocidental, sobretudo a partir do século IX com a Reforma Gregoriana, que procurou enquadrar os fiéis e combater a heresia, trouxe consigo uma sistemática negação do paganismo. Uma vez que durante a Antiguidade as danças sempre estiveram relacionadas ao culto às divindades, a dança foi excluída da liturgia cristã a fim de evitar confusões e excessos.

Paul Bourcier (1978) evidencia o fato de que a recusa da dança na liturgia cristã não se deve apenas à sua alusão ao paganismo, pois que nesse processo de

[22] As danças macabras constituíam uma alegoria artística-literária durante a Idade Média, expressando a universalidade da morte e a fragilidade das distinções sociais. Expressavam a ideia de que não importa o estatuto de uma pessoa em vida, a morte une a todos. Para Eliana Caminada (1999) a transformação da dança coletiva em danças macabras resultou do antiquíssimo e universal conceito de que a dança teria o poder de permitir a comunicação com os mortos, com o não menos antigo, de que os mortos se movimentam em alguma outra existência ou outro mundo. Em árabe, "kabr" significa tumba e "mák" quer dizer cemitério. É justo supor, portanto, que tanto a palavra quanto a dança são de origem árabe.

adaptação outros elementos foram assimilados sem muita dificuldade. No entanto, sendo o corpo um recurso obrigatório da dança, aceitá-la como ritual sagrado significaria dar vazão a poderes pouco controláveis e a sensações moralmente reprováveis provocadas pelos movimentos do corpo, perigosos tanto para aquele que executa quanto para aquele que contempla a dança. A Antiguidade havia perecido pela apologia da matéria, o mundo medieval queria se purificar pela mortificação da carne, símbolo de todos os excessos. Nesta atmosfera de suspeita ao corpo, os rituais com danças perdem força. Exemplo desta guerra contra a carne são as procissões de flagelação feitas pela Igreja.

A partir de 1278, a Europa medieval atravessa um período particularmente sombrio, cujo pior episódio foi a peste negra (1346-1350). Multiplicam-se então as danças convulsivas, os fenômenos de transe e de possessão: banida da igreja, a dança se desenvolve em eventos profanos. Indivíduos desorientados se juntam em lugares públicos e dançam sem interrupção durante horas até cair de esgotamento ou entrar em transe. Estas manifestações produziam sempre uma catarse geral, fato que começou a inquietar as classes superiores. Alguns interpretaram estas explosões frenéticas como manifestações de uma nova doença desconhecida. Em alguns casos tratava-se do "mal dos ardentes", nome medieval do ergotismo. Mas, segundo McNeill (2005, p.75) "é mais provável que o principal fator destas manifestações exaltadas tenha sido o alívio que estas danças coletivas provocavam".[23]

Em Veneza, e em outras cidades particularmente atingidas pela peste bubônica, as autoridades responderam à angústia da população organizando grandes cerimônias públicas, como procissões solenes, pedindo a proteção de São Sebastião. Houve uma diminuição das danças extáticas. Mas, no sul da Itália onde o poder político era mais frágil, uma dança popular de caráter frenético, a tarantela – apresentada como a consequência da picada de uma aranha – tomou uma forma semi-institucionalizada e se perpetuou até o século XIX.

Sachs, que defende a ideia de que o êxtase é a principal razão pela qual as pessoas dançam, confirma que houve momentos na história em que o êxtase provocado pela dança chegou a extremos:

---

[23] « il est plus probable que le facteur principal de ces déchaînements ait été le soulagement qu'apportaient ces grandes danses collectives. »

> Nos séculos XI e XII, vemos multiplicarem-se as narrativas com o seguinte conteúdo: no dia de um enterro ou em uma das festas cristãs, homens e mulheres obedecendo a um impulso irresistível põem-se repentinamente a dançar e a cantar em pleno cemitério, perturbam o serviço religioso, desconsideram as injunções do padre e são finalmente condenados a dançar o ano inteiro, até que um arcebispo misericordioso retira o anátema. É o motivo cruel da condenação à dança que Anderson retoma no conto popular *Os Sapatinhos Vermelhos*, história da pequena Karen que, para parar de dançar, teve seus pés amputados pelo machado de um carrasco[24]. (SACHS, 1938, p.132).

Na mesma linha do conto de Andersen, existe a lenda bretã de Katel Gollet (*Catarina, a perdida*) que retomarei mais adiante.

Na Idade Média aparece também a dança Mourisca, surgida, segundo alguns autores, no século VIII, de acordo com outros, no século XI. Os participantes vestiam-se como mouros, faziam movimentos que lembravam as danças árabes e evocavam o combate entre mouros e cristãos nas cruzadas. Este novo gênero vai se desenvolver posteriormente nas cortes principescas a partir do século XV, dando origem a alguns elementos do balé.

José Sasportes (1991) sustenta que durante a Idade Média ocorre uma separação entre dança e ritual sagrado. As danças passam a ser organizadas segundo regras precisas, e perdem progressivamente a função de instrumento de ligação entre os homens e as divindades. Duas instituições contribuem fundamentalmente a este processo: a Igreja e a corte.

> Na segunda metade da Idade Média, confirmou-se na Europa Ocidental a dessacralização da dança e o seu progressivo investimento nas formas teatrais que vieram substituir as práticas rituais. **Não só a dança foi expulsa da liturgia, como as danças populares mais espontâneas foram dando lugar a formas domesticadas, catalogadas e internacionalizadas**.
> Por um lado, a dança foi assumida como teatro, excluída da comunicação com o divino (que era a sua função essencial no quadro anterior); por outro, foram-lhe impostas regras de execução cada vez mais rígidas, como que para cercear o fervor que lhe emprestava o bailarino. **A dessacralização foi**

[24] « Au XIe et au XIIe siècle, nous voyons se multiplier les récits de la teneur suivante : au jour d'un décès ou à l'une des fêtes chrétiennes, des hommes et des femmes obéissant à une impulsion irrésistible se mettent tout d'un coup à danser et à chanter en plein cimetière, troublent le service religieux, passent outre aux injonctions du prêtre et s'entendent enfin condamner à danser l'année toute entière, jusqu'à ce qu'un archevêque miséricordieux lève l'anathème. C'est le motif cruel de la damnation à la danse qu'a repris Andersen dans son conte populaire Les Escarpins rouges, l'histoire de la petite Karen qui pour s'arrêter de danser dut voir tomber ses pieds sous la hache du bourreau. »

> **obra da Igreja; a metodização foi obra da corte**. A promessa de arte seria obra dos artistas em busca da sacralidade e da vitalidade sonegadas. (SASPORTES, 1991, p. 9, grifos meus).

Sasportes afirma que este fenômeno europeu compreende igualmente Portugal, com a diferença de que ali a dança não foi tão regrada nem foi alvo de tantos enquadramentos, como em outros países. No entanto, são conhecidas as reações negativas e as proibições de que a dança foi alvo, tanto da parte do poder eclesiástico como do civil. As primeiras vítimas do anátema foram as mulheres, reidentificadas, como aos tempos do paganismo, como intérpretes das forças mais profundas.

Numa fase sucessiva, diante da impossibilidade de fazer a população renunciar aos seus costumes ancestrais, a Igreja decidiu regulamentar os festejos populares, a fim de controlar os atos considerados perigosos. No entanto, as danças permanecem uma preocupação da Igreja durante muito tempo. As constituições dos bispados portugueses incluem continuadamente proibições de bailes nas igrejas, mas a própria permanência da proibição é sinal da presença do fenômeno, não só na província, mas também em Lisboa, como atestam as constituições do arcebispo João Esteves Azambuja, no começo do século XIV. Na província, porém, a persistência era maior e o escândalo mais vultuoso. Uma constituição de Braga de 1477 proclama:

> Porém mandamos e estreitamente defendemos sob pena descomunhom que assi homens como molheres eclesiásticos e seculares que por cumprir sua devoçam quiserem ter vigilia em algũa igreja ou mosteiro, capela ou irmida, **nom sejam ousados fazer nem consentir nem dar lugar que hi se façam jogos, momos, cantigas nem bailhos** nem se vistam os homens em vestiduras de molheres nem molheres em vestiduras de homens, nem tangam sinos nem campanas nem orgoões nem alaudes, guitarras, violas, pandeiros, nem outro nenhum instrumento, nem façam outras desonestidades pelas quaes muitas vezes provocam e fazem vir a ira de Deos sobre a terra. (citado por SASPORTES, 1991, p.10, grifos meus).

Sasportes deduz que esta realidade ainda permaneceu por bastante tempo, pois que ainda no início do século XVIII, uma condenação do padre Manuel Bernardes prescreve: “Emende-se o consentirem os senhores que os seus escravos e escravas, aos dias santos, pondo diante um painel de Nossa Senhora, festejem publicamente a virgem das virgens com bailes, gestos e meneios arriscados até para a imaginação, quando mais para a vista”. E a prescrição continua, fazendo menção

ao episódio bíblico da dança de Salomé, causa da morte de João Batista: “E advirta-se quem tem a seu cargo o bem da república e a salvação das almas que uma alma vale mais que a cabeça de S. João Baptista; e, se com razão estranhamos tanto que o Baptista fosse degolado por amor do baile de uma mulher, quanto devemos estranhar que pelo baile destes escravos se consinta a ruína de suas almas e dos outros que o vêem!” (citado por SASPORTES, 1991, p. 10). Observa-se nestas citações o uso da palavra **baile** ainda como sinônimo de **dança**.

Couto (2013, p.4) observa que o fato de a dança não ser ligada à liturgia não significa que ela não era controlada por valores religiosos e morais católicos que, afinal, condicionavam a cultura e a sociedade de então. Assim, as proibições não advêm apenas do domínio eclesiástico, mas também do poder civil. Fernão Lopes registra que D. João I mandou proibir as *Janeiras* e as *Maias*, sintomáticas da permanência de formas culturais gentias. D. Duarte também decretou multas aos que cometessem atos sacrílegos nas igrejas.

É interessante notar nestes decretos proibitivos, a maneira como o movimento do corpo é associado diretamente à sedução, à lascívia, ao acasalamento, o que provocaria nas pessoas a perda da razão, e consequentemente, favoreceria o pecado e a perda da alma. Assim, de uma comunhão com o divino a dança passa a ser recriminada como um ato de perdição.

Já dissemos que, perante a ineficácia das proibições, a Igreja adotou a tática alternativa de incorporar em suas festas elementos pagãos assimiláveis. Essa incorporação deu-se através das procissões, ou seja, de cerimônias realizadas *fora* do templo. As procissões adquiriram uma dimensão cenográfica e coreográfica surpreendente em Portugal. Sasportes (1991) comenta que a principal festa deste teor foi a do *Corpus Christi*, que Portugal adotou logo em 1276, com considerável antecipação sobre os restantes reinos cristãos. Os personagens dançantes apareciam a caráter, de modo a que a assistência os pudesse reconhecer sem equívocos. À medida que se entrou pelo Renascimento e se avançou pelo período barroco, estas procissões foram acolhendo personagens mitológicos, tais como Apolo, Hermes e Júpiter. “Tudo isso tinha um tom de mascarada, tal como se encontra em certas peças de Gil Vicente, nos teatros das cortes da renascença

italiana, no teatro dos jesuítas ou no *ballet de cour* do século XVII francês". (SASPORTES, 1991, p. 12).

A partir da segunda dinastia portuguesa (Dinastia Joanina ou Dinastia de Avis, de 1385 a 1582), registrou-se na corte um processo de adaptação das danças internacionalizadas, conhecidas através dos tratados e da circulação dos mestres de dança nas comitivas dos príncipes e das princesas que se deslocavam de um reino para outro por via do matrimônio.

Fernão Lopes (citado por SASPORTES, 1991, p.13) descreve que o rei D. Pedro, dado a exprimir livremente pela dança as suas alegrias e as suas dores, teria iniciado um "processo de europeização" da dança em Portugal. Tamanho é o esmero que a corte toma para com as danças que, no século XV, os visitantes da corte consideram-na uma das mais magníficas:

> Quando, por acaso, um estrangeiro ignora uma das danças em voga na corte portuguesa, o seu refinamento é tal que, em vez de a desprezar, pede que lha ensinem a dançar, como aconteceu por ocasião das festas do casamento da princesa Dona Leonor com o imperador Frederico III, em Siena, em 1451. Ao ver a gente da comitiva da princesa executar o baile *mourisco* e o *vilão* o soberano exigiu que só regressassem a Portugal depois de ele ficar a conhecer os passos daquelas danças. (SASPORTES, 1991, p.13).

Há relatos também de grandes festas régias durante o reinado de D. João II (1455-1495), sendo sintomática a presença de sortes misteriosas e de grandes transformações que simbolizavam a adaptação do elemento mágico às conveniências laicas. Estas festas eram ornadas de muito aparato, em sintonia com a pompa das manifestações similares organizadas noutras cortes europeias. Havia ainda uma mistura nos salões: entre algumas danças palacianas, permaneciam algumas danças análogas àquelas das procissões, e outras ainda de personificação de animais.

Nesta sequência de excessos, proibições e aclimatação às novas normas religiosas e sociais, a dança foi manifestando sua vitalidade no quadro da sociedade medieval portuguesa, alcançando maior presença à medida que se avançava para a fase renascentista e a corte portuguesa se transformava numa das mais ricas e faustosas da Europa.

Na França, por sua vez, depois de uma série de crises no século XIV (crises religiosas, econômicas, militares, guerra dos Cem Anos, epidemia de peste negra), o

aparelho do Estado retorna à ordem. Nesta conjuntura, os intelectuais e os artistas vão buscar uma beleza puramente formal. A música torna-se uma arte independente, assim como a dança.

A dança na Idade Média é portanto caracterizada, de um lado por proibições de ordem religiosa e de outro, pelo desenvolvimento dos primeiros bailes nas cortes europeias. Ao ter a sua manifestação mística e religiosa reprimida, a dança passa a assumir exclusivamente o caráter de representação e de sociabilidade, sendo tomada como matéria para espetáculos e divertimentos.

1.3 BAILE: LUXO, ORDEM E BELEZA

O nascimento do baile

Embora a dança tenha tido outras funções ligadas aos rituais sagrados, dançar pelo simples prazer de se divertir é também uma atividade muito antiga. A palavra "baile", no entanto, só aparece na Idade Média[25]. Este termo é utilizado no contexto da literatura cortês, que promove um novo modelo de comportamento, buscando suavizar os costumes da época. O guerreiro deixa por

[25] Sachs (1938, p.140-141) cita que há nos textos dos trovadores a presença de duas palavras que designam danças diferentes: *carola* e *dança*. A carola era constituída por um grupo de dançarinos que se dava as mãos e se movia em um círculo aberto ou fechado, ou seguindo uma longa linha reta. Quando os textos da Idade Média falam de dança, em oposição a carola, não há outra diferença a não ser a seguinte: a dança em pares separados ou por grupos de três não é jamais designada de carola. Portanto, pode-se deduzir que a carola era uma dança em grupo, enquanto a dança se organizava em pares. A palavra *dança* é provavelmente de origem germânica, embora os dicionários etimológicos não o possam afirmar com certeza. A palavra baile, por sua vez, vem do latim *balāre*. O termo *ballo* era usado na Itália durante a Idade Média para designar grandes encenações feitas pela aristocracia. Sanchez (2010, p. 270) aponta que durante a Idade Média constata-se uma releitura das procissões populares pela casta emergente que, para legitimar sua hegemonia, reproduzia o ritual praticado pelos imperadores da Roma Antiga, encenando impressionantes desfiles que simbolizavam o retorno triunfal dos campos de batalha. Essas manifestações que tinham lugar na rua eram chamadas de *Trionphi* (triunfos), ou *ballo* (grande baile) e os participantes percorriam as ruas da cidade a pé, conduzindo alegorias sobre rodas. Mais tarde, essas manifestações passaram a ser encenadas também dentro das mansões aristocráticas, sendo denominadas *balletto* ou *ballet*, o pequeno baile. É provável que o termo *ballo* que era usado para designar essas grandes encenações nas ruas tenha dado origem, portanto, tanto ao termo baile (enquanto assembleia dançante) quanto, mais tarde, ao termo balé (para designar a dança clássica). Segundo o *Trésor de la Langue Française*, em francês o termo BAL aparece em um texto de Girard de Roussillon na segunda metade do século XII, como sinônimo de "dança" e, em um texto de 1228 de G. de Dole, significando "reunião, assembleia dançante". A forma "bailar" aparece em língua portuguesa nos séculos XIII e XIV. Os dicionários etimológicos não encontram, no entanto, uma explicação para o aparecimento do *-i-* de *bailar* na língua portuguesa. (cf. J.P.MACHADO, 1987, p.373 e DICIONÁRIO HOUAISS, 2002, p.489). Ver também o termo "baile" no **Glossário** presente no fim deste trabalho.

um momento o universo bélico e masculino para adentrar na esfera feminina. Fazendo isto, ele inscreve-se na esfera da elite, a única implicada nas questões do amor cortês. No decorrer deste trabalho, ao utilizar a palavra baile refiro-me, portanto, não à dança em si, mas à **reunião festiva** na qual se dança.

Desde o seu nascimento o baile é investido de certos elementos como a riqueza, a elegância e o domínio corporal, características que vão perdurar por séculos. O baile marca o início de um longo processo de "civilização de costumes", tomando emprestadas as palavras de Norbert Elias (1994), que verá seus frutos no Renascimento. Bouchon e Lecomte (2010) ressaltam que os textos e a iconografia que chegaram até nós, mostram uma representação idealizada do baile medieval, no interior de uma corte sempre pacífica e harmoniosa. O cinema confirma e reforça esta visão idílica no imaginário coletivo.

A partir do século XII, presencia-se um processo de crescente "metrificação" da dança enquanto exercício e divertimento da nobreza no ambiente dos salões palacianos. A alta sociedade da Idade Média atribui à dança um valor especial. *Joi, Amor, Cortezia*, as três características essenciais do trovadorismo vão marcar as regras de comportamento dos séculos vindouros, influenciando fortemente a dança da corte. Sachs (1938, p. 144) demonstra que:

> A *Joi* se mostrava nas danças de roda; o *Amor* na dança de pares. A *Cortezia* exigia uma forma particular na qual o desejo amoroso se despojava de toda inspiração brutal, de todo fervor ardente e, domado, transformava-se em uma adoração comovida; desde então, a união se exprimia por um contato leve e delicado das mãos e pelo ritmo igual dos passos[26].

Nas danças campestres exaltava-se a alegria de viver prazeres físicos e sensuais com um impulso e uma paixão sem limites. O mundo mais refinado da corte e da nobreza, impregnado do ideal e do espírito dos trovadores, deveria evidentemente atenuar e policiar estas danças. As caçadas e outros torneios serviriam às paixões envolvendo força e virilidade. Durante a dança, no entanto, era a *Cortezia* que deveria prevalecer: o homem desfazia-se de sua força brutal e

[26] « La *Joi* s'épanchait dans la ronde ; l'*Amor*, dans la danse en couples. La *Cortezia* exigeait une forme particulière où le désir amoureux se dépouillait de toute emprise brutale ; de toute fougue ardente et, dompté, se muait en une adoration émue ; dès lors, l'union s'exprimera par un contact léger et délicat des mains et par le rythme égal des pas. »

imprimia nos seus passos a graça, a elegância e a suavidade. A partir de então, tem-se na Europa dois polos da dança: o polo campestre, que vai assegurar a sobrevivência da energia primitiva, da significação profunda e da comunhão essencial com o solo; e o polo da nobreza, que a partir desta base vai esculpir um ritual primoroso.

No entanto, nenhum limite preciso separa os dois mundos da dança. Assim como as danças da corte têm inspiração nas danças populares, ultrapassando as barreiras sociais, os comportamentos da corte vão também se infiltrar no povo, muitas vezes de maneira atrofiada, aumentada ou deformada.

Renascimento: *basse danse*, símbolo de civilidade

No Renascimento a noção de "civilidade" difunde-se rapidamente. Enquanto modelo de perfeição cortesã, a dança torna-se uma das disciplinas mestras da educação da nobreza e o baile, um divertimento obrigatório. A dança praticada nos salões da época é erudita e requer um aprendizado, uma vez que visa a se diferenciar das danças das classes populares. A postura e os movimentos bem enquadrados são sinais que identificam aqueles que pertencem à elite. Na Itália, a dança é aperfeiçoada: os movimentos tornam-se ainda mais arredondados, precisos, delimitados.

A metrificação e a formalização são testemunhos de um momento importante no qual a dança começa a ser fator que permite marcar, pelo refinamento de gestos e movimentos, a distinção social. Segundo Couto:

> É no contexto da Renascença, no *Quattrocento* italiano, quando se inicia a formação de uma sociedade e de uma etiqueta cortesã, que a dança "metrificada" se transforma verdadeiramente em uma dança erudita – propriedade e símbolo de uma camada social que busca definir sua superioridade hierárquica pelo refinamento intelectual e estético-artístico (baseado nos cânones da cultura antiga clássica) e pela elegância e distinção do comportamento e do gestual. (COUTO, 2013, p.5)

A partir do século XV, a dança de corte e a dança popular vão separar-se definitivamente. Elas ainda exercerão influências uma sobre a outra, mas têm, a partir deste momento, objetivos e estilos essencialmente diferentes.

Um outro fato vem acentuar esta separação: a transformação das vestimentas usadas pela corte, que divide ainda mais as classes superiores e as inferiores. Os homens passam a usar meias-calças, gibão e sapatos alongados (*chaussures à la poulaine*); as mulheres usam vestidos com longas caudas. Para ambos, as roupas não eram muito confortáveis, sendo portanto impossível dançar com movimentos amplos.

A dança vai-se tornar uma composição artística e compassada de profissionais. É uma arte e os participantes devem aprender as posturas e os passos segundo todas as regras estabelecidas. Hess (1989, p.45) explica que "a dança da *boa sociedade* continua a ser um "passeio", acompanhado de saudações e de vários tipos de cumprimentos. Os cavalheiros e as damas fazem pequenos passos, e todo o tempo eles devem fazer saudações, curvando-se. Eles aproximam-se um do outro, saúdam-se, distanciam-se, passeiam novamente. As reverências não têm fim".[27]

Adentrando o século XVI, pode-se verificar a recorrência de diversas danças que passam a ser parte essencial e imprescindível nos bailes de corte. Conforme assinala Couto (2013, p.5-6) as danças de corte passam a ser cada vez mais formais e codificadas em seus movimentos, de maneira a diferenciar tanto quanto possível a conduta da nobreza no ambiente dos bailes da conduta do vulgo em suas danças "desregradas". Na alta-dança (*haute danse)*[28] praticada pelas camadas populares há mais espaço para a improvisação, levantam-se e batem-se os pés no chão, enquanto que a baixa-dança (*basse danse*) da corte é caracterizada por movimentos lentos, com passos baixos dentro de uma cadência musical solene.

Certas danças como a *gaillarde* são praticadas em todo o reino e por todos os níveis sociais. A *basse danse* é a única reservada aos bailes da corte. Os pares movem-se tranquila e graciosamente num lento movimento de deslizamento ou caminhar, e esta dança se impõe como a forma nobre por excelência. A *basse danse* dá origem posteriormente à Pavana. Bouchon e Lecomte (2010, p.17) identificam como uma Pavana a dança que pode ser observada no quadro *Bal des noces du duc de Joyeuse*, no qual Anne de

[27] « La danse de bonne société continue à être une 'promenade', dit Oskar Bie (1919), accompagnée de salutations et de toutes sortes de compliments. Les cavaliers et cavalières font des petits pas, et ils doivent tout le temps se saluer en se faisant des courbettes. Ils se rapprochent l'un de l'autre, ils se saluent, ils s'éloignent, se promènent à nouveau. Les révérences n'ont pas de fin. »

[28] Sobre os tipos de dança, consultar o **Glossário**, no final deste trabalho.

Joyeuse e sua esposa, Marguerite de Vaudémont, dançam com elegância, diante da família real e do clã de Lorraine.

Bal des noces du duc de Joyeuse [Baile de núpcias do duque de Joyeuse]
Artista: Anônimo
Modelo: Henri III (Edouard-Alexandre), Anne de Joyeuse, Catherine de Médicis
Data: aproximadamente 1581
Museu do Louvre, Ala Richelieu

Durante o período da Renascença surge nos salões provençais uma dança chamada *volta*, que, para Hess (1989), é a antepassada direta da valsa (embora os historiadores alemães não mencionem essa ligação). Diferente das outras danças caracterizadas como “um passeio”, a volta era dançada aos pares, cavalheiro e dama enlaçados rodopiavam incessantemente pelo salão. Esta dança foi bastante condenada por seu caráter lascivo e imoral. Um texto em occitano de 1541 proíbe a *volta* nas festas religiosas de domingo, por ser algo contrário à moral e aos bons modos.

A dança de pares só volta à tona no fim do século XVIII com a ascensão da valsa, que, por sua vez, também vai ser fortemente condenada. Mas o contexto social já era outro e a dança de pares se expande livremente como um germe durante muito tempo reprimido.

Século XVII: o auge das aparências

Para Philippe Beaussant, em sua obra *Versailles, opéra,* o século XVII é fundamentalmente barroco, visto seu caráter múltiplo e paradoxal, numa época em que a sociedade faz "de todas as manifestações da vida uma espécie de teatro, privilegiando e exaltando no homem o espetáculo que ele apresenta aos olhos dos outros" (BEAUSSANT, 1981, p.137). O autor mostra a importância dada às roupas e aos adornos no cerimonial de vida da corte do século XVII, sobretudo às roupas masculinas. O período barroco é o único em que a roupa masculina excede a roupa feminina em adereços, fitas, plumas e penteados extravagantes.

Nesta relação entre o corpo e o adereço se exprime a relação complexa, sutil, ambígua, da verdade e da mentira, da decoração e do real, do rosto e da máscara, do natural e do aprendido. A arte barroca é "a arte da ilusão, da aparência... da improvisação... do desenvolvimento e da miragem" (BEAUSSANT, 1981, p.138). A dança era uma cerimônia durante a qual não se falava, não se ria, não se faziam gracejos. Era o momento solene no qual o homem barroco celebrava sua dignidade: onde o espetáculo de seu ***parecer*** se manifestava em sua perfeição.

Nos espetáculos de balé os adereços revestiam o corpo do dançarino, a máscara, quase obrigatória, desempenhava um papel fundamental: o de aumentar o efeito de caricatura e indicar o papel do dançarino. Os ornamentos incluíam perucas com plumas, flores e pedras preciosas: o traje fazia parte da decoração. Esta preocupação com os adereços aparece também nos bailes.

Nesta sociedade de corte, em que o *ser* está condicionado ao *parecer*, em que o status social precisa ser constantemente exibido e reafirmado, a dança adquire um papel fundamental na medida em que modela um comportamento, um gestual e uma movimentação corporal próprios de uma categoria social. "Assim como o letramento, a rica vestimenta, o domínio das artes da caça, da montaria, das armas, da conversação e da própria etiqueta, dominar a arte da dança faz-se extremamente necessário à distinção social de qualquer cortesão." (COUTO, 2013, p.6).

No século XVII, Luís XIV funda a primeira *Academia de Dança*, cujos princípios serão fixados por Beauchamp, seu mestre de dança. Surgem as cinco

posições dos pés e as cinco regras de posição dos braços. São estes fatos que vão, posteriormente, fazer Voltaire afirmar: “A dança é uma arte pois tem regras”[29].

Apesar de a dança fazer parte da evolução do homem desde os seus primórdios, ela não tinha ainda o *status* de arte. Por conseguinte, Sasportes (1991, p.16) afirma que “se a música e a poesia tinham de há muito um estatuto de maioridade e de sociabilidade, a dança só o conquistou com o advento do Renascimento”.

O que distinguirá o balé clássico das outras danças será sempre a prioridade dada ao movimento das pernas. A importância das pernas será tamanha que haverá mesmo críticas a este respeito. Jean-Georges Noverre (1727-1810) publica em 1760 as famosas *Lettres sur la Danse* (Cartas sobre a Dança), obra na qual ele defende uma dança espontânea, com roupas leves e rostos expressivos, buscando exprimir ideias ou paixões. Noverre critica o movimento exacerbado das pernas em detrimento à arte de transmitir emoções pela expressão dos gestos. Ele diz que todo dançarino que altera sua fisionomia pelos seus esforços é um dançarino sem alma, que pensa somente em suas pernas e que se aplicou somente à parte mecânica de seu talento. Um bom dançarino deve ter o corpo estável e tranquilo no tempo dos movimentos das pernas.

Ao longo do século XVII, o baile permanece uma atividade regular e privilegiada na corte francesa. Durante o reinado de Luís XIV (1643-1715), ele é organizado a fim de permitir ao soberano mostrar todo o seu poder e a sua riqueza. O baile adquire diversas formas: “o grande baile” destinado às grandes cerimônias, como casamentos e grandes recepções, “o baile de apartamento”, que acompanha os serões da família real e o “baile de máscaras”, reservado ao período do carnaval. Símbolo da autoridade do Rei-Sol, o grande baile é um evento espetacular, no qual uma minoria de convidados, designados pelo rei, dança; a maioria é convidada apenas para observar (BOUCHON e LECOMTE, 2010, p.21).

No baile, assim como em todas as ações ligadas à corte de Luís XIV, as regras de etiqueta são inflexíveis: a posição na hierarquia social determina o

[29] « La danse est un art car elle a des règles » (In: HERBILLON-MOUBAYED, 2006, p.47).

lugar de cada um, assim como a ordem dos dançarinos, a escolha do parceiro e o momento de dançar. A organização de um baile pressupõe o estabelecimento de um plano, que impõe aos dançarinos e aos espectadores o respeito às conveniências.

O século de Luís XIV é portanto marcado por um grande desenvolvimento artístico. A dança atinge um elevado grau de perfeição. Para Sachs (1938, p.180) o grande valor artístico da dança francesa deste período reside essencialmente na sua perfeição técnica. Não se procura a expressão, a vida, o natural, mas o ideal clássico de clareza, de ordem e de equilíbrio, mesmo que ao preço de um rígido esquematismo.

O minueto atinge seu ápice neste período. Na verdade, esta dança tão benquista pela aristocracia origina-se das danças populares. Mas adapta-se admiravelmente à corte, como procura valorizar, em 1728, o mestre de dança Giambattista Dufort: « [o minueto] era feio, sem aparência, comum, e pôde com o tempo tornar-se tão magnífico que esquecemo-nos completamente da *infima condizione* na qual ele nasceu »[30] (citado por SACHS, 1989, p. 182).

O baile é estruturado em duas partes. Na primeira parte têm lugar as danças coletivas, tais como as *branles* e *gavottes*. A segunda parte é destinada às danças a dois que podem ser padronizadas, com passos obrigatórios e repetidos tais como o minueto, o *passe-pied* e o *courant*; ou originais como a sarabanda, o *gigue*, o *bourré*, o *rigaudon*. Nesta segunda parte apenas um casal dança, sendo observado por todos. É isto o que caracteriza a especificidade do baile “à francesa”. Esta parte pode se prolongar, dependendo do número de dançarinos e do tempo dedicado ao protocolo entre cada dança. Nos chamados “bailes de apartamento” as regras de etiqueta são menos rígidas, mas sempre obedecendo ao mesmo ambiente de cordialidade. De acordo com o protocolo, os cortesãos formavam uma fila por casais; o rei e a sua parceira dançavam por primeiro depois se posicionavam no final da fila; os outros casais faziam o mesmo, até que o rei se encontrasse de novo por primeiro. Em seguida, Sua Majestade voltava ao trono e deixava que as danças continuassem. (BOUCHON e LECOMTE, 2010, p.22).

[30] « il était vilain, sans apparence, commun et il a pu avec le temps devenir si magnifique que l’on a complètement oublié l’*infima condizione* où il était né. »

Dentro deste meio, no qual as aparências são essenciais, o baile desempenha um papel preponderante. Esta atividade, feita para seduzir e deslumbrar, contribui para fazer do reinado de Luís XIV um símbolo de poder. Nos últimos anos de Luís XV e durante o reinado de Luís XVI tiveram início os jardins ornamentais (*jardins d'agrément*), grandes parques destinados ao passeio, onde realizavam-se também festas nas quais o baile e os fogos de artifício constituíam as principais atrações.

Século XVIII: o baile populariza-se

Os bailes suntuosos organizados em Versalhes começam a fomentar um discurso filosófico e político que critica os excessos e a despreocupação da vida na corte. Nesta época, uma grande parte da nobreza já não mora em Versalhes, onde vai apenas para as festividades. Desde o início do século XVIII, os nobres começam a voltar a Paris e se estabelecem em grandes residências situadas no bairro de Marais ou no Faubourg Saint-Germain, para onde levam o modo de organização da corte, fundada em redes de influência. Bouchon e Lecomte (2010, p.26) ressaltam que "integrar-se na elite requer o domínio de rituais complexos [...] Ao cumprir com estes usos, a alta burguesia parisiense mistura-se à nobreza e a ela se liga às vezes pelo casamento"[31]. O baile, menos ostentatório e menos regulamentado do que na corte, continua a ser executado. No entanto, mesmo se há maior liberdade para dançar, o evento permanece a ser regido pelas regras de boas maneiras e de cortesia e, neste processo de integração, saber comportar-se no baile torna-se necessário à burguesia. As boas maneiras, assim como as danças, são ensinadas pelos chamados mestres de dança (*maîtres à danser*).

O minueto começa a entrar em declínio com a aparição da contradança. A popularidade da contradança é paralela à ascensão da sociedade burguesa e à decadência da vida da corte. A contradança toma emprestado, em certa medida, alguns passos do minueto, da *courante* e da *bourré*. Mas já não há mais um

[31] « S'intégrer dans l'élite nécessite de maîtriser des rituels complexes (...). En se conformant à ces usages, la haute bourgeoisie parisienne se mêle à la noblesse et se lie parfois à elle par le mariage ».

cerimonial tão restrito. As profundas modificações são ressentidas pelos contemporâneos. Em 1789, Moreau de Saint-Méry escreve:

> Outrora o prazer da dança era enfraquecido por uma espécie de amor-próprio que tinha favorecido a invenção de um cerimonial para todos os bailes particulares. Era necessário um grande método e mesmo um estudo para fixar por quem o baile devia ser aberto e em que ordem cada convidado deveria dançar o seu primeiro minueto… Enfim, percebeu-se que um divertimento não era uma aula de etiqueta, e desde já há tempos, depois que os avós fingiram começar um minueto e se beijaram, as contradanças se formam sem escolha.[32]

A contradança francesa vai dar origem no século XIX à quadrilha.

Século XIX: a explosão dos bailes públicos e a aparição de uma nova elite

A partir do fim do século XVIII, a vida em sociedade organiza-se em torno dos bailes públicos, que são intensamente frequentados pela sociedade parisiense. O baile da Ópera, criado em 1716, constituiu a primeira reunião dançante qualificada de baile público na França. Estas festas eram esporádicas: o baile da Ópera só acontecia durante o Carnaval.

Montandon (2000), retomando uma ideia desenvolvida por Anne Decoret em 1998, utiliza a palavra “dançomania” para caracterizar este período que tem início na primeira metade do século XIX. A palavra composta de dança e mania associa a prática da dança a uma espécie de loucura, de obsessão, de entusiasmo exagerado. Três aspectos concomitantes são os responsáveis por este fenômeno: a aparição de novas danças, a aparição de um grande número de novos espaços de dança e o estabelecimento de novos tipos de sociabilidade. Não é a primeira vez que a sociedade europeia exprime entusiasmo intenso e vive momentos de êxtase por meio da dança. Como vimos, este fenômeno já tinha aparecido anteriormente, em certos momentos da Idade Média, por exemplo. No entanto, o que nos interessa

[32] « Autrefois le plaisir de la danse était affaibli par une espèce d’amour-propre qui avait fait inventer un cérémonial pour tous les bals particuliers. Il fallait une grande méthode et même des recherches pour arrêter par qui le bal devait être ouvert et dans que ordre chaque invité devait danser son premier menuet… Enfin l’on a senti qu’un divertissement n’était pas un cours d’étiquettes, et depuis longtemps, après que les grans parens ont feint de commencer un menuet et se sont embrassés, des contredanses se forment sans choix » (In: SACHS, 1938, p.183).

neste momento é a forte ligação que existe entre a propagação dos bailes e a nova ordem social que está a se constituir.

Efetivamente, a sociedade passa por um processo de mudança no qual os bailes se caracterizam pela fusão da aristocracia e da burguesia ascendente. Nesta sociedade misturada, que não compartilha a mesma cultura, a dança adquire uma importância ainda maior visto que os temas de conversação tornam-se difíceis. E assim nasce uma nova elite, constituída de círculos sociais onde as condições de entrada mesclam sutilmente as origens, as opiniões políticas e as riquezas. Para estes "novos ricos", adentrar neste mundo que era anteriormente reservado a uma pequena minoria, representa uma grande promoção social. Ou seja, a metamorfose burguesa é de fato completa quando esta classe pode participar dos mesmos eventos que a nobreza. Neste sentido, os bailes assumem um papel fundamental no processo de integração que sela a nova conjuntura social francesa. Champeaux, em *La Physiologie du Bal Mabille*, texto de 1845, afirma:

> o povo quis conhecer, por sua vez, os gozos desta nobreza que acabava de sucumbir, e penetrou em suas ricas moradias, percorreu seus jardins e encontrou os salões onde outrora os elegantes marqueses, as belas condessas e as atrizes de renome rendiam-se à dança longe do ruído da cidade e dos olhares indiscretos[33]. (CHAMPEAUX, 1845, citado por MONTANDON, 2000, p.14).

Neste cenário de transição entre antiga e nova ordem social desenrolam-se as intrigas de vários romances. Gasnault cita-nos o caso de duas famílias protagonistas da *Comédie Humaine* de Balzac, os Grandlieu e os Nucingen:

> [...] menos cerimoniosas, e talvez mais mundanas, vinham em seguida as reuniões oferecidas em suas mansões pela aristocracia do *faubourg Saint-Germain* e a alta finança da *Chaussée d'Antin*. O baile servia aqui de representação, onde se ilustra a antítese balzaquiana da casa de

[33] « Le peuple voulut connaître à son tour les jouissances de cette noblesse que la loi venait de proscrire et de frapper, il pénétra dans ses hôtels, dans ses petites maisons, il en parcourut les délicieux jardins, il y trouva les salons de verdure où naguère les brillants marquis, les jolies comtesses, les abbés musqués, les actrices en renom, les courtisanes en faveur se livraient à la danse loin du bruit de la ville et des regards indiscrets ».

> Grandlieu e da casa Nucingen, a dignidade reconquistada em oposição à fortuna construída na véspera[34]. (GASNAULT, 1989, p. 15)

Até então, o brilho e a elegância destas festas eram inacessíveis e apenas motivo de sonhos para o pobre artesão de Paris. Para a classe popular não existia um lugar específico para os bailes. Um grupo de amigos que queria dançar contratava um sanfoneiro na rua, negociava com o dono de uma taverna e se arranjava num canto que lhe era concedido.

Mas, depois da Revolução Francesa, produz-se um movimento de grande amplitude. Começam-se a abrir bailes públicos também entre os meios populares. A palavra "baile" não se aplica mais somente às atividades da elite, mas a todas as reuniões onde se dança. Louis-Sébastien Mercier, célebre cronista parisiense, relata que "de repente, todos os muros [de Paris] se cobriram de cartazes anunciando bailes de todas as cores, e alguns tão baratos que acessíveis até à empregada"[35] (citado por GASNAULT, 1989, p.14). A Revolução muda o conceito de diversão: os "prazeres" que sob o Antigo Regime eram reservados a algumas camadas da sociedade tornam-se, a partir deste momento, acessíveis a todos.

O baile apaga certas barreiras sociais. Um novo fenômeno sociológico aparece com o desenvolvimento da dança de casal. Desde a Idade Média todos os esforços eram para a domesticação da dança, na intenção de se fazer uma boa representação do controle que a sociedade impunha ao corpo. Tudo isso muda depois da Revolução: assiste-se a uma liberação instituída pelas novas danças tais como a valsa e a polca. Estas danças destronam o corpo "regrado" para substituir o corpo a corpo do casal entrelaçado. Apesar de todas as críticas à dança de casal, ela torna-se, a partir de então, uma realidade incontornável.

As danças de salão, a princípio complexas, tanto que exigiam o treinamento por parte de um mestre de dança, vão perdendo aos poucos o nível de dificuldade. "Depois de 1815, abandona-se, e por um longo período, a preocupação com as competições coreográficas. O baile torna-se, para a sociedade dos salões, um

---

[34] « [...] moins cérémonieuses, et peut-être plus mondaines, venaient ensuite les réunions offertes en leurs hôtels par l'aristocratie du faubourg Saint-Germain et la haute finance de la Chaussée d'Antin. Le bal servait ici de représentation, où s'illustre l'antithèse balzacienne de la maison de Grandlieu et de la maison Nucingen, la dignité reconquise opposée à la fortune bâtie de la veille. »

[35] « Tout à coup, tous les murs se sont couverts d'affiches annonçant des bals de toutes les couleurs, et quelques-uns si bon marché que la servante peut y atteindre. »

divertimento frequente, ao qual devia-se consentir alguns instantes ao longo da noite”[36] (GASNAULT, 1989, p.16).

A polícia de Paris define, em 30 de novembro de 1830, o baile público como um lugar onde se dança e no qual o público é admitido indistintamente, desde que pagando a sua entrada. O custo determinava evidentemente o meio social. Gasnault (1989) nota que durante os primeiros trinta anos do século XIX, com o desenvolvimento dos bailes públicos, uma outra mudança acontece. O termo ***guinguette***, que se aplicava até então aos bares onde os parisienses vinham beber o vinho da região[37], começa a designar, inclusive na língua administrativa, os bailes de expressão medíocre que haviam se multiplicado, e não apenas dentro dos limites da capital.

Algumas linhas retiradas do *Guia de Paris* publicado em 1838 mostram o quanto as *guinguettes* haviam se tornado populares, a ponto de serem citadas em guias turísticos: “O estrangeiro deseja conhecer os costumes da classe trabalhadora de Paris nos seus prazeres de domingo? Ele poderá dar uma olhada nas casas onde o povo dança, canta, se embriaga de vinhos e de licores”[38] (GASNAULT, 1989, p.29).

A *guinguette* parisiense constitui-se em um restaurante ou, mais modestamente, em um bar onde se dança. O baile é uma atração mais ou menos regular, algumas vezes apenas acessória e que, em todo caso, não exige muito dinheiro. Em vários desses lugares, de acordo com Gasnault (1989, p.29) empurram-se as mesas a fim de liberar um espaço para dançar e um artesão da vizinhança, que sabe tocar um pouco de violino, encarrega-se da música. O público nem sempre pertence à classe popular. No entanto, as *guinguettes* de clientela burguesa são minoria e seu número diminui, face à concorrência de novos estabelecimentos mais conforme às preferências deste público.

---

[36] « Passé 1815, on se laissa, et pour longtemps, de ces compétitions chorégraphiques. Le bal devint, pour la société des salons, un divertissement d’usage, auquel il fallait consentir quelques instants, au cours de la soirée. »

[37] Também segundo o dicionário *Littré* a origem mais provável do termo é a palavra *guiguet*, que designava um vinho branco ácido e barato produzido na região de Île de France.

[38] « L’étranger désire-t-il connaître les mœurs de la classe laborieuse de Paris dans ses plaisirs de dimanche? Il pourra les saisir en jetant un coup d’œil sur les maisons où le peuple danse, chante, s’enivre de vins et de liqueurs. »

Nesse ínterim, a classe popular começa a dançar a quadrilha de uma maneira mais espetacular, modificando suas evoluções básicas e acrescentando outras. Esta deformação popular da quadrilha fica conhecida como *chahut*. Aparece também o cancã, uma dança excêntrica e improvisada que consiste principalmente em levantar a perna o mais alto possível erguendo e sacudindo as saias com as mãos[39]. O *Manual dos sargentos da cidade* publica em sua edição de 1831:

> "os agentes que vigiam os bailes devem garantir que não se dance nenhuma dança indecente como *chahut, cancã*, etc. Se, depois de terem sido convidados a parar, aqueles que executam estes tipos de dança não obedecerem, eles devem ser conduzidos aos comissários de polícia do bairro, porque cometem um delito previsto pelo artigo 330 do Código Penal (Atentado ao pudor)".[40]

Muitos apontaram os malefícios da dança para a saúde dos dançantes. Atrás desta preocupação com a saúde escondia-se, no entanto, uma crítica moral: as danças eram consideradas escandalosas demais: "não apenas não é conveniente que uma moça deixe-se conduzir a toda velocidade, mas entregar-se aos braços de um parceiro é fortemente escandaloso"[41] (MONTANDON, 2000, p.18). A medicina manifesta-se igualmente em defesa dos princípios morais, denunciando o perigo da valsa e da polca para a saúde das mulheres. Dizia a medicina da época que, ao dançar, uma moça resplandecente de saúde poderia apanhar tuberculose, cair de fadiga, ser vítima de um prolapso do útero ou mesmo vir a morrer repentinamente. Panfletos foram distribuídos aconselhando as mães sobre os perigos que a vida noturna e as danças poderiam acarretar sobre suas filhas. Apesar de toda preocupação e crítica aos bailes, a *dançomania* não parou de aumentar. Pode-se justificar essa obstinação, apesar da repressão — por parte das autoridades policiais, dos médicos e dos defensores dos bons costumes — pelo fato de que o baile, mais do que uma diversão qualquer, representava um símbolo de liberação social e pessoal. Social, primeiramente, porque o baile, antes reservado à

---

[39] Despontado em meio aos bailes, o cancã francês vai mais tarde fazer parte dos espetáculos dos cabarés ficando internacionalmente conhecido. Alguns cabarés, como o *Moulin Rouge* em Paris, realizam espetáculos de cancã até hoje.

[40] « Les agents qui ont la surveillance des bals doivent veiller à ce qu'on n'y exécute aucune danse indécente telle que *chahut*, *cancan*, etc. Si, après avoir été invités à cesser, ceux qui se livrent à ces sortes de danse n'en tiennent aucun compte, ils doivent être conduits devant les commissaires de police du quartier, parce qu'ils constituent un délit prévu par l'article 330 du Code pénal (Attentat aux mœurs)." In : Barlet, Manuel des sergents de ville, p. 32 (citado por GASNAULT, 1989, p.44).

[41] « Non seulement il n'est pas convenable pour une jeune fille de se laisser entraîner à toute allure, mais l'abandon dans les bras d'un partenaire est proprement scandaleux. »

elite, populariza-se e torna-se acessível a todos, e em seguida pessoal, pois com o desenvolvimento de um movimento democrático, vive-se um momento de fortificação da noção de indivíduo. E uma dança em particular simboliza todas essas mudanças sociais: trata-se da valsa.

1750-1900: a revolução da valsa

La force de pénétration de la valse a une relation directe avec les répercussions sociologiques de la Révolution française et de la restructuration socio-historique du XIXe siècle.
Hugo Rieman, *Musiklexikon*, article "Walzer", p.1061 (*apud* HESS, 1989, p.97)

Surgida em meados do século XVIII na Alemanha, a valsa vai se tornar a rainha absoluta das danças durante todo o século XIX, na Europa. Até hoje, a valsa está presente nos bailes de gala e outros eventos sociais. Mas quando se dança, atualmente, não se imagina que a valsa teve papel preponderante na reconstrução de diversos paradigmas: mudança em relação à cultura do corpo, à cultura do casal, à cultura construída sobre uma dialética entre proibição e transgressão, entre lei e pecado, entre ordem e desordem, entre organização e desorganização. A dimensão simbólica da valsa não é negligenciável. Dançar uma valsa hoje em Paris não tem o mesmo sentido que tinha outrora: "em 1789, esta dança era portadora de uma nova sociedade. Era o símbolo da liquidação do minueto, e com ele, de uma moral social e de valores de uma nobreza cuja decadência era total" (HESS, 1989, p.18).[42]

Antes da Revolução, na corte de Luís XVI e de Maria Antonieta, por ocasião dos bailes organizados em Versalhes ou em outros lugares, o minueto encontrava-se no centro de todas as atividades. O minueto já remontava há mais de cem anos: era a dança da corte desde a época de Luís XIV e nada deixava pressagiar que ele ia morrer tão repentinamente. O minueto havia se tornado portanto o símbolo da polidez artificial e da riqueza dos costumes na corte dos Bourbons. O estilo de dança rigoroso da nobreza francesa teve bastante sucesso igualmente nas outras cortes da Europa. Mas não era a França inteira que dançava o minueto. No meio burguês já

[42] « En 1789, cette danse était porteuse d'une nouvelle société. Elle était le symbole de la liquidation du menuet, et avec lui d'une morale sociale et de valeurs d'une noblesse dont la décadence était totale. »

se começava a dançar a contradança, e o povo já havia se reapropriado da dança de pares.

Pois, antes mesmo que a Revolução irrompesse, a sociedade já começara lentamente a transformar-se. Desde 1767 encontram-se em Paris críticas à valsa e à prática de danças “vulgares” que começam a se proliferar. As roupas se transformam, os costumes e modos se adaptam. E a sala de baile pode ser um indicador desta evolução. A maneira como se dança na corte não corresponde mais à época em que se vive, prestes a uma revolução. Não se tem mais tempo de aprender danças complicadas, nem se tem mais vontade de fazê-lo.

Se a corte ainda consegue manter o minueto, o golpe fatal vem com o 14 de julho de 1789. Para Hess (1989) a valsa que foi se forjando através de numerosas interações em toda a Europa de 1600 a 1789 (na maioria do tempo no meio rural ou pobre, na periferia do sistema e frequentemente contra as instituições estabelecidas) encontra na Revolução francesa uma caixa de ressonância que legitima e generaliza a sua prática. Deste modo, a difusão europeia da valsa está estreitamente ligada ao movimento revolucionário.

A valsa cai no gosto da sociedade burguesa porque corresponde aos valores buscados por ela. A nova sociedade burguesa empresta suas modas da corte, mas até certo ponto, ou até que seus próprios valores encontrem uma forma precisa. Sachs (1938, p.197) pondera que a burguesia necessitava de uma dança que não fosse uma representação, uma estilização suprema a serviço de um amor artificial, mas a expressão e a efusão de forças juvenis, a manifestação da liberdade no ambiente de uma festa, de um divertimento em grupo.

O que esta sociedade busca não são mais os passos estudados e medidos, e sim um movimento intensificado pelo prazer; no lugar da reflexão deixa-se espaço para o êxtase. Isso porque a dança recupera o entusiasmo e a liberdade das danças populares. De acordo com Sachs, a valsa, que reinou durante mais de um século e sem restrições nos salões de baile, distingue-se pouco das danças populares:

> Caráter, expressão, sentimento, paixão – tudo o que a nova época exigia da dança, a valsa oferecia. Pela primeira vez desde muito tempo, a dança é de

> novo verdadeiramente extática: pelo entusiasmo e pelos transportes que ela proporciona, o mundo material cessa de existir. (SACHS, 1983, p.198-199)[43]

No fim do século XVIII a valsa havia se tornado manifestamente a dança favorita de todos os meios, não apenas na Alemanha como em outros países europeus. Surge a necessidade de chamar a atenção para os perigos que os excessos da dança podem causar. Em 1797, começam a aparecer estudos que denunciam a valsa como sendo a causa principal da fraqueza do corpo e do espírito da geração.

Mas, como podemos deduzir, a recomendação foi em vão. Nem na Alemanha, nem em nenhum outro país, deixa-se de valsar. Desde o final do século XVIII através de Strasbourg a valsa entra na França, e vai rapidamente se espalhar pelos salões. Os números confirmam a euforia da dança: em 1797, só em Paris existem 684 bailes públicos, segundo Sachs (1938, p.200).

Vistos do exterior, os casais dão voltas e os vestidos das moças movem-se como ondas. Mas, além disso, a revolução é mais profunda: as velhas e belas maneiras, o comportamento "cortês", a expressão do rigor, da reserva e do bom tom se liberam repentinamente. Uma das grandes revoluções que a valsa provoca é o fato dos pares dançarem enlaçados, sem contar que ela produz um arrebatamento que conduz os dançarinos ao êxtase e que dura mais tempo do que todas as outras danças rígidas e restritas (HESS, 1989, p.92).

Portinari igualmente associa o sucesso da valsa com o contexto social em que esta dança imerge:

> Na sociedade e no palco, a vitória da valsa deveu-se a profundas transformações de comportamento. A rígida etiqueta da corte de Luís XIV impediria que um homem enlaçasse uma mulher pela cintura e saísse rodopiando com ela pelo salão. Mas o tempo era outro. Um descendente do Rei-Sol havia sido decapitado em praça pública. O turbilhão revolucionário e as guerras napoleônicas refletiram-se sobre os costumes. A derrubada da monarquia absoluta pôs em voga o conceito de liberdade individual como bem supremo. (PORTINARI, 1989, p.83).

---

[43] « Du caractère, de l'expression, du sentiment, de la passion – tout ce que la nouvelle époque exigeait de la danse, la valse le lui offre. Pour la première fois depuis bien longtemps, la danse est de nouveau véritablement extatique : dans l'ivresse, dans les transports qu'elle fait naître, le monde matériel cesse d'exister. »

Os diferentes países criam variantes à valsa tradicional alemã. Mas é a valsa vienense que vai se tornar e permanecer como a valsa clássica.

Bailes no século XX: entre tradição, rebeldia e inovação

Entraînés par la foule qui s'élance
Et qui danse
Une folle farandole
Nos deux mains restent soudées
Et parfois soulevés
Nos deux corps enlacés s'envolent
Et retombent tous deux
Épanouis, enivrés et heureux...

(Edith Piaf, letra de Michel Rivgauche, *La foule*, 1957)

Se, como vimos, o século XIX abre as portas para a "liberdade individual como bem supremo" naquilo que diz respeito às danças, o século XX amplia o repertório e fluidifica os limites. As consequências desta liberdade refletem-se nos modos e costumes, bem como nas relações inter-pessoais, e se fazem presentes em obras contemporâneas como podemos observar em *Não minha filha, você não irá dançar*, que estudaremos com mais detalhes no Capítulo 3.

Assim, depois da grande explosão e abertura de diversos lugares que propiciaram o desenvolvimento dos bailes, no século XX o baile continua fazendo sucesso entre a população tornando-se a diversão popular por excelência. Ele vai aos poucos adquirindo novas facetas. Até a Primeira Guerra Mundial, o meio rural tem seu próprio repertório, composto de danças que são hoje chamadas "tradicionais", algumas das quais são derivadas das danças da corte ou de danças urbanas. São em geral danças coletivas, sem contato com o parceiro. A partir da Primeira Guerra, as danças urbanas, baseadas na forma de par fechado desde o fim do século XVIII (valsa, polca, mazurca etc.) ganham o meio rural, com variações diferentes de acordo com a região. Desta forma, a dança de casal que tem, na França, seu auge nos bailes públicos urbanos no período entre as duas guerras, acaba por expulsar as formas coletivas como as quadrilhas. Nos anos 1970, o repertório evolui e observa-se um crescimento da dança solo entre as jovens gerações, em detrimento das danças de pares, consideradas a partir de então, como ultrapassadas.

A quadrilha no Brasil apresenta no entanto uma particularidade. Ela adaptou-se, incorporou outras evoluções (deixando de ser executada por grupos de quatro pessoas) sendo dançada sobretudo nas festas juninas, ocasião em que as pessoas que residem em meios urbanos agem de forma estereotipada, zombando dos moradores das áreas rurais. Ou seja, a princípio aristocrática, trazida com a corte portuguesa em 1808, a quadrilha de hoje arremeda a tentativa da classe rural de copiar as danças da cidade. O gênero ganhou, portanto, características nacionais.

Quanto ao baile público, assim como suas mutações modernas (boate, discoteca, clube...), o século XX elimina as fronteiras sociais, mesmo se ainda continuam certas barreiras financeiras, comunitárias ou ligadas à discriminação racial. Desde o início do século o baile público torna-se um lugar de inovação em matéria de danças. Apesar de um controle social importante (regras de boa conduta, controle da polícia, etc.), os dançarinos têm uma liberdade maior que nos bailes controlados por um mestre de dança ou por convenções sociais mais restritas. Jacotot (2010) ressalta que, quando representado no teatro ou no cinema, o baile público aparece como um lugar de tumulto, de libertinagem ou de encontros inusitados. Suas múltiplas facetas (*bal musette, guinguette champêtre, dancing*) permitem, no entanto, servir de cenário para intrigas variadas e situar a ação em meios sociais bastante diferentes.

A tradição do baile do 14 de julho

Em julho de 1790 uma placa com a inscrição “Aqui se dança”[44] é colocada sob as ruínas da Bastilha, por ocasião da festa que foi realizada em comemoração à tomada do poder pelo povo, um ano antes. Quase um século mais tarde, em 1879, ocorre uma grande festa organizada pela 3ª República em homenagem à tomada da Bastilha. Diversos bailes públicos são organizados, nas praças de todo o país, em comemoração a este evento nacional. Esta tradição de festejar o Dia Nacional com bailes públicos vai perdurar por muito tempo. Para Jacotot (2010, p.62) a associação do baile, lazer popular por excelência, com a maior celebração pública do país

[44] « Ici l’on danse. » (JACOTOT, 2010, p.62).

explica o sucesso durável desta festa, concebida como um reagrupamento da comunidade nacional.

O baile do 14 de julho entra no imaginário francês do século XX. Jacotot (2010, p.63) nos lembra que no filme *14 Juillet* de René Clair de 1933, é por ocasião de um baile do 14 de julho, nas ruas de uma Paris popular ideal, que os dois protagonistas declaram seu amor. Encontra-se igualmente este baile em outros filmes da época, como *Hôtel du Nord* de Marcel Carné (1938) ou *Paradis perdu* de Abel Gance (1939). A festa popular do 14 de julho é também imortalizada por numerosos fotógrafos dentre os quais Henri Cartier-Besson nos anos 1950.

Na foto abaixo, de Maurice Branger, vemos um baile de 14 Julho em frente ao *Panthéon de Paris*, em 1912, imortalizando uma imagem emblemática destas festividades nacionais.

Um baile popular organizado em frente ao Panteão, em Paris.
Foto de Maurice Branger, 1912.

Atualmente, ainda existem na França os tradicionais *Bals des Pompiers*, organizados pelos bombeiros por ocasião da festa de 14 de julho.

Baile censurado

Como o baile celebra a vitalidade e o encontro dos corpos dos dois sexos, o baile é objeto, desde a Renascença, de pressões morais (tratados contra as danças), mas também políticas (vigilância policial) ou financeiras (taxação maior que outros tipos de lazeres). Em razão de seu potencial subversivo e por causa da ideia de que seria imoral dançar enquanto outros fazem guerra, o baile é proibido na

França durante os dois grandes conflitos mundiais do século XX, segundo Jacotot (2010, p.66). O mesmo não acontece com outras diversões como o *music-hall* ou o cinema que não foram julgados subversivos.

No entanto, as proibições oficiais não impedem a organização de bailes clandestinos, inclusive entre os militares, como mostra uma fotografia de um baile entre os soldados. Esta imagem é notável pois representa exclusivamente homens que dançam entre si. Os militares encontram assim um meio, na ausência de mulheres, de criar um dispositivo original de baile. Embora proibida durante a guerra, a dança continua a existir também entre os civis e ganha um *status* de "prazer proibido".

Dans la cours d'une ferme, une fête entre hommes [No pátio de uma fazenda, uma festa entre homens]. Foto de Henri Terrier, 1915.

A proibição dos bailes é frequentemente violada por ocasião dos casamentos, nos quais as festividades dançantes ocorrem clandestinamente, longe dos olhos das autoridades. Jacotot (2010, p.67) afirma:

> Esta necessidade de dançar apesar da proibição e do risco de ser condenado (a multas, até mesmo a penas de reclusão) por ter organizado, tocado ou dançado em um baile, faz eco com o fenômeno das *raves* e das *free parties* que burlam a censura nos anos 1990.[45]

[45] « Ce besoin de danser malgré l'interdit et au risque d'être condamné (à des amendes, voire à des peines d'internement), pour avoir organisé, joué ou dansé dans un bal, fait écho au phénomène des raves ou des *free parties* qui déjouent la censure dans les années 1990. »

A proibição de dançar explica em parte, segundo Jacotot, as explosões "dançomaníacas" que se produzem logo após cada um dos dois conflitos: *Dansomanie post-armistice* em 1919 e *Bals de la Libération* em 1944.

As discotecas

Importado dos Estados Unidos, o rock'n'roll torna-se uma dança popular entre os jovens dos anos 1950 e 1960, ao lado de danças latinas como o mambo e o chá-chá-chá. Baseado em um princípio de passes e idas-e-vindas entre os parceiros, o rock marca uma nova era nas danças de par na qual a cultura "jovem" ocupa um lugar crescente e relega as danças das gerações precedentes (tango, foxtrote...) aos bailes "retrôs".

Com o aumento das danças solo – disco, funk, soul, colocando em primeiro plano a pulsação rítmica – o baile sob sua forma tradicional torna-se "brega" a partir dos anos 70, ainda que se continue a dançar em frente de alguém ou para alguém. A palavra discoteca impõe-se pouco a pouco desde que a música gravada substitui as orquestras. Ao mesmo tempo, assiste-se a um aumento do uso da tecnologia: do jogo de luzes (neon, *laser*) aos efeitos especiais (máquinas de fazer fumaça), passando pela amplificação do som, seguindo a linha dos grandes concertos de rock.

Ainda no final do século XX, com tantas mudanças sociais, os bailes continuam causando "escândalo", pela maneira de dançar, pelas letras das músicas, pelas vestimentas.

O baile das debutantes: um rito de passagem moderno

Outrora, as moças da nobreza do Reino Unido eram apresentadas à rainha por ocasião de seus 18 anos. Em seguida, vinha a estação dos bailes. Estas jovens eram conhecidas pelo nome de "debutantes"[46] e este costume britânico influenciou toda a Europa. A tradição morreu na Inglaterra em 1953, mas o "Baile das debutantes" teve continuidade em alguns países como Estados Unidos, Áustria e na América Latina, não como uma apresentação diante da rainha, mas como uma apresentação simbólica da jovem à sociedade.

[46] A palavra vem do francês *débutante* que significa iniciante, estreante.

Na França, o baile das debutantes havia desaparecido com os acontecimentos de maio de 1968, mas a tradição reaparece em 1992 com um toque moderno: o baile torna-se um evento para a promoção da "alta-costura". O ritual prevê um mestre de cerimônias cujo papel é, tradicionalmente, acompanhar as jovens apresentando-as ao mundo dos adultos. A valsa de abertura é dançada com o pai, em seguida, é a vez dos rapazes bem treinados de antemão aos passos da valsa. Para as moças, trata-se de uma noite com direito a vestidos requintadíssimos, maquiagem, penteado: um verdadeiro ambiente de "conto de fadas". Este baile aristocrático realizado em Paris conhece a cada ano um sucesso crescente[47].

No Brasil, a tradição do baile de debutantes não desvaneceu. É comum fazer-se uma festa para comemorar o aniversário de quinze anos das moças, em um verdadeiro "ritual" do mundo moderno. As famílias abastadas fazem festas dispendiosas, com direito a longos vestidos, valsas e decorações luxuosas. Os séculos se sucedem, os gestos cerimoniais se modificam, mas as manifestações ritualísticas permanecem na sociedade moderna e contemporânea.

As danças no Brasil

Carmi Ferreira da Silva, em pesquisa realizada em 2012, afirma que há uma grande lacuna no que diz respeito à historiografia das danças no Brasil. Os trabalhos existentes ainda são escassos e não dão conta de retraçar toda a trajetória da dança no país, de modo que a autora vê ainda um amplo campo de pesquisa a ser realizada nesta área:

> A História da Dança brasileira parece estar escrita no seu próprio "recurso" de expressividade, o corpo brasileiro. Talvez através destes corpos dançantes as histórias das danças desenvolvidas neste imenso país possam ser (re)construídas. (SILVA, 2012, p. 22).

Os primeiros livros de história da dança que aparecem no Brasil ou são importados ou são traduções. No século XX, começam a aparecer obras nacionais nesta área, mas ainda em número limitado quando comparado às outras Artes[48].

---

[47] Cf. o site oficial do evento: www.lebal.fr

[48] Dentre as publicações das últimas décadas, Carmi Ferreira da Silva destaca Ellmerich (1964), Faro (1986), Sucena (1988), Portinari (1989), Caminada (1999), Rengel e Langendonck (2006), entre

Além disso, segundo a pesquisadora, pode-se observar que os textos abordam sempre os mesmos eventos históricos, acrescendo um ou outro dado. Primeiro as danças primitivas, depois o balé clássico, depois a dança moderna e, em alguns, algumas poucas páginas sobre a dança brasileira ou sobre eventos e dançarinos no Brasil.

As linhas que seguem não têm a pretensão de retraçar um histórico das danças no Brasil, mas de mostrar, a partir do que já foi apresentado sobre a dança na Europa, como a herança das danças europeias foi adotada e adaptada pela sociedade, misturando-se com outros ritmos e influências locais.

No Brasil Colônia, as primeiras tentativas de colonização dos nativos evidenciaram aos portugueses a necessidade da educação jesuítica para mostrar aos indígenas os valores da nova civilização. Sasportes (1970) explica que os jesuítas foram responsáveis pela transplantação da tragicomédia portuguesa para o Brasil.

> A eficácia *missionária* da música, do canto e das danças cedo foi descoberta pelos Jesuítas, provavelmente influenciados pela demonstração da sua ingerência nas religiões dos povos que queriam cristianizar. Mas já antes deles, os próprios navegadores tinham registrado a sua eficácia na colonização. Pêro Vaz de Caminha, em carta a D. Manuel, a propósito da descoberta do Brasil, nota que Diogo Dias, mal chegou, pôs o seu gaiteiro a tocar e entrou em danças com os índios, que muito folgaram de o fazer, andando "com ele muito bem ao som da gaita". (SASPORTES, 1970, p. 124).

Assim, logo que os jesuítas se instalaram no Brasil, a partir de 1549, cuidaram de introduzir a música e a dança no ensino que ministravam. Sanchez (2010, p.271) salienta que se tem conhecimento de várias apresentações de grupos de meninos índios e portugueses em procissões de características religiosas e profanas, em festas que procuravam aproximar as diversidades étnicas e socioculturais da Colônia. Pode-se pensar que mais do que uma simples imposição da religião católica, começou já naquele momento um processo de hibridação das culturas que ali conviviam e começavam a formar a civilização brasileira.

Sanchez observa que as danças mouriscas (cujos passos deram origem ao balé) chegaram ao Brasil por intermédio dos portugueses e tornaram-se base de várias danças populares como a "Chegança" e a "Cavalhada", que hoje fazem parte do folclore e são praticadas em diversas regiões brasileiras. Do mesmo modo, outras

---

outras.

danças que hoje se incluem nas tradições brasileiras, ainda que transformadas, guardaram traços bastante evidentes de sua origem nobre, como as antigas contradanças, as quadrilhas e demais danças das cortes europeias. Sanchez lembra que, além dessa herança europeia, é interessante mencionar a riqueza que a influência africana conferiu às danças populares brasileiras, incluindo certos movimentos ondulantes do tronco, ombros e pélvis.

Com a chegada da família Real ao Brasil, em 1808, assiste-se a uma grande mistura de gêneros e concepções de dança diferentes. A dualidade é tão evidente que Sanchez chega a afirmar que naquele momento,

> Apolo e Dionísio se entrecruzavam em ruas, praças, templos e teatros cariocas […], espaços comuns divididos entre lundus, *scottichs*, batuques, *polkas, ballets*, onde vários estamentos e grupos étnicos do Brasil Colônia se reuniam para comemorar alguma data ou reverenciar algum nobre. (SANCHEZ, 2010, p.273).

Se os habitantes da cidade passaram a conviver subitamente com as práticas do mundo palaciano, a corte recém-chegada igualmente conheceu uma cidade que condensava três sociedades: uma nativa, outra africana, escravizada, e uma branca, dos europeus que aqui chegaram. Portanto, a dança praticada na época foi multifacetada assim como a própria sociedade carioca, entrecruzando-se em um ambiente diverso e difuso quanto a hábitos e costumes. Embora a Corte demonstrasse espanto e desaprovação a tudo aquilo que escapava ao refinamento europeu, o encontro dessas três culturas foi gradativamente se assentando, as diferenças se atenuando e dando origem a misturas enriquecedoras. Sanchez completa:

> Preservar a cultura africana ou indígena, assim como impor por meios diversos a cultura europeia, era uma articulação difícil mas viável, uma vez que, ao mesmo tempo se preservava uma e se absorvia outra, evidenciando dois territórios onde a delimitação, gradativamente, ia-se atenuando. Era como se Apolo e Dionísio começassem a dividir espaços comuns; seria o caso de pensar a chegada de um mundo apolíneo em domínios dionisíacos. (SANCHEZ, 2010, p. 273)

Concomitantemente, nos meios populares, um novo gênero foi-se desenvolvendo: o samba. De raízes africanas, este ritmo é hoje considerado uma das principais manifestações culturais populares brasileiras. Mas, antes de ser consagrado como símbolo de toda uma nação, o samba teve de enfrentar um longo percurso até deixar de ser um artefato cultural marginal estigmatizado como “coisa

de pretos e vagabundos" (PARANHOS, 2013, p.1). Como aponta Paranhos, foi apenas no início do século XX que se processou a nacionalização do samba no Brasil. Durante este período, em torno dos debates a fim de escolher um ritmo que representasse o país, havia ainda uma profunda mágoa a tudo que lembrasse a condição colonial brasileira, portanto, uma recusa a tudo o que fosse português. Ao mesmo tempo, havia a tentativa de criar uma identidade nacional que valorizasse o caráter misto e multirracial do país. Paranhos salienta que o samba foi, portanto, identificado como portador da suposta singularidade musical brasileira num processo de fabricação/invenção de uma tradição musical. Do mesmo modo, o policromatismo, base sobre a qual se erigiu o mito da democracia racial brasileira, foi associado, com frequência, à celebração da conciliação de classes em torno do samba. (PARANHOS, 2013, p.16).

Não obstante, parece-nos que os domínios apolíneos e dionisíacos nunca se dissociaram por completo. Sanchez chama a atenção para o fato de que mesmo durante o desfile de carnaval no Rio de Janeiro as escolas de samba associam frequentemente passos provenientes do balé e de outras danças clássicas nas comissões de frente ou em outras alas. O próprio casal de mestre-sala e porta-bandeira, vestidos à maneira da Corte, executa uma dança codificada, visivelmente influenciada pelo minueto e pela contradança.

Se no século XIX, ainda existe uma tentativa de manter os códigos das danças sociais por parte da aristocracia, a mistura de gêneros nos salões de baile torna-se mais evidente no século XX, assim como acontece também em outros países. No final do século, surge nas favelas do Rio de Janeiro aquele que vai se tornar um dos maiores fenômenos de massa das últimas décadas: o baile funk carioca. Marcado por batidas rítmicas pesadas, sensualidade e letras polêmicas, o funk foi associado à violência urbana e os funkeiros considerados como uma ameaça à ordem urbana, sinônimo de delinquência juvenil. No entanto, para Herschmann (2005), ao expor de maneira catártica a trágica realidade que os cerca, os funkeiros mostram o avesso da cidade, colocam em evidência questões fundamentais como o lugar do pobre na sociedade, em um mundo marcado pela exclusão, pela violência e pela miséria[49]. Ainda não se sabe o que o futuro reserva aos bailes funk. Mas, assim como o samba, que teve origem humilde e veio a se

[49] Para um aprofundamento no assunto ver HERSCHMANN, Micael. O Funk e o Hip-Hop invadem a cena. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

tornar o símbolo nacional, pode ser que um dia o funk passe por uma domesticação e adentre também em outras camadas sociais.

***

Observamos neste capítulo que as danças grupais, através de festividades e ritos, foram uma das primeiras formas de expressão humana. Com o passar do tempo a função dessas danças mudou. Ou melhor, diversificou-se e enriqueceu-se. Pode-se observar hoje, no universo da dança, uma variada gama de manifestações estéticas, sistematizadas ou não, que são o reflexo do entrelaçamento de várias épocas e culturas. Como afirma Hess (1989, p.22): "a dança, como a música, de essência não-verbal, passa bem melhor as fronteiras como nenhuma outra produção cultural."[50]

Neste constante processo de renovação, aquilo que era provocador e escandaloso outrora, pode se tornar o clássico dos dias atuais. Hoje, para muitos, a valsa tem o mesmo significado que podia ter o minueto dois séculos atrás. O que era uma dança revolucionária foi domesticada, domada e apropriada pela burguesia do século XIX. A referência da valsa hoje é Strauss, cuja música já não tem mais nada de ofensiva. Mas outras danças vêm ocupar o lugar escandaloso deixado pela precedente. É o caso do funk carioca que mencionamos. Além disso, atualmente não se pode negar o importante papel que a mídia exerce no que diz respeito ao consumo, à propagação e mesmo à substituição de estilos musicais e de dança.

A história dos bailes acompanha a evolução dos hábitos sociais, a maneira como a sociedade compreende a relação entre os indivíduos, a aproximação dos corpos, a maneira de se vestir. Certamente, o baile embala os encontros humanos há várias gerações; o tempo passa, as danças e os ritmos se adaptam aos novos costumes, mas o desejo de se encontrar em um ambiente festivo, com música e dança, perdura – e o baile continua a fazer parte da vida em sociedade.

---

[50] « […] la danse, comme la musique, d'essence non-verbale, passe beaucoup mieux les frontières que n'importe quelle autre production culturelle. »

CAPÍTULO 2
O BAILE ENQUANTO *TOPOS* LITERÁRIO

Depois de ter acompanhado as evoluções da dança, o surgimento do baile e suas variações na sociedade, enfoco neste segundo capítulo o tema do baile dentro da literatura. Primeiramente estabeleço uma diferenciação entre os termos tema, motivo e *topos*, na tentativa de melhor definir o baile na literatura, objeto deste estudo. Na sequência, apresento alguns aspectos da presença do baile na literatura e o imaginário decorrente destas cenas. O objetivo geral deste capítulo é estabelecer um afinamento do centro de interesses desta pesquisa, de modo a compreender a presença das cenas de baile na literatura e justificar a minha escolha pela análise de obras do século XIX.

2.1 O BAILE NA LITERATURA: TEMA, MOTIVO OU *TOPOS*?

De *Cinderela* a *Os três mosqueteiros*, de *Ana Karênina* a *O Leopardo*, de *E o vento levou* a *O grande Gatsby*, as célebres cenas de baile produzidas pela literatura — e reforçadas pelo cinema — definitivamente marcaram nosso imaginário sobre a festa. Tendo em vista a presença do baile como cenário por excelência de tantas e tão diversas tradições narrativas ao redor do mundo, interessante se faz observar mais atentamente como se constituem estas cenas e quais aspectos merecem ser ressaltados. Para iniciar, no entanto, convém abordar um ponto de ordem metodológica: afinal, como classificar a cena de baile dentro dos estudos literários? Seria o baile na literatura um tema, um motivo ou um *topos*?

Apesar de ser um elemento decisivo, repleto de significados e aberto a infinitas leituras, o baile (tal como a dança, ou a festa) não é considerado um *tema* pelos folcloristas que se dedicaram à classificação e repertorização das narrativas tradicionais, ainda que possa ser considerado, para alguns autores, como um *topos* ou ainda como elemento constituinte de um *motivo.*

Miguel Márquez (2002) propõe que reservemos o termo **tema** como conceito menos determinado e que o utilizemos para designar qualquer matéria literária mais ou menos ampla e geral. O ***topos*** (que Miguel Márquez denomina **tópico**) é um

conceito derivado da Retórica cuja generalização nos estudos literários se deve, ao menos parcialmente, ao filólogo alemão Ernest Robert Curtius. O *topos* na literatura seria o uso atualizado e contextualizado por um escritor de uma matéria literária abstrata ou geral que é conhecida como comum dentro de certa cultura. Em outras palavras, os *topoi* são fórmulas preparadas, reutilizáveis à vontade, lugares-comuns.

Não era este o sentido que tinha o termo *topos* na retórica clássica. Na Antiguidade, costumava-se distinguir os *topoi* enquanto modelos de argumentos gerais dos *topoi* específicos, reservados a certas áreas particulares (Ciências, Direito, por exemplo). Para Aristóteles, a noção de *topos* tinha um caráter técnico: designava um método heurístico de ideias. Frente à inesgotável complexidade da realidade, o orador podia correr o risco de não saber o que dizer, de não encontrar argumentos persuasivos: os *topoi* ali estavam para prevenir esta dificuldade. A fim de guiar o orador, o retórico analisava a realidade e reduzia a multiplicidade real a alguns poucos elementos. O *topos* seria a mediação entre o orador e a realidade. A princípio, o *topos* retórico era um meio de explorar o tema, de encontrar argumentos formais. O ensino da retórica em grande escala fez com que este método de argumentação se convertesse em um catálogo de receitas para as situações mais comuns. Ao final da Antiguidade os *topoi* se transformaram em clichês de uso geral na elaboração dos discursos. Com o tempo, os modelos prontos passam a ser criticados, sobretudo pelos teóricos de Port-Royal: o termo adquire progressivamente um sentido pejorativo, de ideia vulgarizada, banal, sem originalidade. O *topos* entra então no debate literário em torno da noção de inspiração.

O **motivo**, por sua vez, é um conceito musical transposto à literatura. O motivo ou *leitmotiv* é a melodia que se repete ao longo de uma composição, apresentando, às vezes, pequenas variações. O motivo apresenta implicitamente uma dimensão temporal, ligada à repetição. Considera-se **motivo literário**, por sua vez, a matéria que se repete ou está presente no desenvolvimento de uma obra literária. O motivo é o assunto que, repetido ao longo de um corpus literário, torna-se decisivo para sua compreensão.

Tema, topos (ou tópico) e *motivo* são termos bastante imbricados. Um *topos* é um assunto geral e comum. Mas se, além disso, ele se repete em uma obra, é também um *motivo* deste corpus. Para ser considerado *motivo*, um *topos* literário

deve repetir-se em um corpus e naturalmente cumprir uma função integradora. Do mesmo modo, um motivo que se repete em um determinado corpus vem a ser denominado de *tema*.

Muitos autores, de acordo com Daniel-Henri Pageaux (1994, p.78), consideram o motivo uma unidade menos extensa que o tema. O motivo assinalaria um elemento concreto, enquanto que o tema é marcado pela abstração e pela generalidade. Dentro dos estudos poéticos, o tema é em geral visto como um elemento estruturante do texto, em oposição ao motivo, elemento acessório, variável.

Véronique Klauber (2014) salienta que o caráter proteiforme e polivalente dos temas está na origem de certa confusão terminológica. No entanto, há que se relevar esta relativa confusão ao se considerar que a tematologia é uma ciência ainda recente (efetivamente, os estudos temáticos aparecem apenas no século XIX). O desenvolvimento das pesquisas deve contribuir a esclarecer a relação entre motivo, tema e *topos*.

Claudio Guillén (1994) reforça que o estudo de temas, *topoi*, arquétipos, mitos e imagens é uma perspectiva metodológica que demonstra ser particularmente apropriada a um tempo em que uma concepção sintético-histórica de poetas, historiadores, críticos de arte, psicólogos e antropólogos (Saint-John Perse, Toynbee, Malraux, E.R. Curtius, Auerbach, Américo Castro, Jung, Bachelard, Eliade, etc.) coincide com a de críticos literários tais como Harry Levin e Northrop Frye nos Estados Unidos e, na prática ou na teoria, a escola de comparatistas alemães (Kurt Wais, Walter Höllerer).

Segundo Pageaux, uma palavra pode tornar-se tema poético, por exemplo, o cisne ou uma cor determinada (como o azul nos *Cem anos de solidão* de Garcia Marquez). Esta unidade mínima pode se transformar em *topos* o que quer dizer que ela terá sido amplamente “tematizada” seja pela narrativa, pela poesia, pela literatura em geral.

Ao consultar o compêndio realizado por Aarne (traduzido e ampliado por Thompson, 1981) que reagrupa todas as temáticas importantes dos contos tradicionais (*folktales*), verifica-se que o baile não constitui um *tema* efetivamente catalogado. Não existem entradas específicas relacionadas ao baile, mas apenas alusões a esses eventos em certos contos. Tampouco aparece o termo “baile” como

um *motivo* literário na obra de Elisabeth Frenzel (*Dicionário de motivos da literatura universal*, 1976).

Ainda assim, o baile possui todos os elementos que justificam considerá-lo um *topos*: configura um lugar comum e se repete em um corpus determinado, embora não chegue a cumprir uma função integradora nesse corpus, visto que cada baile é diferente. Neste sentido, **considero o baile um *topos*** e não um motivo ou um tema. A cena de baile apresenta um cenário propício para o desenrolar de sentimentos e ações bastante diferenciados, e não repete necessariamente o mesmo "esquema". O *topos* é o mesmo, mas os temas trabalhados podem se diferenciar. Vejamos, a título de exemplo, o romance *Madame Bovary*: nesta obra, diremos que o adultério se apresenta como um tema, enquanto que a cena de baile constitui um *topos*.

No entanto, como propõe Pageaux, melhor do que tentar uma definição essencialista, é mais simples e mais eficaz partir da função destes elementos em um texto, valorizando aquilo que permite ao estudioso de literatura aproximar e confrontar textos de universos diferentes:

> Não importa muito procurar definir tema ou motivo no abstrato: é preferível pensar nos reagrupamentos de textos que eles permitem, nas comparações que eles autorizam, nos avanços transversais das literaturas, nas idas e vindas diacrônicas. A temática torna-se um meio de redesenhar conjuntos literários que transcendem os limites linguísticos e cronológicos[51]. (PAGEAUX, 1994, p.79).

Os desafios da topologia literária

Tendo definido, por questões metodológicas, a cena de baile como um *topos*, convém ressaltar que esta palavra comumente identificada a "lugar comum", "estereótipo", "ideia recebida", "clichê", pode remeter a uma ideia negativa e pejorativa, sendo associada a uma opinião automática, artificial, sem originalidade. É

[51] « Il importe peu de chercher à définir dans l'abstrait thèmes ou motifs : mieux vaut songer aux regroupements de textes qu'ils permettent, aux rapprochements qu'ils autorisent, aux percées transversales dans les littératures, aux descentes ou aux remontées diachroniques. La thématique devient un moyen de redessiner des ensembles littéraires qui transcendent les limites linguistiques et chronologiques. »

neste sentido que o termo é empregado por Yves Reuter, em sua *Introduction à l'analyse du roman* (2006): o autor utiliza o termo *topos* para se referir à falta de criatividade e às ideias repetitivas.

Como vimos, na Antiguidade greco-latina os *topoi* eram uma reserva de argumentos-tipo, de esquemas já prontos e que podiam ser usados pelo orador para ilustrar o seu raciocínio. É o alemão Ernst Robert Curtius, especialista em filologia romana, o primeiro a elaborar uma verdadeira **topologia voltada para a literatura**. Ele desenvolve sua teoria dos *topoi* na obra *Europaïsche Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), inspirando-se na teoria das civilizações de A.J.Toynbee, na filosofia vitalista da história de H.Bergson e na psicologia de C.G.Jung. Curtius estabelece um impressionante quadro da origem e da função cultural da literatura europeia a partir dos lugares comuns.

Ele demonstra como vários *topoi* da antiguidade tardia se inscrevem na literatura medieval europeia, sendo que nem todos os *topoi* provêm da retórica, um certo número nasce da poesia antiga e passa posteriormente a fazer parte da retórica.

Um ponto, no entanto, não fica claro na teoria de Curtius: de um lado ele afirma que os *topoi são* os sinais da evolução da alma dentro da civilização, no caso, da civilização ocidental. Mas, por outro lado, ele considera que os *topoi* são universais, dizem respeito às condições primitivas da existência sendo, consequentemente, atemporais.

Seriam então os *topoi* universais ou sinais históricos da evolução espiritual e mental da humanidade? A ausência de uma definição clara por parte do autor provocou certo número de críticas à sua teoria. Curtius diz que, *dependendo do caso,* o *topos* pode ser classificado como um tema atemporal da existência (como são o amor, a amizade, a velhice) ou pode ser considerado como uma forma fixa, um clichê, uma metáfora e, neste sentido, como um simples elemento estilístico revelador do momento histórico.

Curtius permanece no entanto especialista da literatura romana anterior a 1700. Os *topoi* desta literatura são relativamente homogêneos justamente porque a literatura era menos orientada ao mundo "real" e mais voltada a certo idealismo psicológico e social. No limiar do Século das Luzes, esta tendência muda e a literatura não se orienta mais unicamente a partir de um espírito de unidade cultural direcionado aos *topoi* clássicos e antigos, nem direcionado a temas existenciais

tradicionais. A nova literatura que começa a se impor no século XVIII busca, a partir de então, integrar os lugares concretos e materiais do mundo moderno, como o demonstram o romance realista ou o drama burguês nascentes. Para Meiner e Tygstrup (2007, p.181), se a topologia segundo Curtius ficava suspensa, de um lado, entre os temas fundamentais da existência e, de outro, entre os traços estilísticos formais que revelavam a situação histórica, a topologia da sociedade moderna visa os lugares gerais e materiais do mundo e sua representação literária.

Quais seriam então os *topoi* materiais privilegiados pelos autores modernos? Como eles os representam e com que finalidade eles os utilizam? Meiner e Tygstrup (2007) apontam que a literatura clássica dos séculos XVII e XVIII usa de bom grado os lugares materiais tais como o albergue, o cavalo, o caminho, a carruagem, o convento ou a igreja; a literatura do século XIX orienta-se em direção aos lugares burgueses tais como o restaurante, o teatro (e aqui acrescento os salões de baile), as avenidas, os escritórios de advocacia, ou o trem; a literatura contemporânea parece, por sua vez, eleger como lugar de predileção as invenções tecnológicas, como por exemplo o avião, o aeroporto, a máquina, a usina, a piscina e o hotel, assim como instituições burocráticas modernas, redescobrindo e reinterpretando os lugares da natureza onde se misturam a autenticidade dos povos "primitivos" e a selvageria do colonialismo.

Ao contrário dos *topoi* clássicos de Curtius, estes novos lugares não esgotam seu sentido em uma tradição literária, nem nos arquétipos temáticos, e eles não se diferenciam historicamente através de sua especificidade estilística. No entanto, embora já não tenham mais a mesma função dos *topos* da Antiguidade ou da Idade Média, o termo pode continuar a ser usado com propriedade:

> As novas invenções, as novas mídias e as novas instituições são novos lugares *reais* cuja materialidade ou fenomenologia, valor ou prestígio, poder, funcionalidade e conotações geram novos lugares *literários*. E, embora estes lugares sejam novos, eles merecem no entanto serem chamados de topoi precisamente porque topos significa "lugar comum", um fundo comum de ideias e de maneiras a disposição de todos e cujo convencionalismo, senão "o valor persuasivo" é reconhecido pelo leitor[52]. (MEINER e TYGSTRUP, 2007, p.182, grifos dos autores)

[52] « Les nouvelles inventions, les nouveaux médias et les nouvelles institutions sont de nouveaux lieux *réels* dont la matérialité ou la phénoménologie, la valeur ou le prestige, le pouvoir, la fonctionnalité et les connotations engendrent de nouveaux lieux *littéraires*. Et bien que ces lieux soient nouveaux, ils méritent pourtant l'appellation de topoi précisément parce que topos signifie « lieux

A convencionalidade destes novos *topos* literários provém do fato de serem facilmente reconhecidos pelo leitor porque são onipresentes no mundo no qual vivem autores e leitores. Neste sentido, estes novos *topoi* funcionam de certa maneira como pressupostos admitidos pelo leitor e necessários para a construção do sentido em uma obra.

Em outras palavras, um *topos* literário é um objeto representado que não é separável de sua representação, e o desafio que a topologia coloca às pesquisas literárias é como conceber o topos ao mesmo tempo como lugar real e como forma literária que nos lega uma maneira de ver e de pensar o espaço histórico em questão.

Com efeito, a literatura constitui uma "fonte" preciosa para compreender-se a realidade histórica formada pela configuração de lugares particularmente importantes. A análise da representação literária de lugares reais torna-se consequentemente também uma análise das técnicas de representação, do estilo literário que expõe e articula estes lugares e suas problemáticas históricas de maneiras diversas.

Portanto, ao utilizar o termo *topos* neste trabalho, não o emprego dentro de uma acepção negativa, nem tenho a intenção de adentrar na questão filosófica relacionada à busca de inspiração e de originalidade literária. Considero importante observar a continuidade de um *topos* dentro de determinado período, tanto de um ponto de vista literário como também socio-histórico. Ao colocar lado a lado cenas de baile de autores de épocas e de países diferentes, não apenas viso ressaltar a originalidade de cada autor — pois embora apresentem o mesmo *topos*, cada um o trata de uma maneira diferente — mas também temos a possibilidade de contemplar e analisar a história das ideias e das sensibilidades. Nas palavras de Bonneau (2000, p.6), ao estudar as cenas de baile "pode-se acompanhar nos textos literários a evolução das mentalidades e das condutas, assim como os códigos de decoro no que se refere ao vestuário, às danças, ao comportamento dos dançarinos[53]." Ou

communs », un fond commun d'idées et de manières de les traiter à disposition de tous et dont le conventionnalisme, sinon "la valeur persuasive" est reconnu par le lecteur.»

[53] « On suit dans les textes littéraires l'évolution des mentalités et des mœurs, et celle des codes de bienséance concernant les toilettes, les danses, le comportement des danseurs.»

seja, estudar o tópico do baile dentro da literatura tem um intuito mais amplo do que uma análise estritamente literária das obras: ajuda a compreender o imaginário social e como ele foi representado, qual a função destas cenas dentro das obras, e também em que essas representações reforçam ou refutam o imaginário social estabelecido sobre o baile.

Os *topoi* modernos em destaque

Embora não designem exatamente a mesma matéria, o *topos*, o motivo e o tema não deixam de apresentar características em comum. Portanto, ainda que eu tenha identificado o objeto de estudo desta pesquisa como um *topos*, considero que os procedimentos metodológicos adotados para o estudo de temas servem igualmente para o estudo dos *topoi* literários. Penso ser possível estender aos *topos* aquilo que Pageaux usa para se referir aos temas: o seu estudo representa uma introdução concreta e geral a problemas que emergem da história literária, da história das ideias (ou das mentalidades), da poética, de uma reflexão sobre o trabalho de escrita e sobre a imaginação criadora.

Assim, seguindo a concepção metodológica de Pageaux (1994, p.79) há duas dimensões possíveis para se realizar um estudo temático: a primeira consiste em circunscrever o estudo a um texto ou a um autor, a segunda — na qual inscrevo o meu trabalho — consiste em ir passando de um texto a outro, dentro de uma abordagem transtextual, transobjetiva, que se abre a amplas perspectivas interliterárias, podendo se identificar com a caracterização de uma geração ou de uma época determinada. Neste caso, o tema é observado a partir de um processo lateral e transversal por parte do pesquisador. É necessário ver em que sentido o tema serve à dinâmica de uma imaginação social e histórica.

O tema, ou, no nosso caso, o *topos*, constitui ao mesmo tempo:

1) A matéria histórica, cultural que informa sobre os textos e o que é preciso analisar;

2) O desafio poético que permite compreender como é que se elabora uma forma literária, que relações estabelecem-se entre o tema e determinado traço formal;

3) O fio condutor do estudo comparatista, o que permite passar de um texto a outro, formando o que Pageaux chama de *tertium quid*, ou seja, o elemento resultante da comparação entre dois elementos.

O tema (ou o *topos*) representa, portanto, a problemática, base e fim da comparação literária, na medida em que ele reagrupa diversos textos, exigindo uma síntese "entre" e "acima" deles. A busca da identificação do tema e o estudo das modalidades em que ele aparece nos diferentes textos já se justifica por si só, diferentemente de um estudo que tem por objetivo observar as influências de uma literatura sobre a outra. O próprio tema já é o princípio justificador, a linha condutora do estudo, dispensando, portanto, o traço da causalidade:

> O famoso **elo de causalidade** que, no caso da influência, deixava sempre a comparação entre os textos hipotética ou discutível, encontra-se aqui **anulado ou explicitado pela existência do próprio tema**, apresentado de início como o princípio primordial da comparação, objeto de estudo e justificativa deste estudo (releitura de um texto, novas perspectivas dadas no interior do texto ou ao seu contexto histórico)[54]. (PAGEAUX, 1994, p.80, grifos meus)

A temática de um texto pode ser confrontada com a de outros textos ou com outras temáticas para compreender-se a especificidade do trabalho de imaginação, para ver-se como um grupo de textos pode compor um imaginário particular pelo tratamento de um ou vários temas. A temática terá então servido à história das mentalidades, visto que o estudo de uma temática terá permitido compreender um determinado imaginário no tempo, através de formas literárias precisas e num dado espaço cultural.

Neste tipo de pesquisa, pode acontecer que o pesquisador comparatista chegue a conclusões mais morais, sociais ou míticas do que propriamente literárias. Aos olhos de Pageaux, antes de constituir um problema, isso é uma vantagem: a própria escolha do sujeito a ser estudado já implica um engajamento e um posicionamento por parte do pesquisador. Esta escolha "revela o que é ao mesmo tempo evidente e dissimulado em todo estudo: a objetividade ilusória e a relação de

---

[54] « Le fameux lien de causalité qui, dans le cas de l'influence, rendait toujours le rapprochement entre les textes hypothétique ou discutable se trouve ici annulé ou rendu explicite par l'existence, l'action même du thème, présenté d'entrée de jeu comme principe premier du rapprochement, objet d'étude et justification de cette étude (relecture d'un texte, éclairage nouveau donné à l'intérieur du texte ou à son contexte historique). »

vida e de pensamento que o pesquisador mantém com o seu objeto de estudo”[55] (PAGEAUX, 1994, p.81).

Ainda uma outra vantagem dos estudos temáticos apresentada por Pageaux (1994, p.82) é o fato de que eles permitem a descoberta (ou a redescoberta) de textos menos conhecidos, menos solicitados, despertam a curiosidade intelectual exigindo a multiplicação das leituras. Através dos estudos temáticos, a literatura geral e comparada desempenha plenamente seu papel de iniciadora à abertura sobre o estrangeiro.

Meu estudo, como convém a todo estudo topológico, orienta-se em direção a uma pesquisa interdisciplinar. Ao longo da pesquisa, necessário se faz confrontar e buscar apoio em outras áreas como a história, a sociologia, o imaginário social. Este olhar se faz primordial para se compreender a moral e a ideologia da sociedade na época estudada, levando-se em conta que estender o campo de pesquisa a outras áreas “não é esquecer a literatura, é oferecer os meios de compreender as ligações numerosas, complexas, não unívocas que os textos podem entreter com a instância social e a ideologia do momento.”[56] (PAGEAUX, 1994, p.83).

Meiner e Tygstrup (2007, p. 184) apontam duas direções distintas dentro das pesquisas topológicas: uma primeira que trabalha sobre a literatura pré-moderna e que tem por ponto de partida temas e figuras fortemente codificadas, e uma segunda, orientada em direção aos *topoi* modernos, dando prioridade a temas e figuras históricas e materiais, que se inserem naquilo que Auerbach caracteriza de “estilo baixo”[57]. Meu trabalho inscreve-se nesta linha de uma topologia material e cotidiana: a análise concentra-se sobre lugares reais históricos, os salões de baile, que foram ao mesmo tempo determinantes para a experiência ocidental e que

---

[55] « [Ce choix] révèle ce qui est à la fois évident et caché dans toute étude: l’objectivité illusoire et le rapport de vie et de pensée que le chercheur entretient avec son objet de réflexion ».

[56] « Ce n’est point oublier la littérature, c’est se donner les moyens de comprendre les liens nombreux, complexes, non univoques, que des textes peuvent entretenir avec l’instance sociale et l’idéologie du moment. »

[57] No livro *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental* (1946), Erich Auerbach retraça uma transformação importante que teve lugar quando da passagem da literatura pré-moderna à literatura moderna e que se resume a uma passagem de um “estilo elevado” a um “estilo baixo” da representação da realidade. No estilo elevado, que segundo Auerbach tem a *Bíblia* como texto fundador, as figuras poéticas desenham-se em um contexto fortemente codificado, enquanto que o estilo baixo, que tem a *Odisseia* como exemplo primordial, procura suas figuras em um mundo sensível e cotidiano, histórico e material. Esta ideia de uma passagem de um estilo elevado a um estilo baixo tem para Auerbach como marco importante a *Divina Comédia* de Dante.

influenciaram a transformação dos *topoi* literários. Quando referimo-nos ao baile como um lugar, entendemos lugar não como "simplesmente uma localidade geográfica ou topográfica, mas uma realidade inscrita em um "mundo vivido" histórico e humano"[58] (MEINER e TYGSTRUP, 2007, p.184-185).

A invenção, a reformulação do tópico do baile, os novos percursos que ele adquire em diferentes literaturas, sua capacidade de federar problemáticas de ordens diferentes (históricas, estéticas, sociais, psicológicas etc.) são, portanto, alguns dos critérios que embasam e guiam este estudo, que visa apresentar uma leitura das cenas de baile contrapondo imaginários sociais e literários, bem como demonstrar de que maneira o baile reflete aspectos da modernidade no século XIX.

Neste sentido, é interessante observar algumas abordagens sobre a relação entre a literatura e a realidade.

A representação do mundo na literatura

As relações entre a literatura e a realidade são habitualmente compreendidas dentro do conceito de *mimèsis*. Na obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental,* de 1946, Erich Auerbach realiza um aprofundado estudo observando como o conceito foi abordado ao longo dos séculos na concepção ocidental. No entanto, como observa Compagnon (1999), depois da publicação desta obra, a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária, que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade. Efetivamente, com o avanço das ideias estruturalistas na teoria literária, durante a década de 1960, sustentou-se a tese de uma primazia da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado e, por consequência, da significação sobre a representação. Influenciada pela linguística estrutural de Saussure e pela semiótica de Charles Sanders Peirce, a teoria literária abandonou toda ideia de referencialidade com o mundo externo, concentrando sua análise no aspecto interno ao texto. A referência à realidade seria, portanto, uma ilusão que faria obstáculo à compreensão da literatura enquanto tal, visto que o referente não existe fora dos limites da linguagem.

[58] « Un lieu n'est pas simplement une localité géographique ou topographique, mais une réalité inscrite dans un "monde vécu" historique et humain ».

Como lembra Compagnon, a análise estrutural em linguística e em antropologia inspirou outras áreas das ciências humanas e também a crítica literária. Deu-se assim o desenvolvimento da narratologia como análise das propriedades estruturais do discurso literário, da sintaxe de suas estruturas narrativas, em detrimento de tudo o que concerne à semântica, à *mimèsis*, à representação do real, e notadamente, à descrição (COMPAGNON, 1999, p.101). Barthes, por exemplo, na *Introduction à l'analyse structurale des récits* [*Introdução à análise estrutural da narrativa*] (1966), texto chave da narratologia francesa, exclui toda referência externa da análise literária e privilegia a linguagem em si.

Acreditar que a linguagem pode copiar o real, ou que a literatura pode representá-lo fielmente, como um espelho ou uma janela sobre o mundo, é uma teoria que não se sustenta. Em *Les mots et les choses* [*As palavras e as coisas*] (1966), Michel Foucault denuncia esta metáfora da "transparência" que atravessa toda a história do realismo e demonstra que a ideia de uma linguagem perfeitamente transparente é utópica.

Em conflito com a ideologia da *mimèsis*, a teoria literária concebe então o realismo não mais como um "reflexo" da realidade mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código que não é nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros. Assim, Compagnon explica que, para Barthes, o referente é produto da semiose, e não um dado preexistente: "A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser reinterpretada em termos de código"[59] (COMPAGNON, 1999, p.109).

Em outras palavras, a referência não tem realidade; **aquilo que chamamos de real não passa de um código**. O objetivo da imitação não é mais de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão de discurso verdadeiro sobre o mundo real. Excluindo a *mimèsis* da análise, a teoria literária afirma que a realidade da literatura se encontra na intertextualidade. É na relação com outros textos que a literatura manifesta a sua realidade.

---

[59] « L'illusion référentielle résulte d'une manipulation de signes qui masque la convention réaliste, occulte l'arbitraire du code, et fait croire à la naturalisation du signe. Elle doit être réinterprétée en termes de code. » (COMPAGNON, 1998, p.116).

O ponto de partida da teoria estruturalista foi bastante interessante. Ela apontou a ilusão de se acreditar que a linguagem é transparente e isenta de qualquer intenção, refletindo a realidade como um espelho. Mas de um extremo foi-se a outro: a teoria literária passou de uma total ausência de problematização sobre a língua, de uma confiança inocente, instrumental, dissimulante da representação do real a uma suspeita absoluta da língua e do discurso, a ponto de excluir toda representação.

Observa-se, pois, que essa concepção foi rígida demais retirando da literatura toda e qualquer referencialidade com o mundo exterior. Compagnon mostra a fragilidade e até mesmo a incoerência de recusar a referência em literatura. Ele menciona, a propósito, algumas tentativas mais recentes para repensar as relações da literatura e do mundo de maneira mais flexível, nem mimética, nem antimimética. No sentido de reabilitar a *mimèsis*, ressaltando o seu laço com o desenvolvimento do conhecimento, Compagnon destaca o trabalho realizado por dois autores em particular: Northrop Frye e Paul Ricœur.

Partindo da releitura proposta por estes dois pesquisadores, Compagnon reabilita a *mimèsis* dentro das práticas de crítica literária. A literatura mistura constantemente o mundo real e o mundo possível: além de se interessar a personagens e eventos reais, o personagem ficcional é um indivíduo que teria podido existir em um outro estado de coisas. Além disso, retomar a *mimèsis* representaria:

> [...] sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos — ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura —, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: **o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo**. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem[60]. (COMPAGNON, 1999, p.126, grifos meus).

Deste modo, a negação da realidade proclamada pela teoria literária carece ser repensada. Afinal, mesmo que a literatura possua o seu próprio mundo, ele está

[60] « [Réintroduire de la réalité en littérature, c'est, encore une fois,] sortir de la logique binaire, violente, tragique, disjonctive, où s'enferment les littéraires – ou bien la littérature parle du monde, ou bien la littérature parle de la littérature —, e revenir au régime du plus ou moins, de la pondération, de l'à-peu-près: le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler aussi du monde. Si l'être humain a développé ses facultés de langage, après tout, c'est bien pour s'entretenir de choses qui ne sont pas de l'ordre du langage. » (COMPAGNON, 1998, p.133).

em constante relação com o mundo exterior. É inegável constatar que o livro fala "apesar de tudo" do mundo, ou que ele constitui um mundo, ou um "quase-mundo", como dizem os filósofos analíticos sobre a ficção (COMPAGNON, 1999, p.137). Ao iniciar uma obra, os leitores têm ciência de que adentram o mundo da ficção e, durante o jogo, eles admitem aquele mundo como verdadeiro.

Neste sentido, as reflexões de Bourdieu também nos trazem uma importante contribuição. Dentre as duas concepções de analisar o texto: uma interna (que procura as causas nas inter-relações, independentemente de qualquer referência a fatores externos) e outra externa (que leva em conta o contexto histórico, econômico e social), Bourdieu aponta vantagens e desvantagens de ambas as posições. Ele então propõe uma ***análise das relações objetivas*** que constituem o campo literário e artístico. Esta noção permite ultrapassar a oposição entre leitura interna e externa sem nada perder do acervo e das exigências destas duas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis. Na concepção de Bourdieu, há uma homologia entre *a forma* e o *contexto de produção* em que uma obra é concebida. Quando um artista faz uma "escolha", ela está duplamente implicada: no campo estético e no político, no interno e no externo. Assim, ao aceitar essa correspondência, ***"encontra-se ultrapassada a oposição, frequentemente descrita como uma antinomia intransponível, entre a estrutura apreendida sincronicamente e a história***"[61] (BOURDIEU, 1998, p.339, grifos meus).

Partindo da obra *A educação sentimental* de Flaubert, Bourdieu desenvolve uma leitura sociológica, sem deixar escapar a especificidade do trabalho literário. Para este autor, a obra literária pode às vezes dizer mais sobre o mundo social que numerosos escritos ditos científicos.

Bourdieu condena os direcionamentos metodológicos muito ancorados na teoria, dizendo que muitas vezes a teoria parece se alimentar de outras teorias, quando, na verdade, seria muito mais interessante se ela se confrontasse com o próprio objeto empírico. Procuro evitar tal postura neste trabalho, no qual pretendo estabelecer relações entre as obras, assim como entre as obras e seu contexto de produção e com o imaginário decorrente de todo este conjunto. Vejo no

[61] « Ainsi se trouve dépassée l'opposition, souvent décrite comme une antinomie insurmontable, entre la structure appréhendée synchroniquement et l'histoire. »

pensamento relacional um método mais frutuoso do que poderia ser a tentativa de estabelecer tipologias — dentro das quais haveria inúmeras exceções — que poderiam limitar o tema em estruturas ou esquematizações.

2.2 DE *CINDERELA* AO SÉCULO XIX: O IMAGINÁRIO SIMBÓLICO DO BAILE NA LITERATURA

Il arriva que le fils du roi donna un bal et qu'il en pria toutes les personnes de qualité.
(Charles Perrault, « Cendrillon », In: *Contes de ma mère l'Oye*, 1697).

Como pudemos observar no primeiro capítulo, no imaginário coletivo o baile suscita uma série de imagens, fruto de uma construção que foi sendo cristalizada ao longo do tempo. Em geral, é concebido como uma reunião elegante, na qual deve-se seguir um determinado protocolo que exige vestimentas, acessórios e um *savoir-faire* condizentes com a situação, tal como foi concebido em suas origens, durante a Idade Média, quando tinha por objetivo diferenciar as danças da classe nobre das danças populares. Além disso, o baile é frequentemente tido como um lugar feérico, fora do espaço-tempo, e propício a encontros que conduzem a finais felizes. Esse lugar comum tem sido repetidamente reforçado até os dias de hoje, tendo as representações cinematográficas um papel preponderante nesse sentido. Um exemplo privilegiado é a releitura do conto tradicional de Cinderela AT510[62], na animação feita pelas produções Walt Disney (1950), cuja cena de baile, que ocupa um lugar importante dentro da narrativa, retoma e reforça todos os clichês longamente perpetuados sobre o baile aristocrático.

Disney inspira-se sobretudo na versão francesa do conto, escrita no século XVII por Charles Perrault. A versão de Perrault aparece originalmente na coletânea *Contes de ma mère l'Oye,* em 1697 e, ao longo dos séculos, tem sido amplamente citada e revisitada. É importante pensar que a versão de Perrault representou um ponto de inflexão para o conto, influenciando profundamente suas aparições posteriores.

Se adentrarmos na profundidade do tempo e do espaço, vamos descobrir uma Cinderela universal, não apenas porque, como ocorre com todos os contos tradicionais, foi criada e recriada ao redor do mundo e através dos tempos, mas também porque sua história ganhou enorme difusão a partir da versão francesa de

[62] O conto de Cinderela recebe a numeração AT510 no compêndio de Aarne-Thompson (1981).

1697. Vemos reverberações da versão de Perrault em inúmeras adaptações para a dança, a ópera, o cinema e o teatro, muitas delas dirigidas ao público infantil. Cinderela tornou-se um personagem mítico incontornável, exemplo clássico do conto de fadas em que “tudo acaba bem”.

O nome da personagem e os elementos que compõem o enredo de *Cinderela* variam, mas as diferentes versões retêm frequentemente dois pontos fundamentais: a imagem de uma jovem sujeita a condições de vida difíceis, que se converte repentinamente numa feliz princesa; e a presença de um elemento chave para a sua felicidade, que garante o engajamento do príncipe — simbolizada, na versão de Perrault, pelo sapatinho. A primeira versão de que se tem registro seria um conto chinês do século IX. Uma história similar aparece também no Japão no século XI, posteriormente na Índia e finalmente em diversas partes do mundo. Na França o conto já era conhecido, transmitido pela tradição oral e também, desde o século XVI, pela *Bibliothèque bleue*. Perrault e Disney semearam em uma terra bastante rica e já preparada, e povoaram indelevelmente o imaginário popular acerca do baile (DAUTRICOURT-DENIAU, 2002).

O conto de Perrault, escrito no final do século XVII retrata, sutilmente, a dimensão simbólica do poder dentro da realeza. Schwarcz (1999) confirma que todo sistema político possui essa dimensão, mas é na monarquia que se concentra, de maneira mais formalizada e evidente, o uso de símbolos e rituais como alicerce de poder. O baile, dentro deste contexto, representa um lugar privilegiado — ao qual apenas um seleto grupo de pessoas pode ter acesso — além de reforçar a teatralidade ligada à etiqueta aristocrática.

Da mesma forma, Norbert Elias desvela no livro *A sociedade da corte* (2001) as fortes relações entre a corte e seus rituais. Em cada gesto, segundo Elias, há uma simbologia, um “fetiche do prestígio”. Por trás do ritual do baile, por exemplo, reside uma concepção profunda de regras sociais, nas quais a posição e a relação de cada participante está marcada de forma mais ou menos visível.

Outrossim, a partir da metade da Idade Média, a civilização europeia desenvolve um imaginário simbólico em torno da figura do rei, vinculando-o a um ser maravilhoso, pois alguém que é responsável pela nação deve inevitavelmente ser

dotado de poderes superiores aos demais[63]. A confirmação dessa superioridade é sustentada pelos inúmeros rituais que envolvem a realeza. Cada evento é a ocasião para um espetáculo que tem por finalidade assegurar o poder e a superioridade real.

Assim, durante muito tempo, o baile e suas representações estiveram associados a uma festa aristocrática, luxuosa, com regras de etiqueta e bom comportamento e na qual um acontecimento grandioso poderia ter lugar (como o encontro com um príncipe) que mudaria indelevelmente o destino dos protagonistas. Segundo Sylvie Thorel-Cailleteau (1999), se até o século XIX as cenas de baile na literatura tendem a ser esparsas e não constituem realmente um corpus quantitativo interessante, a partir desse momento o baile aparece de maneira cada vez mais sistemática, mimetizando, de certa maneira, a eclosão do baile como fenômeno social burguês, classe social que se apropria de um imaginário idealizado da antiga classe dominante, a nobreza. A autora aponta que, até o século XIX, muitos romances são marcados pela aventura, pelas peripécias que o herói deve fazer para conquistar a sua bem-amada. Este pensamento de amor ideal, que isola o casal apaixonado do resto do mundo, segue uma tradição literária que vem desde *Tristão e Isolda*. O baile, neste contexto, não apresenta um grande atrativo à literatura, visto que não favorece em especial a ação. Os autores do século XIX, no entanto, começam a desenvolver uma literatura que se preocupa com os detalhes, com o íntimo dos personagens: importa mais o estudo psicológico da natureza humana que as ações em si. O baile transforma-se, assim, em uma temática recorrente.

Esta mudança literária acompanha a evolução dos costumes pela qual passa a sociedade. A partir da Revolução Francesa, uma nova mentalidade começa a se formar, na qual as noções de indivíduo e de isolamento são colocadas em evidência. Ir ao baile seria transpor a distância que separa o mundo real (monótono e sem atrativos) para adentrar num espaço onde hipoteticamente pode-se reencontrar o maravilhoso, o mágico, o transcendente.

O primeiro aspecto ligado ao maravilhamento do baile vem do imaginário criado em torno da corte. No contexto francês, ir ao baile no século XIX é como recuperar aquele mundo feérico da corte de Luís XIV que era completamente isolado, distante e proibido àqueles que não pertencessem à seleta casta da

[63] A esse respeito, consultar *Os reis taumaturgos*, obra na qual o historiador Marc Bloch (1993) analisa o lugar do maravilhoso na política, procurando compreender o poder dos reis franceses e ingleses entre os séculos XII e XVIII.

nobreza. O baile, portanto, relembra o Antigo Regime e faz sonhar com um mundo idealizado, fascinante, através do qual pode-se alcançar uma revelação superior.

Thorel-Cailleteau (1999) também reforça que o espaço da festa na literatura é geralmente maravilhoso, e nele pode-se procurar os traços da velha transcendência através da beleza dos objetos, dos espaços e das mulheres. Neste devaneio de um mundo ideal, o baile aparece como a circunstância privilegiada onde se produz o acontecimento romanesco, suscetível de transformar o *quidam* da véspera em um grande personagem. Neste sentido, o baile seria a ocasião de uma dupla iniciação: um batizado para o mundo e para o amor.

Além de representar esse lugar de metamorfose e de passagem, tem-se a ilusão de que o tempo e a ordem do mundo parecem temporariamente suspensos durante o baile:

> o tempo, a ordem do mundo são suspensos, os personagens entregues à vertigem e à beira de uma síncope : a circularidade da dança indubitavelmente isola e deleita, encanta os sentidos e ao mesmo tempo em que proporciona prazer também é sortilégio: já nos romances em prosa da Idade Média, as rondas e as carolas desviavam o cavaleiro da sua procura, neste século a reprovação moral da qual a valsa é objeto não tem por causa somente a proximidade dos corpos mas seu aspecto de fechamento.[64] (THOREL-CAILLETEAU, 1999, p.239).

A cena de baile está presente, e de maneira bastante destacada, em toda a literatura do século XIX. Como afirma Montandon, a cena de baile constitui um *topos* privilegiado para a literatura e a arte do século XIX em geral:

> A dança como interação social inspirou consideravelmente os escritores, como cenário e espaço de encontros e de conversação, como espaço do amor e do desejo ou ainda do poder, lugar de representação. A cena do baile é um *topos* romanesco que, de Balzac a Zola, de Flaubert a Maupassant, atravessa a escrita de uma época.[65] (MONTANDON, 2000, p.7).

---

[64] « le temps, l'ordre du monde sont suspendus, les personnages livrés au vertige et au bord de l'évanouissement: la circularité de la danse assurément isole et ravit, enchante au sens où à la fois elle fait plaisir et elle est sortilège: déjà, dans les romans en prose du Moyen Âge, les rondes et les caroles détournaient le chevalier de sa quête, et en ce siècle la réprobation morale dont la valse fait objet ne tient pas seulement à la proximité des corps mais à sa clôture. »

[65] « La danse comme interaction sociale a considérablement inspiré les écrivains, comme décor et espace de rencontres et de conversations, comme espace de l'amour et du désir ou encore du pouvoir, lieu de représentation. La scène du bal est un *topos* romanesque qui, de Balzac à Zola, de Flaubert à Maupassant, traverse l'écriture d'une époque. »

Além de ser um lugar de encontro onde nascem e circulam os desejos, é também um espaço onde a história (a anedota, a intriga) encontra e reflete a História, pois a cena de baile permite inscrever, no microcosmo em que se desenvolve, o macrocosmo da sociedade. O espaço do baile concentra e representa a teatralidade da vida em sociedade.

Anne Tomiche (1999) sustenta que a descrição da cena de baile permite a análise, no romance, ao mesmo tempo da interioridade psicológica dos personagens e da exterioridade de uma História da qual o baile funciona frequentemente como o reflexo. A autora verifica que "a cena de baile é [...] repleta de sentidos (é o lugar onde as verdades se revelam) e a representação da cena de baile remete, globalmente, à outra coisa que ela mesma"[66] (TOMICHE, 1999, p.249).

As ideias relacionadas ao baile no século XIX permitem-me evocar uma noção desenvolvida por Michel Foucault por ocasião de uma conferência radiofônica na *France-Culture*, em 1966. Foucault sustenta que a vida em sociedade acontece em lugares que podem ser ***regiões de passagem***: as ruas, os trens, os metrôs; em ***regiões abertas***, como a praia, os cafés, o cinema; ou ***fechadas***: os lugares de repouso, o próprio lar. Mas dentre estes lugares há alguns que são absolutamente diferentes – são lugares que se opõem aos outros, que são destinados de alguma forma a neutralizá-los ou purificá-los[67]. Partindo de uma evocação bachelardiana sobre os espaços que encantam os jogos infantis como os sótãos, o fundo do jardim, a barraca dos índios ou a cama dos pais, Foucault desenvolve a ideia das heterotopias. Trata-se, portanto, de *espaços diferentes que são a contestação dos espaços nos quais vivemos*[68] e manifestam-se particularmente nos jardins, nos cemitérios, nos asilos, nos prostíbulos, nas prisões (FOUCAULT, 2009, p.39).

Uma das heterotopias enunciada por Foucault é aquela **ligada à forma festa**: espaços onde se vai para passar o tempo. Foucault cita o teatro, as exposições e os vilarejos de férias. Aos exemplos de Foucault poderíamos acrescentar os salões de baile. Os salões de baile podem ser compreendidos como uma heterotopia na

---

[66] « La scène de bal est donc chargée de sens (elle est le lieu où se dévoilent des vérités) et la représentation de la scène de bal renvoie, globalement, à autre chose qu'elle-même. »

[67] « Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre-espaces*. » (FOUCAULT, 2009, p.24)

[68] « espaces différents qui sont la contestation des espaces où nous vivons ».

medida em que constituem um lugar diferente da vida cotidiana, um espaço onde, durante um certo tempo, as pessoas esquecem os problemas e preocupações da vida exterior. Este espaço heterotópico criado pelo baile isola os participantes do resto do mundo. Decoração, roupas, música, dança: tudo contribui para a criação de um espaço que ultrapassa a vida cotidiana.

Tal como suas representações literárias e artísticas, os bailes em si também foram se transformando com o transcorrer dos tempos, acompanhando os movimentos e as inovações da sociedade, como demonstrado no primeiro capítulo. Daí que podemos encontrá-lo em inúmeros contextos, variando não apenas o meio, o lugar e a classe social dos concorrentes, mas também o tipo de música e de dança e o protocolo a seguir, ainda que a denominação *baile* seja aplicável a todos.

Este estudo concentra-se nas representações literárias do baile do século XIX, período marcado pela popularização do baile na sociedade, assim como por uma grande recorrência deste evento nas obras literárias. Se houve um período áureo para as representações dos bailes na literatura, este período é sem dúvida o século XIX.

Este mergulho na atmosfera do baile do século XIX que aqui empreendo, possibilitar-nos-á, tendo em conta o lapso temporal de mais de um século, apreender todo um imaginário cultural de uma época que ficou indelevelmente impregnado na obra dos escritores que são aqui objeto de apreciação. Ademais, as representações do baile desta época projetam-se ainda nos séculos XX e XXI, encontrando eco e ressonâncias múltiplas em diversas representações artísticas da nossa contemporaneidade.

CAPÍTULO 3
O BAILE NA ERA MODERNA: DO CONTROLE SOCIAL AO AUTOCONTROLE

O baile pode ter-se reconfigurado, o imaginário em torno desta festa também, mas o fato é que os bailes ainda estão, de uma maneira ou de outra, presentes na sociedade contemporânea. Neste sentido, chama a nossa atenção o filme *Não, minha filha, você não irá dançar,* produzida em 2009 pelo realizador Christophe Honoré, que traz no papel principal a atriz Chiara Mastroiani. A obra nos interpela primeiramente pelo título, uma referência a uma cantiga infantil popular francesa que tem por cenário um baile. Além desta referência presente no título, o drama ganha em densidade com a inclusão de outros elementos intertextuais, dentre os quais destacamos a lenda bretã de Katel Gollet. Essas referências cruzadas, tendo o motivo do baile como escopo, fazem desse filme um elemento interessante para o início de nossa reflexão. Qual seria afinal a intenção de um filme produzido no século XXI que retoma representações de bailes tradicionais?

Os bailes não têm aparentemente nenhuma relação direta com a história de vida de Lena, a protagonista. O filme começa no momento em que, depois de sua separação, Lena tenta cuidar dos dois filhos e conduzir, do jeito que pode, o rumo de sua vida. Suas tentativas para não perder o controle são marcadas por decisões abruptas, mudança de emprego, de apartamento, da organização das férias. Ela sente-se oprimida pela intromissão de sua irmã e de sua mãe, frequentemente surpresas pelo comportamento de Lena, que elas julgam imaturo.

As cenas iniciais do filme são bastante representativas da situação em que ela se encontra: Lena tenta salvar um pássaro machucado que seu filho havia encontrado, mas o animal não sobrevive. De acordo com o *Dictionnaire des symboles* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p.695-696), simbolicamente os pássaros podem remeter à leveza, sendo associados à função de mensageiros dos deuses. Por outro lado, a leveza do pássaro carrega igualmente um aspecto negativo: o pássaro pode simbolizar as operações da imaginação leves e instáveis, sem método nem sequência, o que poderia estar atrelado à distração ou a tudo o que remete à diversão. Aqui, contudo, temos um pássaro morto. Poderíamos interpretar esta imagem como uma representação dos sonhos e desejos oprimidos. Neste sentido, a cena inicial funcionaria como uma metáfora da própria situação de

Lena, que parece esmagada pela pressão das outras pessoas à sua volta. A ideia é reforçada pela frase do irmão que, ao ver o pássaro morto, lhe diz: "é impressionante que você não possa nem mesmo manter um pássaro vivo"[69] (HONORÉ, 2009, 12'27'').

O espectador é, portanto, conduzido desde o início ao centro de um complexo conflito. Ao mesmo tempo em que parece que somos induzidos a simpatizar com Lena — que tenta a todo custo conquistar a sua autonomia —, as suas sucessivas decisões malogradas, assim como sua postura intransigente que afasta as pessoas, aborrecem-nos logo. A vontade que ela tem de auto-afirmação, de querer sustentar-se a si mesma, sem levar em consideração as pessoas que a cercam, transformam-na em uma pessoa insuportável. Lena é uma mulher frágil que quer ser inflexível, seja qual for o preço a pagar. Consequentemente, ela é injusta com seus pais, seus irmãos, seus filhos, seu marido e seu pretendente.

Os caprichos de Lena podem parecer mesquinhos, fruto de frustrações insignificantes, mas Christophe Honoré coloca no centro de seu filme um interlúdio que lhe confere uma profundidade inquietante. Acontece que Anton, filho de Lena, é um grande leitor. Anton conta certo dia para a mãe a lenda de *Katel Gollet,* que ele havia encontrado num livro de contos bretões. A história narrada na voz de Anton trata de uma moça muito bela e também muito perversa que só pensava em dançar. Katel diz que só se casará com o rapaz que conseguir dançar durante dozes horas seguidas. Um baile campestre é organizado e vários rapazes tentam acompanhá-la na dança mas, um após o outro, todos morrem de cansaço. Aos poucos, ninguém mais aceita dançar, até que aparece um moço desconhecido usando uma capa. O estranho a convida a dançar e finalmente é ela quem cai morta.

A longa cena ocupa um lugar significativo dentro do filme: são dez minutos durante os quais os personagens desaparecem, deixando espaço para que adentremos no mundo da lenda contada por Anton. No início, a voz do menino aparece em *off*, mas a voz desaparece no decorrer da cena, ficando apenas as imagens e a música. Desta forma, sabemos que Katel é "bela" e "perversa" porque obtemos essa informação através do nosso narrador. No entanto, desde que a voz narrativa desaparece, o que acontece de maneira sutil, a cena deixa o espectador

[69] « C'est dingue que tu ne puisses même pas garder un oiseau en vie. »

sozinho em seu caminho interpretativo, imerso na música e na dança celta, tradicionais da região da Bretanha. Pode-se imaginar que a figura surpreendente que aparece no final seja o próprio diabo que a conduz ao inferno.

Aparentemente descabida, esta sequência torna-se a matriz secreta do filme, que mostra o preço que se deve pagar pela liberdade — uma liberdade de caráter bastante específico, já que se trata de uma experiência voltada para a defesa da vontade individual — à qual Lena aspira.

Ao pesquisar sobre a lenda mencionada no filme, descobrimos que em bretão, Katel Gollet (ou Katel Kollet), significa *Catarina, a perdida*. Sobre esta lenda, Marc Gontard (2008) nos informa que, originalmente, tratava-se de uma *gwerz*: uma longa narração cantada, evocando eventos ou personagens cuja história revelava um duplo registro, trágico e fantástico. As lendas e contos tradicionais da Bretanha são marcados pelo antigo mundo dos celtas no qual o ensinamento dos druidas era exclusivamente oral. Várias dessas lendas foram adaptadas, dentro de uma perspectiva missionária, pelo catolicismo, que entra na Gália *via* Roma, desde o início do século II. O conjunto da tradição oral da Bretanha traz, portanto, a marca do conflito entre o catolicismo e as crenças célticas defendidas pelos druidas. Muito da tradição celta se perdeu com a adaptação para o cristianismo que transformou o maravilhoso celta em moral missionária. Neste sentido, embora Katel seja um conto que remonta ao período céltico, não se sabe até que ponto ele não foi modificado nos séculos seguintes.

As qualidades de Katel, sua beleza, sua coragem e seu vigor físico aparecem como charme demoníaco que ela coloca a serviço do prazer e da dança.

> É para manter esta liberdade de poder ir dançar em todas as festas e em todas as quermesses que ela infringe uma regra essencial da ordem social na época, ela recusa-se a casar e, desde então, torna-se, não somente para seu velho tio que cuida dela, mas para todos, um elemento antissocial perturbador, ainda mais que o seu gosto imoderado pela dança e suas qualidades excepcionais de dançarina levam inevitavelmente o seu cavalheiro à morte.[70] (GONTARD, 2008, p.61).

[70] « C'est pour garder cette liberté de pouvoir aller danser à toutes les fêtes et à tous les pardons qu'elle enfreint une règle essentielle de l'ordre social à l'époque, elle refuse de se marier et dès lors, devient, non seulement pour son vieil oncle qui en a la charge, mais pour tous, un élément anti-social qui perturbe d'autant plus que son goût immodéré pour la danse et ses qualités exceptionnelles de danseuse entraînent immanquablement la mort de son cavalier. »

Neste sentido, a beleza e a energia de Katel, que poderiam ter feito dela uma heroína, tornam-na, ao contrário, uma figura malévola, um "demônio encantador" que fascina e enfeitiça até a morte. Na versão do conto apresentada por Gontard[71] encontram-se, no dia seguinte ao baile, estranhas marcas de "pés largos e fendidos" (*pieds larges et fourchus*), uma clara referência ao diabo. Katel Gollet representa uma inversão satânica do heroísmo maravilhoso, ressaltando-se que a dança e os excessos dela decorrente são transmitidos como elementos que devem ser vistos com muita apreensão.

Depois deste conto bretão, o filme transforma-se completamente. Enquanto a primeira parte tem por cenário uma região campestre, no interior da Bretanha, na segunda parte vamos encontrar os personagens no centro de Paris, algum tempo depois. Ficamos sempre na expectativa para saber se Lena vai finalmente assumir um compromisso com a vida e com os outros. Ficamos a imaginar se o destino de Lena será tão trágico quanto o de Katel Gollet, a moça que queria gozar plenamente de sua liberdade.

A segunda referência aparece no título *Não minha filha, você não irá dançar* e remete a uma tradicional cantiga popular na qual uma jovem desobediente sofre as consequências por ter ido a um baile sem a aprovação da mãe.

Trata-se de uma jovem — chamada Adèle, Agnès ou Hèlène, dependendo da versão — que se obstina a ir a um baile sobre a *Pont du Nord*, apesar da proibição de sua mãe. Durante a dança, a ponte desmorona e a jovem morre afogada junto a seu irmão. A cantiga termina com uma lição de moral destinada a educar as crianças teimosas. Renée Bonneau (2000) afirma que, efetivamente, o baile de rua sempre fascinou o povo: "farândolas populares, bailes oferecidos ao povo pelos reis, ou mesmo festas republicanas, sempre se dançou nas ruas e praças"[72] (p.145). Em alguns casos, os bailes aconteciam sobre as pontes[73], o que deu lugar a certos dramas: "com frequência os bailes populares enchiam as ruas até as pontes [...] Mas às vezes as pontes cediam com o peso"[74] (p.146). É assim que a

---

[71] A narrativa completa do conto de *Katel Gollet* pode ser encontrada nos anexos deste trabalho.

[72] « farandoles populaires, bals offerts au peuple par les rois, ou même fêtes républicaines, on a toujours dansé dans les rues et sur les places. »

[73] Dentre as cantigas populares que fazem menção ao fato de que se dançava sobre as pontes, incluímos a famosa *Sur le pont d'Avignon*.

história do baile terminado tragicamente pela queda de uma ponte conhece numerosas versões dentro das cantigas populares francesas, desde o século XII:

> Au pont du Nord un bal y est donné. (*bis*)
> Adèle demande à sa mère d'y aller. (*bis*)
>
> **Non, non, ma fille, tu n'iras pas danser**. (*bis*)
> Monte dans sa chambre et se met à pleurer. (*bis*)
>
> Son frère arrive dans un bateau doré. (*bis*)
> Ma sœur, ma sœur, qu'as-tu donc à pleurer ? (*bis*)
>
> Maman n'veut pas que j'aille au bal danser. (*bis*)
> Mets ta robe blanche et ta ceinture dorée. (*bis*)
>
> Et nous irons tous deux au bal danser. (*bis*)
> La première danse Adèle a bien dansé. (*bis*)
>
> La seconde danse, le pont s'est écroulé. (*bis*)
> Mon frère, mon frère, me laisseras-tu noyer ? (*bis*)
>
> Non, non, ma sœur, je vais te retirer. (*bis*)
> Les cloches de Nantes se mirent à sonner. (*bis*)
>
> La mère demande : « Qu'ont-elles à tant sonner ? (*bis*)
> — C'est pour Adèle et votre fils aîné. » (*bis*)
>
> Voilà le sort des enfants obstinés. (*bis*)

Em outras versões, como a cantada por Nana Mouskouri, a jovem chama-se Hélène, não muito distante da protagonista do filme de Christophe Honoré que se chama Lena. Se atualizarmos um pouco a letra desta música, substituindo a palavra baile do primeiro verso por "festa da espuma" ou "baile funk" podemos compreender a apreensão da mãe em deixar sair a sua filha que supomos ser uma adolescente. E também nos ajuda a compreender a preocupação da mãe de Lena, que apesar de adulta e mãe de dois filhos, parece imatura diante da complexidade da vida social.

Christophe Honoré combina todos esses elementos intertextuais, resgatando do imaginário popular bretão cenas que ilustram as consequências de se desejar uma liberdade sem limites. Lena vive em pleno século XXI, numa sociedade em que os indivíduos já adquiriram muito mais autonomia em relação às exigências sociais do que as sociedades em que viviam Katel Gollet e Adèle. Mesmo assim, tentando viver livremente a sua vida, sem querer ouvir e compreender o que se passa à sua volta, Lena sente-se terrivelmente perdida, carregando o peso de seu individualismo.

---

[74] « […] souvent les bals populaires débordaient des rues jusque sur les ponts […] Mais parfois les ponts cédaient sous la charge. »

O filme aponta para a ideia de que toda liberdade tem um preço. O conflito estabelece-se na relação do indivíduo consigo mesmo.

Neste sentido, Lena, no calço de suas precursoras Katel e Adèle, coloca em evidência um aspecto que marca a sociedade moderna. Através de Lena, pode-se perceber os embates de alguém que prima em manter a sua liberdade e a sua individualidade, ou seja, Lena nos coloca frente a frente com os valores do individualismo moderno[75].

Com o fenômeno de ascensão da burguesia, decorrente da Revolução Francesa e consolidado no século XIX, abre-se espaço para uma literatura mais subjetiva e individualista em reação ao universalismo neoclássico. As cenas de bailes na literatura ocidental desenvolvem-se proeminentemente neste mesmo período. Com o propósito de compreender de que maneira este processo que embasa a constituição da própria modernidade está presente no baile e nas suas representações artísticas do século XIX, propomos uma breve reflexão sobre o conceito de individualismo.

[75] Como existe certa fluidez no uso dos termos modernidade, modernismo e modernização, convém esclarecer o uso que deles faço neste trabalho. Por **modernidade** compreendo a visão de mundo que começa a se delinear no Renascimento e que está relacionada ao projeto de ruptura com a tradição herdada da Idade Média e o estabelecimento da autonomia da razão. Pode-se, neste sentido, considerar a Revolução Francesa como o ápice da superação do pensamento e das organizações sociais tradicionais que marcaram o período medieval. Este pensamento, embrionário no momento da Renascença, e desenvolvido no século XVIII em todo o mundo ocidental, estende-se até as décadas de 50 ou 60 do século XX. A modernidade distingue-se do **modernismo**, movimento artístico iniciado no fim do século XIX que constituiu uma das manifestações da modernidade e da vontade de modernizar no âmbito artístico. Por fim, compreendo a **modernização** como o processo de racionalização e de diferenciação das estruturas sociais que caracteriza as sociedades modernas e as distancia das sociedades tradicionais ou arcaicas. (Cf. ESQUÍVEL, 2008).

3.1 O INDIVIDUALISMO MODERNO

A doutrina do individualismo, segundo Laurent (1993), repousa sobretudo na convicção de que cada indivíduo é um ser único e não uma simples célula de um organismo social que o predeterminaria. O indivíduo dentro desta doutrina possui propriedades internas que fazem dele um ser autônomo cuja vocação é a independência. Esta autonomia é resultado da capacidade que sua razão lhe dá de poder viver e agir por si. Na medida em que a personalidade se exprime por meio de desejos e paixões singulares, ele é movido por interesses particulares que o conduzem a querer viver por sua própria conta, dependendo o menos possível das vontades exteriores que tenderiam a aliená-lo. Esta aspiração pela independência é compreendida pelo individualismo como a expressão mais completa da natureza humana. A liberdade individual consiste portanto no valor supremo do individualismo.

O termo individualismo, no entanto, é polissêmico e usado em contextos bastante diversos. O individualismo pode ser percebido enquanto uma doutrina que valoriza a singularidade humana e, por conseguinte, valoriza uma ética universal dos direitos humanos, combatendo as ideologias exclusivistas e sustentando as responsabilidades individuais e cidadãs. Por outro lado, o mesmo termo pode designar negativamente uma pessoa que só pensa em si mesma, ou seja, aquela que tem o egoísmo como valor principal.

> Uno e múltiplo, o individualismo pode tanto dar lugar a uma prática exclusivamente centrada sobre o “ego” particular quanto ao reconhecimento humanista do valor absoluto de cada indivíduo[76] (LAURENT, 1993, p.10)

Há portanto dimensões do individualismo (religiosas, políticas, sociológicas, econômicas, etc.) que não são necessariamente complementares uma das outras. Sob a mesma denominação de individualismo há vários individualismos que coexistem e às vezes entram em concorrência.

O individualismo não constitui um dado original da humanidade. Nas sociedades primitivas e tribais, em que predomina a vida grupal e orgânica, há um grau quase zero de manifestação das vontades individuais. No entanto, é fato que o

[76] « Un et multiple, l’individualisme peut tout autant donner lieu à une pratique exclusivement centrée sur un “ego” singulier qu’à la reconnaissance humaniste de la valeur absolue de chaque individu. »

processo de individualização está presente no mundo ocidental e, segundo Laurent (1993, p.11) trata-se de um processo que nunca reverteu-se, no máximo teve fases de relativa estagnação ou de forte contestação. Embora o individualismo só tenha sido teorizado e denominado desta forma no século XIX, o processo teve início bem antes. Portanto, antes de ser legitimado e conceptualizado em paradigma, o individualismo já existia como uma maneira de ser e de se comportar. Como realidade vivida e categoria do pensamento, o individualismo irrompe nos séculos XVII e XVIII[77], dentro daquilo que Laurent (1993, p.13) chama de "revolução copérnica" da visão de indivíduo, tendo em vista que neste período legitimam-se as aspirações pela independência e pelo reconhecimento do indivíduo, assim como de seu direito natural de propriedade e de livre disposição de si mesmo.

Em *O processo civilizador*, Norbert Elias (1990) observa que esta liberação pela qual passa a sociedade opera-se também no interior do ser, mas neste caso, pelo controle pessoal crescente dos afetos e dos impulsos. Neste novo modo de existência fundado na sublimação das emoções e no domínio de si, forja-se um indivíduo que tenderá a perceber-se cada vez mais diferente dos outros, a separar-se deles e a tomar consciência de si a fim de ter uma vida privada limitada primeiramente ao seu próprio foro interior. Esta separação entre vida exterior e interior passa progressivamente de um status de concepção para algo realmente vivido, conduzindo a uma privatização acentuada da existência.

Na literatura, a irrupção do paradigma individualista que já aparece na Inglaterra pré-vitoriana de *Tom Jones* ou na Itália de Casanova, ganha em efervescência no século XVIII. Quanto mais o controle pessoal dos impulsos foi reforçado nas relações sociais, mais o desejo individual procurou obter o direito de governar-se a si mesmo. Essa preocupação consigo e a celebração do *amor por si mesmo*, encontram em Rousseau um fervoroso representante, como podemos observar neste trecho do Livro IV de sua obra *Emílio* (1762):

---

[77] Há de se notar, no entanto, que já no fim do século XV emerge na Europa ocidental um indivíduo que intenta ser o livre autor de seu destino. Neste sentido, a figura dos navegadores representa esse novo sujeito que se afirma como um aventureiro desejoso de novos saberes e novos continentes. Com a Reforma Protestante completa-se um outro aspecto primordial no processo de individualização: a interiorização do homem em sujeito espiritualmente autônomo e autossuficiente. O indivíduo pode examinar livremente as Escrituras sem recorrer a nenhuma autoridade ou intermediário, a não ser o seu próprio raciocínio. É completamente sua a responsabilidade de salvação perante Deus. (LAURENT, 1993, p.25-26).

> **O amor de si é sempre bom e sempre conforme à ordem**. Estando cada qual encarregado de sua própria conservação, o primeiro e mais importante de seus cuidados é e deve ser zelar por ela continuamente; e como zelaríamos dessa maneira se não tivéssemos por ela o maior interesse? É preciso, portanto, que nos amemos para nos conservarmos, **é preciso que nos amemos mais do que qualquer outra coisa**[78] (ROUSSEAU, 2004, p. 288, grifos meus).

Quando em 1789 os constituintes franceses adotam a *Declaração dos direitos do homem e do cidadão*, não fazem mais do que reconhecer a revolução cultural pela qual a Europa ocidental estava passando há dois séculos, fazendo do indivíduo o centro de gravidade de uma sociedade que se organiza a partir e em torno dele. No século XIX intensifica-se a reflexão sobre a problemática desta liberdade considerada então como algo adquirido. Aparece uma esfera cada vez mais importante de atividades e de indivíduos que vivem cada um por si, independentemente do Estado e da sociedade. Produz-se, cada vez mais, um mundo centrado basicamente no homem e no qual o indivíduo é responsável por sua própria escala de valores morais e sociais. Neste contexto, os jovens pertencentes à nova burguesia urbana desempenham um papel fundamental emancipando-se do paternalismo tradicional e indo viver fora da tutela familiar. Isso aparece também na literatura:

> Quer eles privilegiem seus sentimentos amorosos [...] para escolher um cônjuge, quer suas ambições pessoais para abraçar uma carreira e "ter êxito", eles adotam a nova norma do "viver para si e segundo si mesmo primeiramente" que simbolizam os personagens postos em cena por Stendhal (Julien Sorel) ou Balzac (Rastignac) em seus romances".[79] (LAURENT, 1993, p.46).

Há que se notar também a grande mudança que o individualismo econômico trouxe para a estrutura familiar e a posição da mulher na sociedade. Trata-se do início de uma abertura no que diz respeito à liberdade das mulheres, tendo em visto

---

[78] « L'amour de soi-même est toujours bon, et toujours conforme à l'ordre. Chacun étant chargé spécialement de sa propre conservation, le premier et le plus important de ses soins est et doit être d'y veiller sans cesse : et comment y veillerait-il ainsi, s'il n'y prenait le plus grand intérêt ? Il faut donc que nous nous aimions pour nous conserver, il faut que nous nous aimions plus que toute chose… » (ROUSSEAU, 1762, p.7).

[79] « Qu'ils privilégient leurs sentiments amoureux […] pour prendre un conjoint ou leurs ambitions personnelles pour embrasser une carrière et « réussir », ils adoptent la nouvelle norme du « vivre pour soi et selon soi d'abord » que symbolisent les personnages mis en scène par Stendhal (Julien Sorel) ou Balzac (Rastignac) dans leurs romans. »

que dentro do sistema patriarcal não havia espaço para que a mulher escolhesse o seu esposo. Nas palavras de Watt “o individualismo econômico tendia a afrouxar os laços entre pais e filhos: e sua extensão relacionava-se com um novo tipo de sistema familiar que se tornaria padrão na maioria das sociedades modernas” (WATT, 2010, p.148). Economicamente, a família patriarcal constituía um empecilho para o individualismo: “ganhar dinheiro” era algo incompatível com o casamento, pois tudo o que a mulher ganhasse seria de imediato propriedade do homem. No entanto, a transição sobre o papel da família foi, e ainda é, bastante lento e confuso: ao lado de uma posição tradicional com relação à autoridade do pai e à importância da família, aparece uma tendência a afirmar a liberdade do indivíduo no tocante aos laços de família.

O desejo de afirmar-se pelas ideias é uma outra forma de independência. Aparece assim uma nova concepção do amor que recusa obedecer às considerações da razão ou aos interesses familiares. Os artistas do período começam a exprimir sua individualidade, libertando-se das amarras e dos modelos.

Assim, a concepção de mundo existente até o século XVIII via a arte como algo previsível, como se para ser um bom escritor bastasse seguir um número de regras e preceitos predefinidos.

As mudanças paradigmáticas que têm lugar no século XVIII e estendem-se por todo o século XIX trazem grande impacto na concepção de arte e de produção literária. A arte não se define mais como uma cópia da natureza. Torna-se corrente a ideia de que “a arte é *como* a natureza”. Com esta proposição, os teóricos e os artistas queriam sobretudo referir-se à unidade orgânica da obra, ou seja, à obra enquanto um mundo em si, autônomo e coerente em sua unidade (ESQUÍVEL, 2008, p.140).

No fim do século XVIII, o princípio da imitação não justificava mais o sistema no qual se classificavam as principais artes, como Batteux[80] havia caraterizado. O que une as artes é, neste momento, a consciência de uma ausência de função, de uma “finalidade sem fim” (ESQUÍVEL, 2008, p.158).

[80] Atribui-se a Batteux, no século XVII, a definição do sistema das Belas-Artes. Ele distingue três espécies de artes: aquelas que têm por objeto as necessidades dos homens (artes mecânicas); aquelas que têm por objeto o prazer (belas-artes); e aquelas que têm por objeto ao mesmo tempo a utilidade e a beleza (a eloquência e a arquitetura). No segundo grupo, o das belas-artes, Batteux inclui a música, a poesia, a pintura, a escultura e a arte do gesto ou a dança. Para ele, todas estas artes estabelecem-se sob um mesmo princípio comum: a **imitação da natureza** (ESQUÍVEL, 2008).

Watt (2010, p.16) observa igualmente que desde o Renascimento há uma tendência a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade. Os romancistas começam a buscar seus enredos não mais na mitologia, na História, nas lendas ou em outras fontes literárias do passado. Ou seja, a imitação que caracterizava a literatura clássica muda de configuração, e passa a visar uma aproximação mais marcada pelo individual. Watt aponta que o escritor inglês Daniel Defoe inaugura uma nova tendência na ficção: ele subordina o enredo ao modelo da memória autobiográfica, afirmando a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes o fizera na filosofia.

Além dessa mudança no enredo, que leva os autores a buscarem temas mais próximos da contemporaneidade, outros elementos contribuem para a concretização do "realismo" que marca a ascensão do romance. Os personagens não são tipos humanos genéricos e inserem-se em contextos espaço-temporais particularizados. Neste sentido, os capítulos iniciais de *O vermelho e o negro* ou *O pai Goriot* indicam de imediato a importância que Stendhal e Balzac conferem ao meio ambiente em seu retrato total da vida.

Na busca da impressão de autenticidade, o estilo da prosa também teve de ser adaptado. A função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias, o que explicaria o fato de o romance ser o mais traduzível de todos os gêneros (WATT, 2010, p.30).

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial é chamado por Watt de "**realismo formal**". O realismo formal do romance, que, como bem explica Watt, não passa obviamente de uma **convenção**, permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que outras formas literárias. Consequentemente, as convenções do romance exigem menos do leitor e isso, na opinião de Watt (2010, p.32, grifos meus), explica "por que a maioria dos leitores nos últimos dois séculos tem encontrado no romance a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de uma **estreita correspondência entre a vida e a arte**".

Retornando ao individualismo, a doutrina difunde-se ao longo do século XIX e, apesar das duras críticas e tentativas de rejeição das quais foi objeto, é finalmente consagrado como paradigma soberano da sociedade democrática liberal no século

XX. Contudo, as consequências de um individualismo levado ao extremo podem ser percebidas neste início de século XXI. A personagem Lena do filme que mencionamos é uma representante deste individualismo negativo, que conduz a pessoa a uma ânsia pela liberdade, bem como a uma necessidade de ser notada, de ser compreendida, enfim, de ser amada. Apesar de sua liberdade, Lena não tem a habilidade para conviver consigo própria, com a sua solidão, com os seus momentos limites e ansiedades. Lena tem dificuldade em administrar seu próprio *self*, compartir emoções e ceder espaços. Em um diálogo entre Lena e Simon, o namorado, Lena confessa que desejaria que não fosse necessário fazer escolhas definitivas na vida, para poder permanecer livre ou não ter o risco de se enganar. Logo mais, na sequência do diálogo, Simon lhe diz:

> A sua vida não se resume ao que você é, nem ao que você pode ter, mas àquilo a que você é capaz de renunciar. (HONORÉ, 2009, 01:29:09)[81]

A frase não apenas resume a situação de Lena, como também coloca em xeque os valores da sociedade moderna. Dentro de uma concepção individualista, não há renúncias, os desejos e vontades vêm em primeiro plano. Simon coloca em evidência que as decisões — algo que Lena tanto teme — devem ser tomadas e é preciso saber que renúncias são igualmente importantes.

As cenas de baile que figuram na sequência deste trabalho encontram-se nesse período temporal em que o indivíduo já conquistou seu espaço, sendo que à medida em que o individualismo se intensifica, os embates com a sociedade na qual ele está inserido também se reconfiguram. Nem todas as expectativas pessoais podem ser compreendidas e atendidas pela sociedade. Tendo-se em vista essas configurações, o trabalho desenvolvido por Norbert Elias é bastante elucidativo. Elias demonstra que um dos aspectos fundamentais do processo civilizador refere-se à transição de um forte controle social ao autocontrole, ou seja, a um controle que é imposto ao indivíduo por ele mesmo. Na medida em que a sociedade foi "civilizando-se", as privações externas foram diminuindo em detrimento às privações

[81] « Ta vie ne se résume pas à ce que tu es, et à ce que tu peux avoir, mais à ce à quoi tu es prête à renoncer. »

internas: cada vez mais o indivíduo assume para si mesmo a responsabilidade de suas decisões.

O baile, neste sentido, exemplifica o processo de autocontrole mencionado por Elias. Tendo surgido como um meio de sublimar a violência — pois durante o baile o cavaleiro medieval deveria ser cortês e delicado — os próprios indivíduos da corte foram impondo as regras e os limites, estabelecendo aquilo que seria correto ou incorreto de ser feito durante o baile. Com o passar do tempo as regras internalizaram-se no comportamento individual.

Pode-se verificar que juntamente com esse processo de autocontrole, foi-se aumentando o valor atribuído às decisões pessoais. O gozo pleno da soberania pessoal é, no entanto, o problema que persegue o individualismo constantemente, como observa Laurent (1993, p.6): se a liberdade não se reduz a um indivíduo sozinho e único, até onde e como podem harmonizar-se as múltiplas liberdades individuais e sobre quais bases podem elas consentir em uma limitação de seu exercício visto que não possuem necessariamente em si mesmas as normas de seu bom uso?

Questionamo-nos também se esse padrão relacional individualista encontrado na atualidade (como exemplifica o filme *Non, ma fille...*) não pode ser notado nas obras que representam o baile no século XIX. A experiência social contemporânea parece se caracterizar pela superficialidade e inconstância, o que gera, consequentemente, relações sociais precárias e fugazes acompanhadas do sentimento de solidão. Seria este padrão individualista o responsável por um empobrecimento da atenção ao coletivo? De que maneira isso pode ser percebido nas cenas de baile do século XIX?

Tendo em vista estes questionamentos, bem como as reflexões acerca do autocontrole e do individualismo, adentramos na leitura das cenas escolhidas, verificando como se articulam com a conjuntura da época em cada país, e como se articulam entre si. Começo com a seleção de textos franceses.

CAPÍTULO 4

O BAILE NA LITERATURA FRANCESA

Comparando a obra de diversos autores franceses do início do século XIX, Hélène Sabbah (1989) observa que essa geração de escritores frequentemente expressa através de seus heróis suas próprias convicções. O herói torna-se um espelho da realidade, refletindo o momento histórico e social. Trata-se de um momento em que a procura pela representação da realidade configura-se uma necessidade e uma nova concepção artística.

O turbilhão revolucionário de 1789 provoca uma série de transformações na sociedade. A chegada de Napoleão ao poder fomenta uma grande esperança na geração nascida no início do século XIX, a quem Musset denomina “as crianças do século” (SABBAH, 1989, p.3). O exemplo do soldado que se tornou imperador, a criação de uma nova aristocracia alicerçada nas glórias do Império fazem aqueles que não possuem nem nome nem fortuna acreditar na possibilidade de um futuro brilhante. As campanhas napoleônicas povoam o imaginário dos adolescentes de 1810, que se deleitam com as narrativas das batalhas e dos inúmeros sucessos. Em 1814, no entanto, Napoleão é obrigado a deixar a França e passa o poder a Luís XVIII, irmão mais novo de Luís XVI, em quem a nobreza deposita toda a esperança de retorno a uma monarquia forte e autoritária. Esse período, conhecido como Primeira Restauração, não dura muito, visto que em 1815 Napoleão volta ao poder e Luís XVIII exila-se na Bélgica. É o episódio curto e indeciso conhecido como os Cem Dias, que termina com a derrota de Waterloo: Napoleão é obrigado a abdicar uma segunda vez, exilando-se na Ilha de Santa Helena. O regime estabiliza-se com o retorno definitivo de Luís XVIII (Segunda Restauração), que é acompanhado de várias medidas contra as pessoas que haviam colaborado com os revolucionários. Assim, o ano de 1815 marca o fim da era napoleônica, apontando novas configurações políticas e sociais:

> E eis que 1815 coloca um fim ao sonho! Waterloo marca o fim trágico da epopeia napoleônica e as esperanças de glória entram em colapso junto com ela. Depois de 1815, a Restauração reconstrói uma ordem tradicional, trazendo apenas amargura e mágoa a todos aqueles que haviam

> depositado suas esperanças em uma história diferente.[82] (SABBAH, 1989, p.4)

A sensibilidade que caracteriza o fim do século XVIII e as tendências à circunspecção e ao voltar-se a si mesmo encontram nessas circunstâncias e nessa atmosfera de desilusão um terreno privilegiado. Sensíveis, decepcionados e melancólicos, os jovens escritores se deixam levar pelo "mal do século".

Os dois textos que analiso na sequência, *O vermelho e o negro* e *O baile de Sceaux* refletem este complexo contexto de transições e mudanças sociais. Julien Sorel, protagonista da obra de Stendhal, é um jovem "nascido tarde demais": tem que se contentar com uma sociedade conformista e materialista, bem distante do mundo de heroísmo e de glória com o qual ele sonha. *O vermelho e o negro* exalta os heróis da Revolução e a lenda napoleônica, denunciando o domínio da religião e a rigidez à qual a sociedade voltara depois da Restauração.

Madame Bovary e *O colar de diamantes* já apresentam um foco ligeiramente diferente. Na verdade, no momento em que Flaubert e Maupassant escrevem seus textos a situação política havia mudado, mas o panorama geral não é muito diferente. Luís Napoleão Bonaparte o primeiro presidente francês eleito através de eleições universais masculinas em 1848, proclama-se imperador com o nome de Napoleão III, apenas quatro anos mais tarde. Ou seja, o ideal republicano viu-se mais uma vez sendo adiado. O tensionamento entre classes sociais continua figurando nas cenas de baile deste período. No entanto, nos textos selecionados, veremos que os autores focalizam mais intensamente os conflitos existenciais entre o ser e o parecer, ou entre as expectativas e o que a realidade oferece, o que não deixa de estar relacionado com as tensões características do individualismo, pautadas primordialmente nesse embate entre interior/realidade subjetiva e exterior/realidade objetiva.

---

[82] « Et voilà que 1815 met fin au rêve ! Waterloo marque le dénouement tragique de l'épopée napoléonienne, et les espoirs de gloire s'écroulent avec elle. Après 1815, la Restauration reconstruit un ordre traditionnel, n'apportant qu'amertume et chagrin à tous ceux qui attendaient de l'histoire la réalisation de leurs espérances. »

4.1 O VERMELHO E O NEGRO, 1830 - STENDHAL

Je ne vois en France que de la vanité.
(STENDHAL, *Le rouge et le noir*, 1830)

Obra-prima de Marie-Henri Beyle (1783-1842), mais conhecido pelo pseudônimo de Stendhal, *O vermelho e o negro* retrata a trajetória de Julien Sorel, jovem de origem humilde, ambicioso e apaixonado, que sonha em ser reconhecido e galgar altos postos na sociedade. Graças à sua inteligência e à educação recebida no seminário, Julien adentra o mundo da mais alta aristocracia parisiense. No entanto, o rapaz nunca será considerado um igual perante os nobres. O romance, que tem por subtítulo "Crônica de 1830", revela diversas facetas do contexto social francês do início do século XIX.

Como mencionei, no momento em que este texto é escrito, quarenta anos após a Revolução, a sociedade francesa havia voltado a práticas idênticas àquelas tão contestadas pelos revolucionários. Após a saída do poder de Napoleão, assiste-se à volta da realeza e ao retorno de costumes sociais praticados anteriormente. Julien Sorel, que é o filho mais jovem do carpinteiro da pequena cidade de Verrières, não vivenciou a Revolução, mas ouviu falar dela. Daquilo que ouviu, o rapaz guardou uma grande admiração pela figura de Napoleão Bonaparte, assim como um ressentimento profundo pela classe aristocrática. A sociedade do início do século XIX, na qual Julien desponta, é portanto atormentada pela frustração dos ideais tão cobiçados pela revolução, refletindo, por outro lado, uma luta intensa por dinheiro e poder.

Várias interpretações foram levantadas pelos críticos quanto ao título da obra, mas comumente compreende-se que o vermelho representa a república e o negro, a classe eclesiástica. Segundo Norbert Czarny (1993, p.655) o próprio Stendhal explica: "o vermelho significa que, vindo mais cedo, Julien, o herói do livro, teria sido soldado; mas na época em que viveu, foi forçado a aderir à batina"[83]. A complementaridade não se finda com as cores mencionadas no título. O livro é repleto de repetições e mesmo de cenas dobradas: são duas mulheres, Senhora de Rênal e Mathilde; duas cidades, Verrières e Paris; dois padres, Chélan e Pirard;

[83] « Le rouge signifie que, venu plus tôt, Julien, le héros du livre, eût été soldat ; mais à l'époque où il vécut, il fut forcé de prendre la soutane ». (Stendhal, citado por CZARNY, 1993, p.655).

duas escaladas noturnas para chegar ao quarto de uma mulher. Enfim, como assinala Czarny (1993), o leitor poderia passar muito tempo a divertir-se procurando os ecos existentes na obra.

A complexidade da construção do personagem Julien Sorel encontra-se amalgamada ao longo da trama; ele não conquista inicialmente a simpatia do leitor: ganancioso e orgulhoso, suas ações são frequentemente calculadas tendo em vista um proveito próprio. A ambição, um dos pilares da sociedade liberal oitocentista é aqui colocada em evidência. No fim do romance, no entanto, conhecemos uma outra faceta do personagem, uma vez que em seus últimos instantes, na prisão, Julien revê os conceitos nos quais acredita. Ele medita sobre o seu destino e mede a futilidade de seus esforços em busca da conquista social, dando-se conta de que passou a vida tentando alcançar um modelo inacessível.

Ao escrever esta obra, Stendhal teria se inspirado em um fato real, acontecido na região do Dauphiné, sua terra natal: entre os anos de 1827 e 1828, o jornal *Gazette des Tribunaux*, publicou diversos artigos comentando o processo criminal de Antoine Berthet, um jovem seminarista, preceptor das crianças de uma distinta família, que foi condenado à morte e executado em praça pública, na cidade de Grenoble.

O livro é dividido em duas partes. Na primeira, encontra-se como epígrafe uma frase de Danton: "A verdade, a áspera verdade"[84] (STENDHAL, 2003, p.15). Stendhal descreve o panorama da pequena cidade de Verrières, assim como sua situação social e política, definindo a atmosfera na qual se forma o caráter do herói. Esta primeira parte retraça a entrada de Julien na casa do Senhor de Rênal, prefeito da cidade, ocasião em que Julien assume o cargo de preceptor das crianças. Ele se envolve numa relação oculta com a esposa do prefeito, fato que acaba por ser descoberto e o obriga a mudar-se para Besançon, onde entra no seminário.

Na segunda parte, Julien sai do seminário para trabalhar como secretário de um dos homens mais ricos e influentes da corte em Paris, o Marquês de La Mole. Esta segunda parte tem como epígrafe um excerto de Saint-Beuve: "Ela não é bonita, não usa ruge"[85] (STENDHAL, 2003, p.253), que parece anunciar o mundo de aparências no qual o herói vai adentrar. Julien frequenta a vida da alta sociedade e

---

[84] « La vérité, l'âpre vérité. » (Danton, citado por STENDHAL, 1993, p.7).

[85] « Elle n'est pas jolie, elle n'a point de rouge. » (Sainte-Beuve, citado por STENDHAL, 1993: 293).

percebe o quanto este mundo é repleto de aparências e frivolidades. Ele sofre por não ser considerado um igual pelos nobres no meio dos quais evolui.

Entrementes, uma paixão — mistura de ambição com desejo de fuga do marasmo — liga-o a Mathilde, filha do marquês. A moça, que sonha com um amor idealizado e arrebatador, vê em Julien a pessoa capaz de fazê-la feliz, pois ele é diferente de todos os outros rapazes nobres junto aos quais ela convive.

É neste momento que se encontra a cena de baile sobre a qual concentrarei minha atenção. Trata-se de uma cena que coincide, precisamente, com a entrada de Julien no mundo da alta sociedade parisiense. A partir da descrição do salão de baile e dos diálogos estabelecidos entre os personagens, percebe-se que esta cena propicia uma reflexão sobre o exagero das aparências e a falsidade do comportamento no meio aristocrata.

É igualmente por ocasião do baile que o interesse de Mathilde em relação a Julien se manifesta. Bela, jovem e rica, ela desperta a cobiça de todos os convidados. Mas fica ofendida ao ver que o único homem por quem se interessa, Julien, não lhe dá atenção. Ambos demonstram indiferença durante o baile: Mathilde finge divertir-se para não mostrar que está magoada; Julien finge não perceber o interesse da moça, pois, aos seus olhos, Mathilde ocupa o espaço do inimigo: ela é rica e nobre, ou seja, representa tudo aquilo que Julien despreza e, ao mesmo tempo, cobiça alcançar.

A longa cena de baile que se passa na casa do Sr. de Retz ocupa um capítulo e meio da obra, encontra-se nos capítulos VIII e IX da Segunda Parte e pode ser dividida em três grandes blocos. Primeiramente, antes do baile, tem-se o diálogo entre Mathilde e Julien no qual ela fala que o rapaz deve ir ao baile para obter informações sobre a família de Retz. Julien fica muito mal humorado com essa missão que Mathilde lhe imputa; pensa que não é pago para ficar prestando esse tipo de serviço. Ao chegar ao baile, no entanto, Julien admira-se com a beleza e o luxo do salão de baile, algo como ele nunca vira antes: “O conjunto pareceu extraordinário ao nosso provinciano. Não fazia idéia de tal magnificência”[86] (STENDHAL, 2003, p.310). A palavra “magnificência” é, aliás, repetida três vezes

[86] « Cet ensemble parut extraordinaire à notre provincial. Il n'avait pas l'idée d'une telle magnificence. » (STENDHAL, 1997, p.284).

apenas neste trecho que descreve a entrada de Julien no salão, cuja decoração, como nos informa o narrador, representava a Alhambra de Granada. Há poucas descrições sobre o que vestiam os convidados, mas sabe-se que Mathilde estava brilhantemente vestida pelos comentários que os rapazes presentes no baile fazem sobre ela. Embora seja a mais bela e requisitada moça da festa, ela não se sente feliz e observa os vários jovens presentes naquele baile. Todos lhe parecem igualmente entediantes e superficiais. Os únicos que chamam sua atenção são o conde de Altamira e Julien, justamente porque são os únicos insatisfeitos e de certa forma rebeldes e ousados. Mas, como veremos na sequência, nem o conde, nem Julien se interessam por ela. Sentindo-se desprezada, ela dança para tentar esquecer a sua melancolia. A terceira parte é marcada pela conversa sobre honra, riquezas e conveniências sociais que se estabelece entre Julien e o conde de Altamira.

Sabendo da convivência que havia se estabelecido entre Mathilde e Julien e, sobretudo, sabendo que é Mathilde quem praticamente obriga Julien a ir ao baile ("Venha ao baile com meu irmão – acrescentou em tom muito seco"[87], STENDHAL, 2003, p.309), o leitor poderia imaginar que a cena vai favorecer uma aproximação entre eles. O que acontece, no entanto, é uma quebra de toda expectativa tanto do imaginário ligado ao amor romântico quanto do imaginário literário do baile.

À medida que *O vermelho e o negro* retoma o imaginário social e literário relacionado ao baile, também o critica. O luxo, o requinte e a nobreza estão presentes, mas para serem questionados. Além disso, não ocorre nenhum encontro amoroso "fatal": embora Mathilde faça um esforço para se aproximar de Julien, ele a despreza. Os personagens vivem uma experiência distópica, bastante diferente daquela vivida por Cinderela, no conto de Charles Perrault. Com Julien Sorel, saímos de um ambiente tradicional e mágico para adentrar em uma perspectiva consoante à sociedade moderna da qual ele faz parte. E uma das principais características dessa sociedade é o realce do individualismo.

Conforme anunciei no capítulo precedente, o individualismo não é um privilégio da personalidade de Julien Sorel. Ele representa um contexto social que começa a se delinear já no Renascimento e se consolida com o Iluminismo, mediante uma doutrina que exprime a afirmação e a liberdade do indivíduo,

[87] « Venez au bal avec mon frère, ajouta-t-elle d'un ton fort sec. » (STENDHAL, 1997, p.283).

outorgando-lhe um valor intrinsecamente superior a qualquer outro e em todas as áreas – ética, política, econômica[88]. Se por um lado o individualismo trouxe avanços no que diz respeito à liberdade individual, por outro, inculcou noções que, levadas ao extremo, podem ser nefastas. São diversos os personagens que apontam o tensionamento entre as vontades e exigências individuais face à resposta (ou ausência de resposta) da sociedade.

Tomando como referência um estudo desenvolvido por Patrícia Cardoso (2013-2014), no qual, ao analisar a trajetória do personagem Simão, de *Amor de Perdição*, Cardoso aproxima-a daquilo que Ian Watt estabelece como os mitos do individualismo moderno, identificamos igualmente algumas destas características na trajetória do protagonista de *O vermelho e o negro*. Ian Watt delineia os mitos do individualismo moderno adotando como ponto de partida os personagens de Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe. Essas quatro figuras resumem elementos presentes na construção do indivíduo da sociedade moderna:

> Os quatro personagens [...] são bem reveladores dos problemas do individualismo no período moderno: solidão, narcisismo, conflitos entre o indivíduo e a sociedade.[89] (WATT, 1997, orelha esquerda do livro).

Encontramos nessa enumeração certas semelhanças com Julien Sorel: um protagonista solitário e orgulhoso, capaz de qualquer feito para satisfazer os seus desejos, inclusive ocultar o próprio “eu” para poder se aproximar dos seus objetivos. Um desses disfarces pode ser observado durante a cena de baile quando Mathilde tenta uma aproximação com Julien. Uma frase, pronunciada por Mathilde como um elogio, é recebida por Julien com frieza e faz com que ele relembre o papel que ocupa naquele salão. Para ser aceito pelos nobres, ele deve se mostrar do lado deles. Por isso, menospreza aquele que é um dos seus escritores prediletos, apenas para não demonstrar a sua afeição a um autor que denunciava os regimes autocráticos e criticava a falsidade da vida aristocrática:

---

[88] *Individualisme*, In : Encyclopædia Universalis. http://www.universalis.fr/encyclopedie/individualisme/

[89] « The four figures reveal the problems of individualism in the modern period: solitude, narcissism, and the claims of the self versus the claims of society. » (WATT, 1996).

> O senhor é um sábio, senhor Sorel – redargüiu a moça com um interesse mais marcado. – Vê todos esses bailes, todas essas festas como um filósofo, como J.-J. Rousseau. Essas loucuras o espantam sem seduzi-lo.
>
> Uma palavra acabava de esfriar a imaginação de Julien e de expulsar toda a ilusão de seu coração. Sua boca assumiu a expressão de um desdém um pouco exagerado, talvez.
>
> – J.-J.**Rousseau** – respondeu – **não passa a meus olhos de um tolo, quando se mete a julgar a alta sociedade**; ele não a compreendia, e nela entrava com o coração de um lacaio arrivista.[90] (STENDHAL, 2003, p.312, grifos meus).

O leitor surpreende-se com essa afirmação de Julien, ao lembrar que o narrador já havia relatado por diversas vezes que o protagonista cultivava uma admiração por dois livros em especial: o *Memorial de Santa-Helena* de Napoleão e as *Confissões* de Rousseau, os quais ele relia com frequência.

Michel Crouzet (1997, p.286) aponta ainda um outro aspecto nesta menção ao filósofo genebrino. Ninguém melhor que Jean-Jacques Rousseau, o pensador da igualdade, para ilustrar esse amor nascido apesar da distância (ou por causa dela) entre classes sociais. A relação entre Julien e a srta. de La Mole seria uma *mise-en-abîme* da própria relação entre Rousseau e a srta. de Breil que pode ser lida no livro terceiro das *Confissões*. Mas Julien é um Rousseau radical e invertido, que admira a nobreza atacando-a e dissimula a sede de reconhecimento sob uma máscara de desprezo igualitário e filosófico. Ele apenas simula querer uma sociedade mais justa: o que almeja realmente é a ascensão social.

Este desejo profundo de ascensão e afirmação social explica a relação conflituosa entre o que Julien crê e aquilo que ele demonstra perante a sociedade. Para que seus objetivos sejam alcançados, Julien tem de saber "jogar o jogo" que a sociedade exige. No entanto, ao querer esconder suas verdadeiras convicções, acaba sendo ríspido com Mathilde. A jovem assusta-se com a atitude altiva de Julien, principalmente porque quem costumava desprezar seus pretendentes era ela e não o contrário:

> O olhar de Julien seguiu penetrante e severo. Mathilde tivera um momento de entusiasmo; a frieza de seu companheiro a desconcertou

[90] « – Vous êtes un sage, Monsieur Sorel, reprit-on avec un intérêt plus marqué ; vous voyez tous ces bals, toutes ces fêtes, comme un philosophe, comme J.-J. Rousseau. Ces folies vous étonnent sans vous séduire./Un mot venait d'éteindre l'imagination de Julien, et de chasser de son cœur toute illusion. Sa bouche prit l'expression d'un dédain un peu exagéré peut-être./– J.-J. Rousseau, répondit-il, n'est à mes yeux qu'un sot, lorsqu'il s'avise de juger le grand monde ; il ne le comprenait pas, et y portait le cœur d'un laquais parvenu. » (STENDHAL, 1997, p.286).

> profundamente. Estava ainda mais espantada porque era ela que tinha o hábito de produzir esse efeito no outros.[91] (STENDHAL, 2003, p.313).

Stendhal não costuma apresentar as características de seus personagens desde que eles aparecem pela primeira vez na narrativa: ele deixa que o leitor descubra, aos poucos, a personalidade de cada um. Dessa forma, descobrimos através deste trecho que Mathilde provavelmente já havia recebido vários cortejos, mas nenhum rapaz havia despertado o seu interesse como Julien. A frieza do rapaz deixa-a, no entanto, desconcertada. Julien parece recusar um acordo dentro da desigualdade, como Mathilde aspira ao tentar uma aproximação. Insistindo na manutenção desta diferença de posição entre os dois, Julien recebe mal aquela que tenta lhe mostrar o seu interesse, pois Julien não consegue obter uma percepção coletiva dos fatos ou das pessoas, o seu foco é sobre si mesmo. Ainda na obra de Ian Watt, no livro *A ascensão do romance*, encontramos uma comparação entre os personagens Julien Sorel (de Stendhal), Rastignac (de Balzac) e Moll Flanders (de Defoe). Para Watt, esses três personagens são fruto da ideologia individualista preconizada pela sociedade moderna:

> A heroína [Moll Flanders] é uma criminosa, mas a alta criminalidade em nossa civilização deve-se principalmente à ampla difusão de uma ideologia individualista numa sociedade em que nem todos podem obter sucesso. Como Rastignac e Julien Sorel, Moll Flanders é um **produto característico do individualismo moderno** na medida em que **se julga na obrigação e no direito de obter as maiores recompensas econômicas e sociais e para tanto lança mão de todos os recursos disponíveis**.[92] (WATT, 2010, p.101, grifos meus).

Desta forma, sentindo-se no direito de obter "as maiores recompensas econômicas e sociais", Julien cultiva cada vez mais uma aversão ao mundo aristocrata no qual ele está se inserindo. O baile vai contribuir a alimentar este ódio, sobretudo depois do diálogo que ele estabelece com o conde de Altamira, um nobre

---

[91] « Mathilde avait eu un moment d'enthousiasme, la froideur de son partner la déconcerta profondément. Elle fut d'autant plus étonnée, que c'était elle qui avait coutume de produire cet effet-là sur les autres. » (STENDHAL, 1997, p.288).

[92] « The heroine, it is true, is a criminal; but the high incidence of crime in our civilisation is itself mainly due to the wide diffusion of an individualist ideology in a society where success is not easily or equally attainable to all its members. Moll Flanders, like Rastignac and Julien Sorel, is a characteristic product of modern individualism in assuming that she owes it to herself to achieve the highest economic and social rewards, and in using every available method to carry out her resolve. » (WATT, 1957, p.93).

italiano condenado à morte que havia se refugiado na França. Como está condenado, o conde assume uma posição peculiar: ele é o único que tem liberdade para falar abertamente aquilo que pensa e, por isso, é um personagem bastante autêntico. Este personagem, que já havia sido citado anteriormente no romance mas sem muita relevância, torna-se preponderante no decorrer desta cena. Pela singularidade de sua situação, bem como pela liberdade da qual dispõe para se exprimir, o conde de Altamira provoca a admiração de Mathilde e de Julien. Stendhal imputa ao conde considerações que talvez não pudessem ser pronunciadas por outros personagens.

Altamira é, portanto, um dos poucos personagens que ousa falar abertamente aquilo que pensa. Ele denuncia a falsidade dentro daquele mundo, no qual a polidez e as regras de conveniência são mais importantes do que o pensamento. E resume a situação dizendo: "É porque esta sociedade envelhecida preza antes de tudo as conveniências [...] Só encontro vaidade na França."[93] (STENDHAL, 2003, p.206).

Altamira mostra a Julien que muitos homens presentes naquele baile poderiam ser considerados assassinos. No entanto, todos estavam ali, sem remorsos, beneficiando de uma posição confortável na sociedade: os únicos malvistos eram ele próprio — por ter cometido ações contra o rei da Itália, e tendo sido por isso condenado à morte — e Julien, que nada fizera, a não ser o "crime" de ter se intrometido na Alta Sociedade. O conde de Altamira sugere ao jovem:

> Se, apesar dos bons ofícios do príncipe de Araceli, eu não for enforcado e algum dia puder gozar de minha fortuna em Paris, quero convidá-lo para jantar com oito ou dez assassinos respeitados e sem remorsos. O senhor e eu, neste jantar, seremos os únicos sem mancha de sangue, mas eu serei desprezado e quase odiado como um monstro sanguinário e jacobino, e o senhor, desprezado simplesmente como homem do povo, um intruso na boa sociedade.[94] (STENDHAL, 2003, p.322).

Talvez as palavras do conde soem um tanto eloquentes, tendo em vista que ele percebe que seu discurso está agradando ao jovem Julien. Contudo, Altamira

---

[93] « C'est que votre société vieillie prise avant tout les convenances… Je ne vois en France que de la vanité. » (STENDHAL, 1997, p.299).

[94] « Si, malgré les bons offices du prince d'Araceli, je ne suis pas pendu et que je jouisse jamais de ma fortune à Paris, je veux vous faire dîner avec huit ou dix assassins honorés et sans remords. Vous et moi, à ce dîner, nous serons les seuls purs de sang, mais je serai méprisé et presque haï, comme un monstre sanguinaire et jacobin, et vous, méprisé simplement comme homme du peuple intrus dans la bonne compagnie. » (STENDHAL, 1997, p.297).

coloca em destaque a rigidez das convenções sociais, pois o século XVIII já havia feito uma revolução para acabar com aqueles privilégios. A imagem da sociedade de 1830 que Stendhal transmite em *O Vermelho e o Negro* é de um mundo no qual os participantes obedecem a um número reduzido de regras pré-estabelecidas, artificiais e imperiosas. A sociedade do *Vermelho* compõe-se de diferentes categorias sociais sendo que, nas palavras de Sooby (1984, p.99), "uma das principais regras é precisamente que estes compartimentos sociais devem permanecer estanques: nenhuma comunicação, nenhum movimento vertical é possível"[95].

Já no seminário Julien aprende as regras desta sociedade à qual ele deseja pertencer: é necessário um senso de conformismo, submissão e mediocridade para poder ali conviver. Ele percebe também a força da hipocrisia neste meio: é necessário dissimular e até mesmo suprimir os sentimentos profundos. As regras do jogo nesta sociedade são a trapaça, a duplicidade e a interdição feita ao indivíduo de se exprimir enquanto tal.

O jogo adquire novos contornos de acordo com a camada social, mas as regras não variam muito de um nível para o outro. As classes sociais que Stendhal nos apresenta mostram cada qual um aspecto diferente de um mesmo jogo, diferenciado apenas por nuances. Quanto mais alto se situa, mais a situação torna-se rígida, mais os diversos elementos do jogo se fixam e menos energia é necessária aos participantes para conquistar as vitórias que são o avanço social, a obtenção de um cargo importante, o dinheiro ou um título.

Como afirma Sooby (1984, p.101) se as regras não variam de um nível ao outro, cada camada social coloca em evidência uma nova faceta do jogo. A descrição de diversos figurantes ilustra estes "fantoches" do jogo social. Na cena de baile, podemos observar esse tipo de personagem em Norbert de La Mole e no marquês de Croisenois, dois jovens extremamente fúteis, que não têm preocupações na vida a não ser desfilar por entre os salões nobres, ostentando sua riqueza e seu título. Norbert, ao chegar ao salão de baile, preocupa-se em verificar o luxo da decoração e fica com inveja ao ver a riqueza apresentada pelo anfitrião:

---

[95] « […] une des principales règles est précisément que ces compartiments sociaux doivent rester étanches : aucune communication, aucun mouvement vertical n'est permis. » (SOOBY, 1984, p.99).

“Norbert só era sensível a alguns detalhes que, em meio a tanta magnificência, tinham sido descuidados. Avaliava a despesa de cada coisa e, à medida que chegava a um total elevado, Julien notou que se mostrava quase invejoso e mal-humorado[96].” (STENDHAL, 2003, p.311-312). Croisenois, por sua vez, representa o perfil de um rapaz nobre, polido, gentil, mas vazio de ideais ou de ambições na vida. Por essas razões, Mathilde entedia-se no baile. Ela imagina como será a sua vida se casar com o marquês de Croisenois. Ela percebe que terá tudo o que a riqueza material pode oferecer, mas não será feliz naquele meio que ela considera frívolo e superficial:

> “O que pode haver de mais aborrecido do que todo esse grupo? Ali está Croisenois, que pretende se casar comigo; ele é doce, gentil, tem maneiras perfeitas como o senhor de Rouvray. Sem o tédio que me causam, esses senhores seriam muito amáveis. Ele também me seguirá no baile com esse ar limitado e contente. Um ano após o casamento, minha carruagem, meus cabelos, meus vestidos, meu castelo a vinte léguas de Paris, tudo isso estará tão bem quanto possível, exatamente o que é necessário para fazer morrer de inveja uma arrivista, uma condessa de Roiville, por exemplo. E depois?”[97] (STENDHAL, 2003, p.313).
>
> “Que vida apagada passarei com alguém como Croisenois!”, dizia Mathilde a si mesma[98] (STENDHAL, 2003, p.316)

Mathilde prevê a vida que terá com o marquês de Croisenois comparando-a com a vida que sua prima tem com o senhor de Rouvray. O rapaz possui todas as qualidades que uma moça poderia almejar e, no entanto, Mathilde o vê como uma marionete, repetindo conversações fúteis, previsíveis e entediantes. Já no início do capítulo tínhamos tido uma imagem deste descompasso no qual vive Mathilde quando ela olha para seus livros e percebe que ela têm mais conteúdo do que os jovens rapazes que a circundam e que a entediam profundamente: “Ela olhava oito ou dez volumes de poesias novas, acumuladas, durante a viagem à Provença, sobre o aparador do salão. Tinha a má sorte de ser mais espirituosa que os senhores de

---

[96] « Norbert n'était sensible qu'à quelques détails, qui, au milieu de tant de magnificence, n'avaient pu être soignés. Il évaluait la dépense de chaque chose et, à mesure qu'il arrivait à un total élevé, Julien remarqua qu'il s'en montrait presque jaloux et prenait de l'humeur. » (STENDHAL, 1997, p.284).

[97] « Quoi de plus plat, se dit-elle que tout ce groupe ! Voilà Croisenois qui prétend m'épouser, il est doux, poli, il a des manières parfaites comme M. de Rouvray. Sans l'ennui qu'ils donnent ces messieurs seraient fort aimables. Lui aussi me suivra au bal avec cet air borné et content. Un an après le mariage, ma voiture, mes chevaux, mes robes, mon château à vingt lieues de Paris, tout cela sera aussi bien que possible, tout à fait ce qu'il faut pour faire périr d'envie une parvenue, une comtesse de Roiville par exemple ; et après?… » (STENDHAL, 1997, p.288).

[98] « Quelle vie effacée je vais passer avec un être tel que Croisenois ! se disait-elle » (STENDHAL, 1997, p.291)

Croisenois, de Caylus, de Luz e seus outros amigos."[99] (STENDHAL, 2003, p.309). Mathilde tem consciência de que está naquele baile cercada pela mais distinta sociedade, e isso não a deixa menos infeliz: "estou cercada de todas as homenagens de uma sociedade que não poderia imaginar mais bem composta. [...] E, no entanto, acrescentou com uma frieza crescente, que vantagens a sorte não me concedeu: ilustração, fortuna, juventude, ai de mim! Tudo, exceto a felicidade"[100]. (STENDHAL, 2003, p.316-317).

Os fantoches, contudo, não se resumem ao meio parisiense. Eles aparecem também na província e, se na capital o jogo de interesses aparece camuflado pelo verniz das convenções sociais, na província há bem menos sutilezas. O marquês de La Mole não é menos orgulhoso de suas propriedades que Valenod, o ambicioso diretor do asilo de mendigos da cidade de Verrières, mas ele não o mostra de maneira tão grosseira e vulgar.

Para Sooby (1984, p.105), "Julien é o único personagem do *Vermelho* que se manifesta publicamente enquanto indivíduo"[101]. Os outros permanecem prisioneiros de seu papel e não conseguem afirmar seu próprio caráter. Sooby demonstra como ao longo de toda a obra, Stendhal coloca em evidência a encenação vivenciada na vida social. Não há um único personagem que não "desempenhe um papel" em algum momento. A cena de baile, neste sentido, constitui um dos momentos exemplares desta *mise-en-scène*. Matilde "faz-de-conta" que se diverte, Croisenois desempenha o seu papel de bom moço da nobreza, Norbert tenta não demonstrar o ciúme que sente ao ver todo o luxo e a riqueza do salão, enfim, todos interpretam fielmente o papel que lhes cabe naquele contexto.

Seguindo a proposição de Sooby citada acima, acrescentaria à lista dos personagens que demonstram publicamente sua individualidade também o conde de Altamira, mesmo que seja um personagem secundário na narrativa (mas central na cena de baile). Julien é no entanto o único personagem que muda de papel ao longo

---

[99] « Elle regardait huit ou dix volumes de poésies nouvelles, accumulés, pendant le voyage de Provence, sur la console du salon. Elle avait le malheur d'avoir plus d'esprit que MM. De Croisenois, de Caylus, de Luz et ses autres amis. » (STENDHAL, 1997, p.283).

[100] « j'y suis environnée des hommages d'une société que je ne puis pas imaginer mieux composée. […] Et cependant, ajoutait-elle avec une tristesse croissante, quels avantages le sort ne m'a-t-il pas donnés : illustration, fortune, jeunesse ! hélas! tout, excepté le bonheur. » (STENDHAL, 1997, p.291).

[101] « Julien est bien le seul personnage du *Rouge* qui se manifeste publiquement en tant qu'individu. »

da obra. Ele passa progressivamente do papel de preceptor ao de seminarista, para chegar a secretário pessoal de um rico marquês parisiense. Assim se revela a originalidade de Julien. Os outros personagens permanecem prisioneiros de seus papéis; ele ao contrário escapa constantemente do comportamento esperado para alguém da sua classe. Julien inova, a partir de diferentes modelos. É isso que lhe permite justamente ultrapassar as barreiras sociais. Para cada papel que ele assume, Julien revê os seus modelos: ele relê constantemente o *Memorial de Santa-Helena* de Napoleão e as *Confissões* de Rousseau, como já mencionamos. Nesse sentido, quando Mathilde compara, durante o baile, Julien e o marquês de Croisenois, ela chega à conclusão de que Croisenois é um homem perfeito: "uma obra prima da educação", "amável", "corajoso"; mas Julien é "singular" [ou "curioso" como prefere o tradutor]:

> Mas, meu Deus", acrescentou, quase com vontade de chorar, "[Croisenois] não é um homem perfeito?! É a obra-prima da educação deste século; não é possível fitá-lo sem que encontre algo amável e até espirituoso para nos dizer; é corajoso... Mas **esse Sorel é curioso**", pensou, e seu olhar trocou o ar aborrecido pelo ar zangado.[102] (STENDHAL, 2003, p.317, grifos meus).

Em relação às danças mencionadas durante o baile, observamos que mesmo com o seu aspecto regrado, as danças presentes no baile despertam olhares de interesse. Ao dançar, Mathilde de La Mole seduz os jovens presentes no baile e faz com que Julien, que até então não tinha prestado atenção na beleza da moça, interesse-se por ela. No diálogo dos rapazes que a observam dançando, comenta-se sobre a arte de seduzir:

> – É a rainha do baile, convenhamos [...]
> – De fato, ela emprega todos os seus encantos para agradar. Veja, veja que sorriso gracioso no momento em que ficou sozinha nesta contradança. Palavra de honra, é impagável.
> – A srta de La Mole parece dominar o prazer que lhe dá seu triunfo, que ela percebe perfeitamente. É como se temesse agradar a quem lhe fala.
> – Muito bem! **Eis a arte de seduzir**. [103] (STENDHAL, 2003, p.311, grifos meus)

---

[102] « Mais, mon Dieu ! ajouta-t-elle presque avec l'envie de pleurer, n'est-ce pas un homme parfait ? C'est le chef d'œuvre de l'éducation de ce siècle ; on ne peut le regarder sans qu'il trouve une chose aimable et même spirituelle à vous dire, il est brave… Mais ce Sorel est singulier, se dit-elle, et son œil quittait l'air morne pour l'air fâché.» (STENDHAL, 1997, p.292)

[103] « — C'est la reine du bal, il faut en convenir […]
— Vraiment elle met toutes voiles dehors pour plaire. Vois, vois ce sourire gracieux au moment où elle figure seule dans cette contredanse. C'est, d'honneur, impayable.
— Mlle de La Mole a l'air d'être maîtresse du plaisir que lui fait son triomphe, dont elle s'aperçoit fort bien. On dirait qu'elle craint de plaire à qui lui parle.

Tomando o baile como um ponto de inflexão na relação que vai se estabelecer entre Mathilde e Julien, poderíamos ver na trajetória de Mathilde certos pontos de proximidade com a personagem bíblica de Salomé. Durante o baile, enquanto dança, é a primeira vez que Julien presta atenção nela. Ainda um pouco antes do baile, Julien havia pensado: "Como essa moça me desagrada!" (STENDHAL, 2003, p.310). Ou seja, assim como Salomé, é pela dança que a personagem de *O Vermelho* conquista a atenção. Hosseraye (2003, p.VIII) observa que por ocasião da condenação, na cena final do romance, o narrador cita a pintura "Salomé recebendo a cabeça de São João Batista" de Le Guerchin. Para Hosseraye esta referência intertextual com a personagem bíblica contribui para transformar Mathilde em uma heroína mítica.

Nota-se de fato que o momento-chave no qual Mathilde praticamente "decide" que ela deve se apaixonar por Julien acontece durante o baile. Ela vê que Julien é o único que possui um gênio diferente dos demais rapazes e o que vai lhe proporcionar uma vida menos monótona. Diante da indiferença de Julien, Mathilde sente-se humilhada. Mas Julien não estava afinal tão indiferente assim: ao ver que Mathilde era cobiçada por todos os homens, decide prestar mais atenção naquela moça que antes ele achava tão desagradável. Em suma, pode-se notar que não apenas Mathilde observa Julien durante o baile, como também passa por uma mudança o olhar de Julien em relação à filha do seu patrão.

No entanto, se a dança funciona várias vezes como a escusa para iniciar uma conversa entre os pares em diversas obras, *O vermelho e o negro* mostra-nos o inverso: Mathilde aborrece-se durante o baile, não encontra nenhum parceiro interessante e a única conversa que desperta a sua simpatia é aquela que se estabelece entre Julien e o conde de Altamira que, por sua vez, não lhe dão atenção. A dança aparece, portanto, como uma espécie de fuga, usada por Mathilde para esquecer as questões que a angustiam e para não participar dos assuntos que a entediam: "Foi dançar para fugir da conversa sobre a apoplexia"[104] (STENDHAL, 2003, p.318).

— Très bien ! Voilà l'art de séduire. » (STENDHAL, 1993, p.284-285)

[104] « Elle dansa pour échapper à la conversation sur l'apoplexie. » (STENDHAL, 1993, p.293).

Embora tenha consciência de que é a “rainha do baile” e de que os rapazes falam a seu respeito, Mathilde dança em uma atitude de desforra pelo fato de ser rejeitada por Julien.

> “Preciso tomar ponche e **dançar bastante**”, pensou, “quero escolher o que houver de melhor e **causar sensação a qualquer preço**.[105] (STENDHAL, 2003, p.323, grifos meus).

Ela dança até o amanhecer e vai embora cansada, mas não menos desiludida. A dança não havia conseguido apagar a profunda melancolia em seu âmago.

Julien parece vestir a máscara social que exige a posição na qual ele se encontra na casa do marquês de La Mole, escondendo suas verdadeiras intenções pessoais. No baile, Julien encontra alguém que ousa falar a verdade, despindo-se de toda máscara de conveniência social, o conde de Altamira, e fica por ele fascinado. No final, enquanto Mathilde retira-se humilhada pela falta de atenção de Julien, o rapaz está radiante, ouvindo atentamente aquilo que lhe diz o conde de Altamira. O discurso do conspirador alimenta seus caprichos e sua imaginação:

> [Mathilde] dançou até o amanhecer e finalmente retirou-se, absolutamente exausta. Mas, na carruagem, o pouco de força que ainda lhe restava só serviu para deixá-la triste e infeliz. Tinha sido desprezada por Julien e não conseguia desprezá-lo.
> Julien estava no auge da felicidade, encantado, sem se dar conta, pela música, as flores, as mulheres bonitas, a elegância geral e, mais do que tudo, por sua imaginação que sonhava com distinções para ele e liberdade para todos.[106] (STENDHAL, 2003, p. 323).

A contraposição entre o estado de espírito de Mathilde e o de Julien ao término da festa fica evidente nestes dois parágrafos. Embora fosse “impossível ter maior sucesso” (p.316), Mathilde sai profundamente consternada do baile. Quanto a Julien, ele parece desprezar tudo e todos naquele baile, até encontrar o conde de Altamira e ouvir os seus conselhos. O narrador nos revela que, ao chegar em casa,

---

[105] « Il faut que je prenne du punch et que je danse beaucoup, se dit-elle, je veux choisir ce qu'il y a de mieux et faire effet à tout prix. » (STENDHAL, 1993, p.298).

[106] « Elle dansa jusqu'au jour, et enfin se retira horriblement fatiguée. Mais, en voiture, le peu de forces qui lui restait était encore employé à la rendre triste et malheureuse. Elle avait été méprisée par Julien, et ne pouvait le mépriser. / Julien était au comble du bonheur, ravi à son insu par la musique, les fleurs, les belles femmes, l'élégance générale, et, plus que tout, par son imagination qui rêvait des distinctions pour lui et la liberté pour tous. » (STENDHAL, 1997, p.298-299)

depois do baile: “Julien estava apaixonado por seu conspirador”[107] (STENDHAL, 2003, p.324). Curiosamente, Julien “apaixona-se” por alguém muito parecido consigo mesmo, alguém que corresponde praticamente ao seu *alter ego*. Esse dado reforça o caráter individualista da personalidade de Julien, visto que o apreço que ele demonstra pelo conde revela-se afinal uma exaltação dos pensamentos e dos ideais que ele mesmo cultiva. Os dois personagens se identificam por sua postura revolucionária: Altamira havia sido condenado por ter se manifestado contra o rei, Julien é desprezado por ser um “homem do povo”, um intruso na boa sociedade. Ainda que Julien more na casa do senhor de La Mole, vista-se bem, saiba se portar e tenha boa educação, não poderá jamais igualar-se aos outros convidados. Ele não pertence à esfera “nobre” da sociedade. Impressionado com as palavras do conde de Altamira, Julien passa o resto da noite lendo a história da Revolução Francesa.

Embora os movimentos de Julien possam parecer aparentemente livres, nosso protagonista procura o tempo todo adequar-se à situação na qual se encontra. Norbert Elias afirma que para que o homem possa ser livre, é necessário um equilíbrio entre as exigências da vida em sociedade, por um lado, e as necessidades e inclinações individuais, por outro. Dito de outra forma é preciso satisfazer as necessidades e desejos pessoais, no entanto, essa satisfação não pode destoar das regras coletivas. Assim, as aspirações de Julien entram em conflito com a organização da sociedade: sua liberdade é bastante limitada. Ele consegue conviver com o grupo enquanto mantém o autocontrole. Mas a coerção externa revela-se desde que algum passo destoa desta regra: tanto Altamira quanto Julien são condenados à morte.

Durante o baile, Altamira adota uma posição de simpatia pelos vencidos. Ele elogia os perdedores que mantiveram uma conduta incólume em detrimento de muitos heróis, que, para vencer, tiveram de se tornar assassinos. É interessante notar que este elogio feito por Altamira tem lugar exatamente no baile em que se encontra reunida toda a aristocracia e, inclusive, aqueles que desejam a sua morte. Referindo-se a alguns dos convivas presentes, Altamira confessa: “Se me

[107] « Julien était amoureux de son conspirateur. » (STENDHAL, 1997, p.299).

entregarem ao meu rei, estarei enforcado em vinte e quatro horas. E será algum desses belos mocinhos de bigode que vai me prender." (STENDHAL, 2003, p.320).

Altamira compara a vida na sociedade a uma partida de xadrez, na qual cada movimento tem suas repercussões, pois a cada ação corresponde uma consequência. Ele conta a Julien que o mesmo rei que agora quer vê-lo morto, era seu amigo íntimo outrora. Mas, havendo se recusado a obedecê-lo — o que implicaria em "mandar cortar três cabeças" — era agora perseguido. Como vimos, Julien tenta, constantemente, jogar corretamente o jogo da sociedade: não sendo nascido naquele meio, ele precisa estudar o comportamento alheio para poder se adequar às regras do tabuleiro de xadrez. Julien quer saber se Altamira teria agido de maneira diferente se conhecesse melhor as regras do jogo.

> – Note bem que a revolução à frente da qual estive – continuou o conde Altamira –, só não teve êxito porque não quis mandar cortar três cabeças nem distribuir, entre nossos soldados, os sete ou oito milhões que estavam num cofre cuja chave eu detinha. Meu rei, que hoje anseia por mandar me enforcar e que, antes da revolta, me tratava com intimidade, teria concedido a mim a grande condecoração de sua ordem se eu tivesse mandado cortar essas três cabeças e distribuído o dinheiro desses cofres, pois então eu teria obtido pelo menos um sucesso relativo e meu país, uma constituição inalterada. Assim vai o mundo, é uma partida de xadrez.
>
> – Na época – continuou Julien com o olhar inflamado –, **o senhor não conhecia as regras do jogo**; hoje em dia...
>
> – Faria rolar as cabeças, está querendo me dizer, e eu não seria um girondino como me deu a entender naquele dia? Vou responder – disse Altamira com um ar triste – quando o senhor tiver matado um homem num duelo, o que é bem menos feio do que mandar o carrasco executá-lo.
>
> – Ora – disse Julien –, **quem quer o fim quer os meios**; se eu não fosse uma criatura insignificante e tivesse algum poder, mandaria enforcar três homens para salvar a vida de quatro.[108] (STENDHAL, 2003, p.322, grifos meus).

[108] « — Notez que la révolution à la tête de laquelle je me suis trouvé, continua le comte Altamira, n'a pas réussi uniquement parce que je n'ai pas voulu faire tomber trois têtes et distribuer à nos partisans sept à huit millions qui se trouvaient dans une caisse dont j'avais la clef. Mon roi qui, aujourd'hui, brûle de me faire pendre, et qui, avant la révolte, me tutoyait, m'eût donné le grand cordon de son ordre si j'avais fait tomber ces trois têtes et distribuer l'argent de ces caisses, car j'aurais obtenu au moins un demi-succès, et mon pays eût eu une charte telle quelle… Ainsi va le monde, c'est une partie d'échecs.
— Alors, reprit Julien l'œil en feu, vous ne saviez pas le jeu, maintenant…
— Je ferais tomber des têtes, voulez-vous dire, et je ne serais pas un Girondin comme vous me le faisiez entendre l'autre jour?… Je vous répondrai, dit Altamira, d'un air triste, quand vous aurez tué un homme en duel, ce qui encore est bien moins laid que de le faire exécuter par un bourreau.
— Ma foi ! dit Julien, qui veut la fin veut les moyens ; si, au lieu d'être un atome, j'avais quelque pouvoir, je ferais pendre trois hommes pour sauver la vie à quatre. » (STENDHAL, 1997, p.297-298).

Não obtendo uma resposta satisfatória de Altamira, Julien insiste: “ora, quem quer os fins quer os meios”. Em uma retomada da máxima de Maquiavel, a afirmação de Julien faz eco àquilo que Watt observa sobre o individualismo moderno: para atingir seus objetivos, o sujeito “lança mão de todos os recursos disponíveis” (WATT, 2010, p.101).

No entanto, entre o que acaba de ouvir de Altamira com seu elogio aos vencidos, mas “puros”, e aquilo que ele conhece sobre as figuras da Revolução Francesa, Julien hesita. Ele observa que, muitos dos heróis revolucionários tiveram de se tornar assassinos para atingir seus objetivos. Julien se questiona se é realmente necessário tornar-se um criminoso para fazer com que uma transformação aconteça. A fala que encerra o capítulo do baile, em que Julien expressa as reflexões que fez na últimas horas, amedrontando inclusive Mathilde que nada compreende, revela esta dúvida na qual ele se encontra: a fim de que o progresso aconteça é necessário que ele venha como uma tempestade, dizimando tudo aleatoriamente?

Mouillaud-Fraisse (1984) sugere que *O Vermelho e o Negro*, assim como toda a obra stendhaliana, só adquire uma totalidade quando estudada a partir de suas relações com o conjunto social e com a evolução histórica. Neste sentido, é importante mencionar o fato de que escrever um romance para representar a realidade imediata é um procedimento ainda recente em 1830, pois a ficção era na época sobretudo ilustrada pelo romance histórico colocado em evidência por Walter Scott, pelo romance melodramático ou pelo romance idealista. Stendhal, bem como seus contemporâneos, apresenta uma nova maneira de compreender o romance. Hosseraye (2003, p.53) chama a atenção para duas epígrafes d’*O Vermelho e o Negro* que colocam em evidência o que seria para Stendhal a teoria do romance enquanto reflexo do real: “Um romance é um espelho que carregamos ao longo do caminho” (I,13) e “Pois tudo o que relato, eu o vi; e, se puder enganar-me ao vê-lo, com certeza não o estou enganando ao contar-lhe” (II, 21)[109]. Esta reivindicação da

[109] « Un roman, c’est un miroir qu’on promène le long du chemin » (I, 13). « Tout ce que je raconte, je l’ai vu ; et si j’ai pu me tromper en le voyant, bien certainement je ne vous trompe point en vous le disant » (II, 21).

verdade pode ser vista como uma maneira de se proteger da censura: se o herói é imoral, é porque ele reflete a realidade que, esta sim, é imoral.

Ora, como a teoria literária já nos provou, seria inocência ler uma ficção como um retrato direto da realidade. Nenhuma escrita é transparente, pois toda escrita presume uma reconstrução da realidade[110]. No entanto, o que aponto é o fato de os escritores procurarem representar em suas obras a situação presente, os conflitos próprios da realidade imediata. As obras de Stendhal, assim como as obras de Balzac, introduzem na ficção um romance "realista", fato que não apenas agrada ao público leitor em formação do século XIX, como também revoluciona a maneira como as narrativas eram produzidas até então.

Auerbach, na obra *Mimesis* (2015, p.405) destaca o trecho durante o qual Julien se queixa das entediantes reuniões no salão do senhor de La Mole, como um exemplo de como o conhecimento do contexto da época é importante para a compreensão desta obra. Auerbach diz que a cena seria completamente incompreensível sem o conhecimento detalhado da situação política, da estratificação social e das condições econômicas do momento em que o texto foi escrito. As considerações feitas para explicar as reuniões às quais Julien era obrigado a participar, podem servir igualmente para esclarecer o contexto do baile em questão. O salão que Julien frequenta na mansão de La Mole apresenta uma atmosfera bastante diferente do que consistiram os salões do século XVIII: trata-se de um espaço de mera convenção, de falta de liberdade e de afetação. Nestes salões não se deve falar daquilo que interessa a todo mundo, dos problemas políticos e religiosos, nem dos temas literários da época ou do passado imediato, tendo em vista que a vida dos aristocratas está dominada pelo temor de que os fatos vivenciados durante a Revolução se repitam. Prefere-se falar "do tempo, de música ou dos mexericos da corte" para evitar qualquer discussão pública potencialmente perigosa. Assim, compreendemos que Altamira assume uma posição audaciosa ao tocar em pontos nos quais nenhum outro nobre ousaria tocar. Tanto no baile como em todo o decorrer da obra, os caracteres, as atitudes e as relações das personagens estão estreitamente ligados às circunstâncias da época. Para Auerbach (2015, p.408) "o fato de encaixar de forma tão fundamental e consequente

[110] Essa questão diz respeito não apenas à escrita ficcional, como também àquela que se diz testemunha da verdade e "espelho" da realidade: a escrita jornalística. A esse respeito, consultar Patrick Charaudeau, *Le discours d'information médiatique : la construction du miroir social*, 1997.

a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social, como aqui a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante". Neste sentido, a cena de baile representa igualmente um elemento importante neste processo ao descrever com precisão o que acontecia naquele momento histórico: toda a movimentação dos personagens ilustra, de certa maneira, o contexto da Restauração, marcando profundamente o realismo moderno na literatura.

Trata-se da primeira geração de escritores que tentou pensar sobre a Revolução Francesa e sobre a sociedade dela decorrente. Se por um lado a sociedade sofreu uma grande mudança, e as questões relacionadas ao pertencimento de classes passaram por uma profunda reconfiguração, por outro lado, certos hábitos sociais continuaram existindo mesmo depois da Revolução. Esse é um dos aspectos denunciados por Stendhal e também, como veremos mais adiante, por Balzac em *O baile de Sceaux*.

Desta forma, como dissemos, o interesse pela representação da realidade imediata incide diretamente na maneira como a cena de baile é construída. A cena reflete costumes, comportamentos e personalidades que figuravam de fato naquele meio e naquele contexto sócio-político. Neste baile concebido por Stendhal, Crouzet identifica diversas referências a pessoas e fatos que haviam realmente existido. Os irmãos Coulon, por exemplo, mencionados por Mathilde durante a quadrilha, eram dançarinos célebres, criadores de passos e organizadores de bailes. "O leitor de 1830 que conhece a atualidade decifra facilmente as alusões [...]. Stendhal embaralha as pistas para realizar uma espécie de montagem sintética de todas as conspirações e repressões europeias"[111] (CROUZET, 1997, p.296). Mesmo não tendo todas as referências que tinha um leitor da época, é possível perceber nesta cena de baile a tensão em que vive a sociedade: uma aristocracia temerosa, que receia uma nova revolução, sustentada por um regime monárquico repressor: qualquer manifestação considerada perigosa é imediatamente reprimida.

Os nomes citados por Altamira fazem referência a políticos e figuras eminentes da época. A própria figura do conde de Altamira pode ser associada a um

[111] « Le lecteur de 1830 qui connaît l'actualité déchiffre aisément les allusions […]. Stendhal brouille les pistes pour réaliser une sorte de montage synthétique de toutes les conspirations et répressions européennes. »

evento que tinha ocorrido havia pouco. Crouzet informa-nos que em maio de 1830, o duque de Orléans, futuro Louis-Philippe, havia organizado um magnífico baile em homenagem aos soberanos de Nápoles. Durante a festa, houve nos jardins tumulto e manifestações de hostilidade e oposição. Este baile "real" foi bastante emblemático. Stendhal faz em *O vermelho e o negro* uma versão análoga: a presença de um "conspirador no baile", os debates sobre as revoluções, a mediação sobre a pena de morte formam uma interessante antítese às danças e aos divertimentos.

Se Stendhal teve a pretensão de fazer uma crônica para ilustrar a sociedade francesa de 1830, vemos hoje que o seu intento foi extrapolado. As discussões sobre as relações sociais e humanas levantadas pela obra *O Vermelho e o negro* e seu protagonista, Julien Sorel, continuam atuais. Julien insere-se numa linha de personagens que, dentre outros temas, instigam a reflexão do leitor sobre a posição do indivíduo na sociedade. Julien é um personagem isolado psicologicamente, excluído da sociedade, submetido às suas imposições e marcado constantemente por um desajuste. Por mais que tente agir de acordo com as normas e regras dos campos sociais por onde passa, isso se dá sempre à custa de um enorme esforço para interiorizar as estruturas.

Na cena de baile esses elementos aparecem em destaque. Julien mostra-se rebelde e orgulhoso. O velho mundo — ou o Antigo Regime, aquele anterior a 1789 na França — com sua pompa e cerimônias regradas, representado pelo baile, entra em contradição com as figuras modernas ali presentes: Julien, o conde de Altamira e também Mathilde, pois embora seja filha de tradicionais aristocratas, ela se distancia daquele meio e fica fascinada com a rebeldia que vê em Altamira e em Julien. Talvez por isso esses três personagens pareçam deslocados no baile.

A divergência entre as expectativas individuais e a realidade está na origem de várias contradições e amarguras de Julien Sorel. No decorrer da obra, Stendhal analisa o conflito entre uma intensa vontade de se elevar socialmente e o desprezo que o protagonista sente por aquelas mesmas pessoas que ele procura imitar. O que poderia ser um conflito interno próprio à personalidade de Julien, representa também um profundo desgosto e uma crítica à sociedade da época. Plebeu e sem títulos de nobreza, Julien rompe com os códigos sociais do baile tradicional. No entanto, esta será justamente a acusação que o conduzirá à morte no final: mais do

que um crime contra uma pessoa, o seu crime foi ter tido a audácia de misturar-se a uma classe diferente da sua, abrindo caminho nas hierarquias sociais. Até o fim Julien mantém seu caráter individualista: ele defende o direito de todos à felicidade e à plenitude e assume sozinho a responsabilidade de seus atos. Assim como os quatro personagens que Ian Watt nos apresenta como símbolos do individualismo moderno, Julien Sorel será punido no fim. Mas essa punição vem acompanhada de um elemento diferencial que coloca o nosso herói no seio da filosofia do século XIX: a presença do amor como elemento transformador. Ao dizer ter descoberto o sentido da vida, que ele admite estar no verdadeiro amor e não na ambição, observa-se que Julien passa por uma revisão de valores e reinterpreta os limites do individualismo.

4.2 O BAILE DE SCEAUX, 1830 – BALZAC

Elle s'étonna de voir le plaisir habillé de percale ressembler si fort au plaisir vêtu de satin, et la bourgeoisie danser avec autant de grâce et quelquefois mieux que ne dansait la noblesse.

(BALZAC, *Le bal de Sceaux*, 1830)

Assim como em *O vermelho e o negro*, as profundas mudanças no âmbito social vivenciadas pela França do início do século XIX e as discussões sobre prestígio de classe são também a problemática principal da obra *O baile de Sceaux,* de Honoré de Balzac. As duas obras, aliás, foram publicadas no mesmo ano, 1830, durante a Restauração, período que foi construído sobre as mudanças sucessivas da Revolução e do Império.

Os estudos feitos por Sylvie Jacq-Mioche enriquecem nossa demonstração sobre as representações do baile neste período. Jacq-Mioche (2001, p.9) sustenta que a nobreza do Antigo Regime tenta se reencontrar dando um sentido a seus ritos identitários, enquanto que os novos dominantes do país, os burgueses, querem construir uma imagem de dignidade, imitando-os. O baile, neste contexto, concentra os conflitos de recomposição social; trata-se de um evento onde se pretende esquecer, por meio de uma festa, as angústias do Terror e os anos napoleônicos.

Desta forma, os nobres que sobreviveram aos massacres feitos durante o período do Terror, sonham em reviver os ritos e o luxo, reconhecer-se entre si e

ressuscitar a pompa da corte do século XVIII. Eles acreditam que a vida recomeça com a volta do Rei, e querem exorcizar o passado doloroso e inquietante. Por outro lado, para aqueles a quem a Revolução ou o Império de Napoleão outorgaram uma nova dimensão social, é necessário afirmar-se imitando os senhores de outrora, de modo que as festas tornam-se acessíveis para todas as camadas sociais e sob qualquer pretexto: bailes à fantasia na Ópera de Paris durante o carnaval, bailes privados reservados às figuras importantes da sociedade, bailes de casamento feitos pelos pequeno-burgueses, bailes públicos, bailes campestres... "A *Comédia humana*, como toda a literatura do século XIX, dá importância particular a este fato social que se constitui em tema literário, metáfora das interrogações de um mundo em recomposição"[112] (JACQ-MIOCHE, 2001, p.9). Indubitavelmente, investigar estas metáforas e as interrogações por trás delas constitui um ponto importante para esta pesquisa.

Nesta cena de baile, Balzac mostra a dificuldade ou a recusa, por parte da nobreza tradicional, em aceitar "os novos ricos". Émilie de Fontaine, a personagem principal, pensa ainda viver numa outra era, e recusa-se a desposar um homem que não seja como ela, descendente da mais autêntica aristocracia.

O baile de Sceaux faz parte dos primeiros textos d'*A Comédia humana*, título que Honoré de Balzac (1799-1850) atribuiu ao conjunto de seu projeto literário constituído de mais de cem romances e novelas, através dos quais o autor intenta desvelar aos seus contemporâneos os bastidores da vida social apresentada como um imenso teatro.

Ao mostrar o que se esconde atrás das aparências, Balzac busca delimitar a realidade das almas e das motivações que movem os indivíduos. Não é raro encontrar personagens que reaparecem de um romance a outro, seja no centro da intriga, seja em sua periferia. Émilie de Fontaine, a heroína do livro *O baile de Sceaux*, reaparece brevemente em *César Birotteau* (1835), por ocasião de um baile no qual ela encarna o modelo padrão da aristocracia ironizando as pretensões burguesas, como nos mostra Jacq-Mioche (2001, p.5).

A história tem por cenário Paris e a cidade de Sceaux, local de veraneio da elite parisiense. Situa-se no início do século XIX, período conturbado, de intensas modificações políticas e sociais. O conde de Fontaine, pai da personagem principal,

---

[112] « *La Comédie humaine*, comme toute la littérature du XIXe siècle, fait la part belle à ce fait social qui se constitue en thème littéraire, métaphore des interrogations d'un monde en recomposition. »

é um representante da nobreza do Antigo Regime. Ele sempre lutou contra os revolucionários e não abandonou a França, como fizeram muitos nobres na época. A volta da monarquia depois dos Cem Dias é portanto bastante benéfica para o conde e sua família, que é agraciada com diversos privilégios.

A filha mais nova, Émilie, nasceu no final deste período de turbulência. Ela já pôde beneficiar de um período de relativa tranquilidade para a aristocracia, tendo sido criada com todo mimo e cuidado de seus pais. Convencida de sua beleza e orgulhosa do título de nobreza de sua família, a moça torna-se extremamente exigente quando chega o momento de escolher um marido. Diferentemente de suas irmãs mais velhas que haviam se casado com homens ricos, mas sem títulos de nobreza, Émilie desdenha todos os seus pretendentes, criando inúmeras exigências para o seu futuro esposo: além de ser de família tradicionalmente nobre, ele deve ser uma pessoa amável, bonita, inteligente e esbelta.

Assim, Émilie despreza presunçosamente todos os jovens que encontra. É no baile da pequena cidade de Sceaux que Émilie finalmente encontra um rapaz que corresponde a tudo o que ela busca. Elegante, bonito e inteligente, o senhor Longueville chama a atenção da exigente moça. Ela se aproxima do rapaz que passa a frequentar a casa da família de Fontaine. Sempre muito reservado e discreto, ele demonstra ser uma pessoa de boa educação. Émilie pensa que um rapaz tão refinado deve certamente pertencer à nobreza. A sua decepção vai ser grande quando, três meses depois, já de volta a Paris, ela descobre o seu “príncipe encantado” trabalhando em uma loja de tecidos. Sua riqueza provinha portanto de seu trabalho e não de um título de nobreza familiar. Revoltada, ela o rejeita e o humilha.

O baile mais importante do romance é, evidentemente, aquele no jardim da cidade de Sceaux, durante o qual Émilie encontra Maximiliano Longueville. Mas, há outros bailes mencionados ao longo da obra: as festas que o pai faz para Émilie, com o objetivo de encontrar um marido para a filha, o baile oferecido pela família para estreitar as relações com Maximilien Longueville e, finalmente, o baile na casa de um aristocrata, no qual Émilie dança, sem saber, com o irmão de Maximilien e despreza a última oportunidade de entendimento com o seu amado.

Na cena que dá título à obra, há primeiramente uma apresentação do local: o narrador explica a importância do baile de Sceaux e descreve o salão organizado

no meio de um jardim e bastante frequentado pelos burgueses durante o verão. Tem-se então a chegada de Émilie e a sua surpresa face à organização e ao bom gosto que encontra, retratado no ambiente e nas pessoas. Em seguida, seu olhar se volta para um jovem rapaz, belo e elegantemente vestido. Ela tenta se aproximar e chamar a sua atenção, mas em vão: ele está preocupado com uma jovenzinha que está dançando a quadrilha. No fim do baile, o jovem e sua parceira vão embora e Émilie não consegue descobrir nenhuma informação sobre eles.

A cidade de Sceaux representou realmente um ponto de convergência para os burgueses durante o século XIX. Sceaux atraía durante o período estival a elite parisiense que apreciava a tranquilidade e a beleza do lugar. Começaram-se então a organizar bailes no jardim público da cidade. Os bailes tiveram tão boa repercussão que logo foi construída uma rotunda coberta, em torno da qual instalava-se a orquestra. Segundo Anne-Marie Baron (1985), esta rotunda tinha a capacidade de acolher até dois mil dançantes. Balzac aproveita o sucesso que o baile de Sceaux havia adquirido e ficcionaliza-o neste romance. Efetivamente, ali ele encontra o quadro ideal para um romance que tem como questão principal a relação entre aparências, comportamento e identidade social. Em Sceaux, Émilie não dispõe de nenhum dos pontos de referência que ela teria tido se tivesse encontrado o seu belo desconhecido em um salão da alta sociedade parisiense. Neste caso, ela teria sabido a que casta pertenciam os convidados, ela teria podido mesmo perguntar por informações discretamente. Ao contrário, neste baile onde pessoas de todos os meios vêm se distrair, ela dispõe apenas de suas observações pessoais e de seus pré-conceitos.

Para Balzac, é importante que o leitor conheça o ambiente e o contexto para compreender a história. É preciso também que o leitor tenha o sentimento de que aquela história poderia ser “real”. Desta forma, o narrador faz questão de fornecer vários detalhes sobre os eventos sociais que se passam na narrativa. Ele descreve, com detalhes, o contexto daqueles bailes na rotunda do jardim de Sceaux, que ele denomina de “palácio da Terpsícore aldeã”.

> No meio de um jardim de onde se avistam deliciosos panoramas, encontra-se uma imensa rotunda aberta de todos os lados, cuja cúpula tão vasta quanto leve é sustentada por elegantes colunas. Esse abrigo campestre recobre uma sala de dança. É raro que os proprietários mais emproados na vizinhança não emigrem uma ou duas vezes por ano até esse palácio da Terpsícore aldeã, seja em brilhantes cavalgadas, seja nessas elegantes e

> leves carruagens que cobrem de poeira os pedestres filósofos. A esperança de aí encontrar mulheres da alta sociedade, de serem por elas vistos, a esperança, menos vezes fraudada, de ver jovens camponesas ardilosas como juízes, faz com que, aos domingos, acorram ao baile de Sceaux enxames de amanuenses de cartório, discípulos de Esculápio e rapazes cuja tez alva e viço são mantidos pelo ar úmido dos fundos de loja parisienses. Também, um bom número de casamentos burgueses se iniciou ao som da orquestra que ocupa o centro dessa sala circular. Se o teto pudesse falar, quanta história de amor nos contaria ele! Essa interessante afluência torna o baile de Sceaux mais picante do que o são dois ou três outros bailes dos arredores de Paris, sobre os quais sua rotunda, a beleza do lugar e os atrativos de seu jardim lhe dão vantagens incontestáveis.[113] (BALZAC, 2012, p.169)

A descrição avança numa perspectiva cinematográfica: primeiro temos uma visão panorâmica do jardim, com uma rotunda ao meio. Vamos chegando mais perto para perceber detalhes desta rotunda e do salão de baile. Em seguida, vemos qual é o tipo de sociedade que frequenta o local e os objetivos que as pessoas têm ao irem até lá: enfim, o narrador já nos fornece todas as informações disponíveis sobre o local e percebemos a sua preocupação em contextualizar as circunstâncias em que se deu o baile. O local que, como pode ser observado, recebia diferentes classes sociais, oferecia uma ocasião propícia para encontros visando uma união: “se o teto pudesse falar, quanta história de amor nos contaria ele!”. A citação permite-nos igualmente estudar a maneira pela qual Balzac constrói a sua ficção. Neste sentido, observando a maneira como o autor representa a realidade, Auerbach (2015, p.423) percebe que, para Balzac, todo espaço vital torna-se uma atmosfera moral e física, cuja “paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais”. O próprio Balzac afirma no prefácio d’*A comédia humana* a sua

[113] « Au milieu d’un jardin d’où se découvrent de délicieux aspects, se trouve une immense rotonde ouverte de toutes parts dont le dôme aussi léger que vaste est soutenu par d’élégants piliers. Ce dais champêtre protège une salle de danse. Il est rare que les propriétaires les plus collets montés du voisinage n’émigrent pas une fois ou deux pendant la saison, vers ce palais de la Terpsichore villageoise, soit en cavalcades brillantes, soit dans ces élégantes et légères voitures qui saupoudrent de poussière les piétons philosophes. L’espoir de rencontrer là quelques femmes du beau monde et d’être vus par elles, l’espoir moins souvent trompé d’y voir de jeunes paysannes aussi rusées que des juges, fait accourir le dimanche, au bal de Sceaux, de nombreux essaims de clercs d’avoués, de disciples d’Esculape et de jeunes gens dont le teint blanc et la fraîcheur sont entretenus par l’air humide des arrière-boutiques parisiennes. Aussi bon nombre de mariages bourgeois se sont-ils ébauchés aux sons de l’orchestre qui occupe le centre de cette salle circulaire. Si le toit pouvait parler, que d’amours ne raconterait-il pas ? Cette intéressante mêlée rend le bal de Sceaux plus piquant que ne le sont deux ou trois autres bals des environs de Paris sur lesquels sa rotonde, la beauté du site et les agréments de son jardin lui donnent d’incontestables avantages. » (BALZAC, 2001, p.55).

intenção de fazer uma representação global da sociedade francesa do século XIX. Neste sentido, para Auerbach, Balzac e Stendhal ocupam um lugar de destaque no que tange o realismo moderno pela grande proximidade que estabelecem com a vida cotidiana e contemporânea.

No que tange a posição ocupada pelo autor diante do individualismo, é interessante notar a estratégia utilizada por Balzac para estabelecer contato com o leitor. Ora, a busca pela unicidade da experiência humana não transparece apenas nos personagens das obras modernas, mas igualmente na maneira como o narrador se posiciona diante de sua obra, fazendo questão de legitimar a sua presença. Embora o diálogo com o narratário seja frequente em toda *A comédia humana*, são raras as vezes em que a palavra "leitor" aparece explicitamente. Neste trecho selecionado, por exemplo, o leitor sabe que toda aquela explicação sobre as circunstâncias do baile são destinadas a esclarecê-lo, no entanto, em nenhum momento o narrador utiliza expressões como "caro leitor", "amigo leitor" ou simplesmente "leitor". Um estudo desenvolvido por Aude Deruelle (2004) aponta justamente esse traço da obra de Balzac: embora a comunicação com o seu narratário seja frequente, a presença da palavra "leitor" é excepcional. O conjunto da obra *A comédia humana* apresenta vinte e oito ocorrências da palavra leitor aplicada ao narratário, um número bastante reduzido se considerada a amplitude da obra[114].

[114] A fórmula "ao leitor" no início do texto inscreve-se numa tradição literária que, já na época de Balzac, havia perdido sua originalidade devido à sua repetição. Isso poderia justificar a recusa de Balzac em utilizar esta "velha fórmula", visto que ele tenta instaurar uma nova maneira de escrever romances. Esta tradição de dirigir-se diretamente ao leitor está presente nos romances paródicos e anti-romances, como em *O romance cômico* de Scarron, *O romance burguês* de Furetière, nas obras de Fielding, e em *Tristam Shandy* de Sterne, por exemplo. Em todas estas narrativas há uma interpelação ao leitor. As menções diretas ao "leitor", no caso de Furetière ou Sterne acontecem quando o texto recusa a submeter-se aos *topoï* romanescos, ou seja, àquilo que o leitor esperaria encontrar durante a leitura de um romance, ou quando ele não aplica as regras elementares de composição: o narrador aparece então para explicar ao leitor o porquê de suas escolhas. Por outro lado, *A princesa de Clèves*, obra que assume uma postura séria, não contém frases endereçadas ao destinatário, como se este procedimento estivesse ligado a um discurso do tipo paródico. A este respeito, Balzac aparece duplamente inovador. Ele escreve um romance sério, utilizando, ao mesmo tempo, o recurso de conversar com o leitor. Suas narrativas não são paródicas e, no entanto, estão repletas de marcas que se destinam ao narratário. Mais interessante ainda é observar que nos romances de juventude de Balzac, anteriores à *Comédia Humana*, Balzac emprega o direcionamento ao leitor tradicional. Só na obra *Jean-Louis*, há mais de sessenta ocorrências do termo "leitor" aplicado ao destinatário – ou seja, mais do que o dobro dos casos que figuram no conjunto todo de *A comédia humana*. Isso confirma a hipótese de que se trata de uma escolha poética de Balzac para a sua obra. No projeto que ele se propõe a realizar, as interpelações paródicas deixam de ser uma opção viável. (DERUELLE, 2004).

Sobre esta ausência de comunicação explícita com o narratário, Deruelle levanta a hipótese de que esta escolha de Balzac teria por intenção a manutenção da verossimilhança:

> Se o termo "leitor" está ausente dos endereçamentos balzaquianos ao destinatário, é porque ele constitui uma evocação manifesta demais do procedimento anti-romanesco de interpelar o leitor: a narrativa balzaquiana não tem por intenção denunciar a artificialidade das intrigas e dos *topoï* romanescos, mas se estabelece sobre uma preocupação de verossimilhança que estrutura a história[115] (DERUELLE, 2004, p.3).

No trecho que citamos anteriormente de *O baile de Sceaux*, temos uma digressão durante a qual o narrador interrompe a ação narrativa e assume uma postura pedagógica. Querendo fazer um romance instrutivo, a narrativa balzaquiana vai além do puro divertimento. No entanto, para não parecer autoritário, o narrador explica que vai descrever a cena para aqueles que não a conhecem, aqueles que moram fora dos "limites do departamento do Sena". Assim, antes de iniciar a descrição do jardim na cidade de Sceaux, onde acontece o baile, o narrador explica:

> Como é um pouco duvidoso que a reputação do baile campestre de Sceaux tivesse jamais ultrapassado os limites do departamento do Sena, **precisamos dar alguns detalhes sobre esta festa semanal** que, por sua importância, ameaçava naquela época tornar-se uma instituição.[116] (BALZAC, 2012, p.168)

O direcionamento ao leitor entra em uma estratégia enunciativa que visa introduzir um pacto pedagógico de maneira sutil[117]. O leitor "aceita" ler toda a descrição, entendendo que ela é direcionada àqueles que não conhecem a região (o leitor pode ou não incluir-se nesse grupo). Para o público leitor de Paris, seria como

---

[115] « Si le terme « lecteur » est absent des adresses balzaciennes au destinataire, c'est parce qu'il constitue une évocation trop manifeste du procédé anti-romanesque de l'adresse au lecteur : or le récit balzacien ne vise pas à dénoncer l'artificialité des intrigues et des topoï romanesques, mais repose sur un souci de vraisemblance qui structure l'histoire. »

[116] « Comme il est un peu douteux que la réputation du bal champêtre de Sceaux ait jamais dépassé l'enceinte du département de la Seine, il est nécessaire de donner quelques détails sur cette fête hebdomadaire qui, par son importance, menaçait alors de devenir une institution. » (BALZAC, 2001, p.55).

[117] Se o narrador não utiliza o termo "leitor" quando se dirige ao narratário, poderíamos nos perguntar quais são os recursos empregados para interpelá-lo. Deruelle (2004) detecta o uso de verbos na terceira pessoa ou impessoais, pronomes indefinidos ("on" e "chacun"), uso do plural ("vous"), de imperativos ("figurez-vous") ou o direcionamento a uma classe precisa de leitores (mulheres, parisienses, burgueses, etc).

se o narrador dissesse: “eu sei que vocês conhecem, mas é preciso pensar nos demais”.

Deruelle nos faz observar que, pela maneira como Balzac constrói a sua narrativa, o narratário nunca é o mesmo. Em algumas obras, o narratário é o parisiense, em outras o provinciano ou ainda um estrangeiro ou um leitor do futuro, que não conhece a França do século XIX. Este fato confirma aquilo que sempre se falou sobre o autoritarismo do texto balzaquiano. A superioridade do narrador balzaquiano sobre o narratário difere, no entanto, da autoridade atribuída pelo narrador do romance paródico: com efeito, esta hierarquia não reside no poder total de um narrador livre em conduzir a sua narrativa como bem entende, mas na detenção de um saber enciclopédico. O narrador detém um saber, que pode até ser que o leitor saiba, mas ele *precisa* repetir para aqueles que não o sabem.

Como viemos demonstrando, essa noção de autoria manifestamente presente em Balzac, resulta de uma nova concepção de indivíduo, alcançada pelo Iluminismo e que se alicerça a partir do século XIX.

Voltando aos nossos personagens, Émilie de Fontaine vai ao baile de Sceaux pensando que vai se divertir ao ver os provincianos tentando, desajeitadamente, imitar os bailes realizados pela aristocracia em Paris.

> A srta. de Fontaine comprazia-se em imaginar todos aqueles ares citadinos, via-se deixando em mais de um coração burguês a recordação de um olhar e de um sorriso encantadores, ria-se de antemão das dançarinas pretensiosas e aparava os lápis para desenhar as cenas com que pensava enriquecer as páginas de seu álbum satírico.[118] (BALZAC, 2012, p.169)

O objetivo da moça é mostrar-se superior e desprezar aqueles que, segundo ela, não eram merecedores de sua atenção. Ela aguarda ansiosamente o dia do baile no afã de satirizar e desdenhar daquela sociedade. No entanto, Émilie vai se surpreender ao encontrar, sob a rotunda, algumas quadrilhas compostas de pessoas com boa apresentação e que dançam com graça: “A srta. de Fontaine ficou muito surpresa ao encontrar, sob a rotunda, algumas quadrilhas compostas por pessoas que pareciam pertencer à boa roda. [...] Admirou-se ao ver [...] que a

[118] « Mademoiselle de Fontaine se plaisait à se figurer toutes ces tournures citadines, elle se voyait laissant dans plus d’un cœur bourgeois le souvenir d’un regard et d’un sourire enchanteurs, riait déjà des danseuses à prétentions, et taillait ses crayons pour les scènes avec lesquelles elle comptait enrichir les pages de son album satirique. » (BALZAC, 2001, p.55)

burguesia dançava tão graciosamente como a nobreza e às vezes melhor”[119] (BALZAC, 2012, p.170). Os trajes que ela observa são simples, mas distintos. Os camponeses estavam respeitosamente em um canto à parte, numa posição de deferência e polidez. Ela custa a encontrar algum tema de gracejo naquela reunião que lhe parece admiravelmente bem composta.

A apresentação que temos na sequência de Maximilien Longueville, leva-nos a identificá-lo aos ideais Românticos do século XIX: elegante, mas sem ostentação, ele está em um canto, numa atitude contemplativa de “sonhador e solitário”. O seu perfil, com a cabeça levemente inclinada, faz pensar em Alexandre ou em lorde Byron, enquanto o seu aspecto físico lembra as belas proporções de Apolo. Seus traços finos e delicados mostram certo ar melancólico e apaixonado, o seu sorriso é gracioso e ao mesmo tempo triste:

> O desconhecido, solitário e sonhador, levemente apoiado contra um dos pilares que sustentavam o teto, estava de braços cruzados e levemente inclinado, como se se tivesse colocado ali para permitir a um pintor que lhe fizesse o retrato. Embora muito elegante e altiva, aquela atitude era despida de afetação. Nenhum gesto demonstrava que ele tivesse posto o rosto a três quartos e inclinado levemente a cabeça para a direita, como Alexandre, como Byron e alguns outros grandes homens, com o único fim de chamar sobre si a atenção. [...] Seu porte esbelto e desembaraçado lembrava as belas proporções de Apolo. Belos cabelos negros encaracolavam-se naturalmente sobre sua alta fronte. [...] Aquele semblante, caracterizado por uma tez azeitonada e máscula, respirava melancolia e paixão.[120] (BALZAC, 2012, p.170-171)

Em contraposição ao descompasso de Émilie, que pensa viver ainda no século XVIII, Balzac apresenta um herói masculino em consonância com o seu tempo. Maximilien aponta na narrativa quase como uma divindade, concentrando qualidades físicas e morais que se contrapõem à imagem voluntariosa que se foi

---

[119] « Mademoiselle de Fontaine fut toute surprise de trouver, sous la rotonde, quelques quadrilles composés de personnes qui paraissaient appartenir à la bonne compagnie. […] Elle s’étonna de voir […] la bourgeoisie danser avec autant de grâce et quelquefois mieux que ne dansait la noblesse. » (BALZAC, 2001, p.56).

[120] « L’inconnu, rêveur et solitaire, légèrement appuyé sur une des colonnes qui supportent le toit, avait les bras croisés et se tenait penché comme s’il se fût placé là pour permettre à un peintre de faire son portrait. Quoique pleine d’élégance et de fierté, cette attitude était exempte d’affectation. Aucun geste ne démontrait qu’il eût mis sa face de trois quarts et faiblement incliné sa tête à droite, comme Alexandre, comme lord Byron, et quelques autres grands hommes, dans le seul but d’attirer sur lui l’attention. [...] Sa taille svelte et dégagée rappelait les belles proportions de l’Apollon. De beaux cheveux noirs se bouclaient naturelle ment sur son front élevé. [...] La mélancolie et la passion respiraient dans cette figure caractérisée par un teint olivâtre et mâle. » (BALZAC, 2001, p.57-58).

configurando sobre Émilie desde o início da narrativa. A elegância sem afetação deste jovem "solitário e sonhador" contrasta também com as figuras de Norbert ou de Croisenois, os nobres que figuravam no baile de *O vermelho e o negro*. Maximilien abdica da riqueza do pai em favor do irmão mais velho e, por consequência, investe-se no mundo do trabalho e dos negócios. Ora, até o século XVIII, todo trabalho liberal era incompatível com o status de aristocrata. Nosso personagem, consoante com a nova sociedade, não fica preso a velhos conceitos e hábitos. O amor, para este jovem, importa mais que qualquer tradição ou título de nobreza.

Quando, mais tarde, Émilie já não suporta o mistério em torno de sua personalidade e pergunta-lhe se ele é nobre, Maximilien responde:

> — Senhorita, não sigamos adiante se não nos entendemos. Amo-a — acrescentou com voz profunda e enternecida. — E então [...] por que me pergunta se sou nobre?[121] (BALZAC, 2012, p.187)

Maximilien não entende por que o fato de ter um título de nobreza pode ser tão importante para a jovem. Ora, como podemos observar, a natureza de Maximilien, ao contrário da de Émilie, entende o amor como algo que enobrece e supera qualquer dificuldade. Se existe amor, não serão os títulos que farão duas pessoas se distanciarem. Mas, se Émilie só descobre no final que Maximilien não é nobre, o leitor já tinha tido indícios desta realidade com bastante antecedência.

Durante a cena do baile, embora tenhamos sempre um narrador em terceira pessoa, o foco narrativo concentra-se em Émilie: tudo o que vemos ou sabemos sobre as pessoas que estão no baile corresponde àquilo que a personagem pode observar. Ao término do baile, nem Émilie, nem o leitor sabem muito sobre esse belo desconhecido. Na sequência, no entanto, o narrador nos dá pistas de que Maximilien não é um nobre, como Émilie supõe. O fato de ter ciência do engano no qual Émilie adentra aumenta a percepção de quão fútil é a personagem ao valorizar os títulos exteriores a despeito da grandeza de sentimentos e de caráter que o moço demonstra.

---

[121] « Mademoiselle, reprit Maximilien, n'allons pas plus loin si nous ne nous comprenons pas. — Je vous aime, ajouta-t-il d'un son de voix profond et attendri. Eh bien ! […] pourquoi me demander si je suis noble ? » (BALZAC, 2001, p.81-82).

O pertencimento a uma classe era bastante fácil de identificar na sociedade do Antigo Regime, na qual as classes se apresentavam como “ordens” ou “estados”. Para um indivíduo, a origem, as práticas sociais assim como a consciência de seu grupo de pertencimento eram convergentes. O momento no qual aparece a noção moderna de classe é seguido pela dissolução destes enquadramentos que englobavam o indivíduo desde o seu nascimento até a morte. Os elementos que indicavam o pertencimento não funcionam mais juntos, há uma distorção entre a origem, a situação e a consciência desta situação, sendo que uma atribuição de classe feita à primeira vista pode se configurar bastante limitada e superficial. A abertura relativa que opõe a classe às diferentes formas de castas, ordens ou estados ao longo da vida, dá a cada caso uma configuração original, que se apresenta como produto do acaso ou da livre escolha.

O texto põe em evidência o fato de que, na prática, não há mais nada que diferencie um comerciante de um Par de França. Ao mesmo tempo, podemos observar que o texto ironiza as tradições e convenções sociais, ao mostrar a fragilidade na qual se baseiam as distinções sociais. O que, afinal de contas, diferencia um nobre de uma pessoa comum? No romance, Émilie será punida pela sua soberba: dois anos mais tarde, ela reencontra Maximilian Longueville. Com a morte do pai e do irmão mais velho, ele agora ocupa a posição de Par da França, possuindo todas as qualidades sempre requisitadas pela moça, inclusive um título de nobreza. Mas já é tarde demais. Tendo desprezado todos os seus pretendentes, ela havia se casado com o próprio tio, um senhor de mais de setenta anos, tudo para não perder o título que ela tanto ambicionava.

Nesta sociedade recomposta, ilustrada pelo baile de Sceaux, a burguesia adere aos rituais anteriormente reservados à nobreza, apropriando-se dos códigos vestimentários e dos usos tradicionalmente estabelecidos, de tal maneira que torna-se impossível distinguir quem é nobre de quem não é. O baile representa metaforicamente os desafios que se colocam dentro daquela sociedade que mistura a antiga nobreza e a nova classe burguesa. Balzac coloca em evidência uma problemática que pertence ao período que Norbert Elias considera como a “última etapa do processo de civilização”, processo que teve início durante a Idade Média, com a aparição dos modos corteses (nos quais inclui-se a literatura dos trovadores,

a definição das regras cavalheirescas e o próprio baile). Esta última etapa do processo de civilização culmina nos séculos XIX e XX com uma sociedade marcada pela obrigação geral do trabalho, uma estrita separação entre o foro íntimo e a vida pública e uma hierarquia dos valores que enfatiza o êxito econômico.

A sociedade mostrada por Balzac já está vivenciando estas transformações e, por isso, pode-se observar a tentativa da nobreza em manter o seu *status* como era na época da corte. Norbert Elias demonstra que a função histórica da sociedade da corte é paradoxalmente dupla. Ela funda e afirma uma distinção que a separa do homem vulgar. Mas, ao mesmo tempo, enquanto preserva a especificidade minoritária de um estilo de vida, a corte constitui também o ponto a partir do qual se transmitem novas condutas, que vão gradativamente se estender às outras camadas sociais.

Na medida em que as práticas estendem-se da corte para o conjunto da sociedade, processo que Elias denomina "curialização", dois fatos podem ser observados: por um lado, as classes inferiores vão se tornando mais exigentes; por outro, o próprio grupo dominante vai criando novas exigências para se distanciar do restante da sociedade. Neste sentido, irritada com o processo de curialização pelo qual a sociedade francesa do início do século XIX está passando, a personagem Émilie, ao descobrir que Maximilien não tem títulos, chega a dizer, absurdamente, que deveria haver uma lei que identificasse aqueles que não eram nobres e que os proibisse de usar trajes elegantes.

> Se tivesse [..] alguma influência na Câmara, dizia ela, faria votar uma lei pela qual os comerciantes, principalmente os negociantes de fazenda, fossem marcados na testa, como os carneiros de Berry, até a terceira geração. Queria que somente os nobres tivessem o direito de usar esses antigos casacos franceses que tão bem sentavam aos cortesãos de Luís XV. (BALZAC, 2012, p.192)[122]

Elias (1994) considera a liberdade de cada indivíduo como inscrita em uma rede de interdependências que o liga aos outros homens e que limita aquilo que lhe é possível decidir ou fazer. Contra uma representação atomista, que considera as sociedades como agregações de sujeitos isolados e a soma de comportamentos

[122] « Si [...] ele avait quelque influence à la Chambre, disait-elle, ele provoquerait une loi pour obtenir que les commerçants, surtout les marchants de calicot, fussent marqués au front comme les moutons du Berry jusqu'à la troisième génération. Elle voulait que les nobles eussent seuls le droit de porter ces anciens habits français qui allaient si bien aux courtisans de Louis XV. » (BALZAC, 2001, p.88).

pessoais, Elias coloca como centrais as redes de dependência recíprocas que fazem com que cada ação individual dependa de toda uma série de outras ações, ao mesmo tempo em que modifica a figura mesmo do jogo social.

Já havíamos observado que Julien Sorel está constantemente tentando jogar o jogo dos grupos dominantes para conseguir elevar-se socialmente. Ele sabe que existem laços de interdependência social que limitam a sua ação individual, embora ele queira ultrapassar esses limites. Em *O baile de Sceaux*, vemos o jogo da sociedade se modificando e Émilie, na contramão deste jogo, querendo cultivar valores que já não são tão necessários e importantes para a sociedade. Em outras palavras, a liberdade de escolha que Émilie possui encontra suas barreiras naquilo que a sociedade pode lhe proporcionar. Ora, as ações individuais não podem se distanciar demais da situação em que vive a sociedade, com o risco de se encontrar fora de todo contexto. Se o indivíduo quiser ousar demais, é possível que ele seja excluído, o que acaba acontecendo com Julien. Mas, ficar atrelado demais ao passado, também não é benéfico, vide o exemplo de Émilie.

Émilie, portanto, não consegue se adaptar às transformações que, como explica Elias, estão sempre ocorrendo nas “interdependências humanas”:

> No curso dessa transformação das interdependências humanas, as antigas formações e posições sociais acabam sempre perdendo suas funções. Os indivíduos ligados a elas perdem sua existência social, vendo-se privados de valores tidos como essenciais, e empobrecem; ou então se adaptam a novas formações e posições. (ELIAS, 2001, p.224).

Neste trecho, Elias coloca precisamente em evidência o declínio da sociedade da corte e a necessidade que a aristocracia teve de se adaptar ao novo contexto. Ou o sujeito se adapta aos novos tempos, ou está fadado ao desaparecimento.

Em *O baile de Sceaux*, Balzac aprofunda a questão do peso do passado sobre o presente. Ele expõe as relações que os personagens cultivam com o passado, tenham-no vivido realmente, como o conde de Fontaine, ou tenham-no apenas idealizado, como Émilie. O fato de ir ao baile com a esperança de encontrar um “bom partido”, apontado por Balzac, parecia não ser incomum. Em um texto de 1845, através de um discurso bastante irônico, Louis Huart conta anedotas sobre como são os bailes em Paris e o que as moças esperam neles encontrar: em uma

das passagens[123], ele comenta que estando em um salão de baile até um homem feio tem mais aprovação do que os mais belos senhores encontrados no mundo. Além disso, as moças, iludidas com aquilo que ouvem falar, correm ao baile na esperança de encontrar um “príncipe russo” ou um “barão alemão”.

Percebe-se, portanto, a ideia comumente transmitida de que o baile era um lugar propício para encontrar um belo par. Balzac mesmo nos conta que a rotunda do jardim de Sceaux havia sido o palco para inúmeros encontros: “um bom número de casamentos burgueses se iniciou ao som da orquestra que ocupa o centro dessa sala circular. Se o teto pudesse falar, quanta história de amor nos contaria ele!”[124] (BALZAC, 2012, p.169).

Mas Émilie não vai ao baile de Sceux esperando encontrar o seu príncipe, ao contrário, ela chega ao baile no alto de seu orgulho, achando que vai desprezar todos aqueles que dela tentarem se aproximar. Há uma quebra nas expectativas de Émilie, que surpreende-se com o baile e inesperadamente, ainda encontra no baile aquele que ela acredita ser o seu par perfeito. E ele realmente é: poderíamos ter

---

[123] Transcrevo a passagem : « Dans le temps où la police s'amusait à faire courir des bruits plus ou moins étranges pour occuper les badauds, elle fit, entre autres choses, croire aux Parisiennes qu'il se rencontrait infiniment souvent au bal de l’Opéra des princes russes et des barons allemands qui ne demandaient qu'à déposer leur cœur, leur main et leur baronnie aux pieds des dominos qui parvenaient à les captiver. — Astucieuse police !

Rien n'a pu déraciner cette idée de la tête d'une foule de lorettes superstitieuses, qui, du reste, ont toutes les faiblesses de croire aux cartes, au marc de café et aux princes russes ! Il n'y a qu'en leur propre vertu, qu'elles ne croient pas.

Tous les samedis, à minuit, heure des revenants, on voit descendre, des différentes rues qui serpentent sur les flancs de la butte Montmartre, des jeunes personnes qui, accompagnées de leur mère ou de leur tante, se rendent au bal de l’Opéra pour faire la connaissance du prince russe qui doit définitivement les épouser. — Et comme un domino, qui sait ce que c'est que le monde, ne sort jamais sans un chaperon, à défaut de parente respectable, notre lorette se fait accompagner par sa femme de ménage, comme elle l’a prise pour tout faire, elle lui fait faire la tante.

Il est une chose certaine, c'est qu'au foyer de l’Opéra, les messieurs gris-pommelé, ayant du ventre et un nez quelque peu kalmouck, ont infiniment plus d'agrément que les plus jolis cavaliers du monde.

Un joli garçon est, aux yeux de la lorette, un joli garçon, certainement elle s'y connait trop pour dire le contraire, — mais ce n'est qu'un joli garçon ; — tandis qu'en voyant le monsieur gris-pommelé, ayant du ventre et un nez kalmouck, la lorette, émue, se dit immédiatement : « Voilà le prince russe de mes rêves ! »

Vingt fois, cent fois trompée dans son fol espoir de devenir sujette de sa majesté le czar, la lorette n'en persiste pas moins dans sa recherche opiniâtre, — et pour la cent et unième fois, elle reprend son fol espoir quand elle retrouve le signalement du boyard tant désiré. — Sans hésiter, notre domino aborde ce personnage au nez retroussé, quand bien même il aurait l'uniforme d'un sergent de ville. A ses yeux de sergent de ville prend l’apparence d'un prince russe travesti. » (HUART, 1845, p.48-52).

[124] « Aussi bon nombre de mariages bourgeois se sont-ils ébauchés aux sons de l’orchestre qui occupe le centre de cette salle circulaire. Si le toit pouvait parler, que d’amours ne raconterait-il pas ? » (BALZAC, 2001, p.55).

aqui um encontro perfeito, não fosse a arrogância de Émilie que vai desprezá-lo achando-o inferior por não possuir um título de nobreza.

Tradicionalmente, o obstáculo ao amor é o fato de que o pai escolhe o marido sem levar em consideração a opinião da filha. Neste romance, Émilie tem a liberdade de fazer a sua escolha, o obstáculo são as definições que ela própria se impõe sobre o marido ideal. No momento em que ela encontra o ser que reúne, aparentemente, todas as qualidades exigidas, ela não consegue ter a certeza de que ele é nobre, tendo em vista que as marcas de distinção entre nobres e plebeus já não eram mais tão visíveis, depois da Revolução.

Émilie nos faz pensar em Léna, protagonista do filme *Não minha filha, você não irá dançar*, na medida em que ambas querem impor os seus desejos, mas não sabem muito bem lidar com a liberdade que possuem e ao mesmo tempo submetem-se a um ideal que lhes tira a liberdade, já que não admitem contemporizações, sob pena de perderem a liberdade. Assim como Léna, Émilie tem dificuldades em relacionar-se com os seus próximos e não escuta aquilo que seu pai tenta lhe aconselhar.

A posição ocupada por Émilie a diferencia, no entanto, de Julien Sorel: Émilie pertence à nobreza e deseja que as coisas continuem como estão (ou como sempre foram), diferentemente de Sorel que se encontra do lado oposto e ressente-se por ocupar uma posição inferior.

A personagem sofre as consequências de sua arrogância. Émilie, que só dá valor às exterioridades, acaba deixando-se enganar pela própria incapacidade de discernir aquilo que ela considera verdadeiro do falso. Assim, esta obra de Balzac ilustra tanto a dimensão sócio-política latente nas cenas de baile do século XIX, como também o âmbito ilusório que aparece como uma característica proeminente nas narrativas em estudo neste trabalho.

As diferenças sociais que podem desagregar um amor nascente, bem como a capacidade do ser humano para inventar o próprio sofrimento, fixando-se em pequenos detalhes insignificantes por uma absurda questão de honra são temas abordados por Balzac que, adaptações feitas, ainda aparecem na sociedade contemporânea. Os tempos mudaram, mas certas características humanas permanecem.

Finalmente, o baile neste conto reforça a demonstração de Elias de que as transformações estão relacionadas à dinâmica das classes sociais. A classe superior procura distanciar-se das outras classes: cria novos padrões de comportamento que, paulatinamente, acabam sendo adotados pelas outras classes. Esse processo é trabalhado no texto de maneira invertida. Balzac não ironiza a cópia deste referencial pelas camadas mais populares, ele ironiza justamente a classe alta e sua pretensão em querer se diferenciar a todo custo.

Balzac, assim como Stendhal, assume uma postura de auto-responsabilização social do homem. Nas palavras de Auerbach, esses dois autores têm o mérito de terem trazido para o seio do romance a *vida real-quotidiana* de forma séria: "A vida real-quotidiana, mesmo das camadas médias da sociedade, era considerada como de estilo baixo; o engenhoso e importante Henry Fielding, que toca tantos problemas morais, estéticos e sociais, mantém a representação sempre nos limites do tom satírico-moralista [...]" (AUERBACH, 2015, p.430). Em *O baile de Sceaux*, o *cotidiano* pode ser verificado pela presença de Maximilien, representante da camada média da sociedade, que é inclusive visto em seu local de trabalho, uma loja de tecidos em Paris. Em nenhum momento Maximilien cai no ridículo face ao leitor, ao contrário, quem desempenha este papel é a personagem vinda da aristocracia. A própria escolha do local onde se passa a ação, o vilarejo de Sceaux, coloca em destaque um evento aparentemente banal, uma confraternização semanal em uma pequena cidade.

Depois de Stendhal e Balzac, avançando um pouco no tempo, vamos observar que as cenas de baile continuam aparecendo nas obras literárias. Uma destas cenas, bastante significativa para a literatura, visto que delineia o contorno de várias obras que aparecem depois, encontra-se em *Madame Bovary.* Para Auerbach (2015, p.432) é com Flaubert que o realismo torna-se "apartidário, impessoal e objetivo".

4.3 MADAME BOVARY, 1857 – GUSTAVE FLAUBERT

Le cœur d'Emma lui battit un peu lorsque, son cavalier la tenant par le bout des doigts, elle vint se mettre en ligne et attendit le coup d'archet pour partir.

(FLAUBERT, *Madame Bovary*, 1857)

Madame Bovary, o "excelente livro" de Gustave Flaubert (1821-1880), segundo as palavras de Charles Baudelaire[125], representa incontestavelmente um marco na literatura. Flaubert consegue escrever o ordinário da vida celebrando a intensidade do inesgotável mistério humano. Emma Bovary desorienta a moral dominante de sua época, mas, além disso, deixa atrás de si um traço indelével. *Madame Bovary* consegue mostrar a realidade de cada indivíduo diante do ilimitado de seus desejos, assim como a aspiração a se liberar continuamente das imposições feitas à vida. É fato conhecido que o tema adjacente à obra é o adultério. Neste estudo, no entanto, focalizo a construção da personalidade de Emma enquanto alguém que procura transpor sua condição individual e social, mesmo não sabendo muito bem como fazê-lo. O jantar seguido de um baile na casa de um antigo aristocrata representa um ponto de curvatura na trajetória de Emma. No entanto, Emma está presente no baile apenas como uma espectadora, ela não faz parte daquele universo.

A vontade de ascensão social de Emma é diferente daquela observada em Julien Sorel. Emma não tem ideais políticos, nem sonha com grandes mudanças sociais. O que ela almeja é libertar-se do marasmo que os limites de sua vida cotidiana lhe impõem. Enquanto Julien consegue articular-se em diferentes meios, aprendendo a "jogar o jogo" que a sociedade espera, Emma está o tempo todo inapta e deslocada, pouco importa o lugar onde esteja, mesmo que nem sempre ela esteja consciente disso. Os personagens de Flaubert parecem estar submetidos ao contexto no qual estão inseridos, cegos para a totalidade. A consciência da totalidade parece ter desaparecido dos personagens para concentrar-se na perspectiva do narrador, que disseca a psicologia dos tipos sociais que constituem os seus personagens.

---

[125] BAUDELAIRE, Charles. Madame Bovary – La tentation de Saint Antoine, par Gustave Flaubert. **L'Artiste**: nouvelle série. Tome deuxième, 7e livraison. Paris: 18 octobre 1857. p.105-109.

Emma Bovary ilustra o descompasso e a inconformidade entre as perspectivas e ideais de vida e a maneira como a realidade se apresenta. Desiludida com o casamento e com a vida monótona que leva numa cidade do interior da França, Emma projeta a sua felicidade em amantes, viagens e na aquisição de bens materiais. Finalmente, estas experiências revelam-se infrutíferas e não lhe trazem o reconforto almejado. O romance escandalizou os leitores quando foi lançado, sendo considerado imoral. A imparcialidade do narrador contribuiu para reforçar esta suposta imoralidade pois, como sugere Andréa Paraíso Müller (2012, p.16), os leitores "associaram a imparcialidade do narrador flaubertiano a uma ausência de posição moral por parte do autor".

Publicado em folhetim durante o ano de 1856 na *Revue de Paris*, o romance, que já havia recebido cortes impostos pela própria direção da revista, foi alvo de um processo movido pelo Ministério Público francês por difamação à moral pública e religiosa e aos bons costumes. Para o promotor, Ernest Pinard, o texto era perigoso, sobretudo se lido pelas mulheres. Gustave Flaubert, assim como o diretor e o impressor da revista compareceram ao Tribunal Correcional. Defendidos por Jules Sénard, conseguiram ser absolvidos em fevereiro de 1857. Poucos meses mais tarde o romance foi publicado em livro, na íntegra, pelo editor Michel Lévy. Surpreendentemente, o livro foi, a partir de então, um sucesso de vendas. "O escândalo do processo parece ter funcionado como publicidade, pois as vendas foram bastante expressivas para um estreante", como observa Müller (2012, p.15).

A narração de um baile em um castelo do interior constitui um capítulo inteiro do romance. É o momento em que Emma Bovary descobre com estupor o mundo com o qual ela sempre sonhara. Seu casamento com Charles Bovary, médico de província, a condena a uma vida monótona e sem expectativas. No fim do capítulo VII da primeira parte, Emma recebe um convite para uma festa: "[...] pelo fim de setembro, algo de extraordinário caiu em sua vida; ela foi convidada ao castelo de Vaubyessard, residência do Marquês d'Andervilliers."[126] (FLAUBERT, 2001a, p.62). A palavra "extraordinária" denota a importância deste evento na vida da protagonista. Primeiro, porque ultrapassa as suas ações habituais cotidianas, em seguida, porque esta festa, um jantar seguido de um baile, vai deixar marcas profundas em seu caráter. O uso do verbo "cair" (no original francês: *tomber*) reforça

[126] « [...] vers la fin de septembre, quelque chose d'extraordinaire tomba dans sa vie: elle fut invitée à la Vaubyessard, chez le marquis d'Andervilliers »[126] (FLAUBERT, 2001b, p.97).

a ideia de que o convite foi recebido com surpresa, pois participar de festividades sociais não fazia parte dos hábitos de Charles e Emma. O convite para ir ao baile é feito pelo marquês de Andervilliers, nobre proprietário de terras que está preparando uma carreira política dentro da Monarquia de Julho. Ao oferecer este baile o objetivo subjacente do marquês é mostrar-se aos vizinhos e conquistar a simpatia deles a fim de promover a sua candidatura.

Chegando ao castelo, tudo impressiona a heroína: as dimensões da construção, os quadros pendurados nas paredes, a elegância do Marquês. Inicia-se a representação, na "vida real", de algo que Emma só conhecia nos romances fantasiosos de sua devoção. Observemos os detalhes aos quais Emma se atenta ao entrar na mansão:

> Era [o vestíbulo do castelo] pavimentado de lajes de mármore, muito alto, e o ruído dos passos com o das vozes ressoavam como numa igreja. Em frente, subia uma escada reta e à esquerda uma galeria dando para o jardim conduzia à sala de bilhar onde, já da porta, ouviam-se carambolar as bolas de marfim. Ao atravessá-la para ir ao salão, Emma viu ao redor das mesas homens de rosto grave, com o queixo apoiado em altas gravatas, todos exibindo condecorações e sorrindo silenciosamente ao darem suas tacadas. Sobre a madeira escura do lambri, grandes molduras douradas traziam na base nomes escritos em letras pretas. Ela leu: "Jean Antoine d'Andervilliers d'Yverbonville, conde de Vaubyessard e barão de Fresnaye, morto na batalha de Coutras em 20 de outubro de 1587". E num outro: "Jean-Antoine-Henry-Guy d'Andervilliers de la Vaubyessard, almirante da França e cavaleiro da ordem de Saint-Michel, ferido no combate de Hougue-Saint-Vaast em 29 de maio de 1692, morto em Vaubyessard em 23 de janeiro de 1693"[127]. (FLAUBERT, 2001a, p.64).

Na mesa, Emma sente-se emocionada por estar sentada ao lado de nobres, apesar de que alguns tenham um passado bastante questionável, como é o caso do velho duque de Laverdière, sogro do marquês. Emma não pode deixar de olhá-lo com um misto de curiosidade e fascinação: "[...] a todo momento os olhos de Emma

[127] « Il était pavé de dalles en marbre, très haut, et le bruit des pas, avec celui des voix, y retentissait comme dans une église. En face montait un escalier droit, et à gauche une galerie donnant sur le jardin conduisait à la salle de billard dont on entendait, dès la porte, caramboler les boules d'ivoire. Comme elle la traversait pour aller au salon, Emma vit autour du jeu des hommes à figure grave, le menton posé sur de hautes cravates, décorés tous, et qui souriaient silencieusement, en poussant leur queue. Sur la boiserie sombre du lambris, de grands cadres dorés portaient, au bas de leur bordure, des noms écrits en lettres noires. Elle lut : "Jean-Antoine d'Andervilliers d'Yverbonville, comte de la Vaubyessard et baron de la Fresnaye, tué à la bataille de Coutras, le 20 octobre 1587". Et sur un autre : "Jean-Antoine-Henry-Guy d'Andervilliers de la Vaubyessard, amiral de France et chevalier de l'ordre de Saint-Michel, blessé au combat de la Hougue-Saint-Vaast, le 29 mai 1692, mort à la Vaubyessard le 23 janvier 1693". » (FLAUBERT, 2001b, p.99).

voltavam automaticamente para aquele ancião de lábios caídos, como a algo de extraordinário e de augusto. Ele vivera na Corte e dormira na cama das rainhas!”[128] (FLAUBERT, 2001a, p.66).

Aguiar (2005) chama-nos a atenção para a visível decadência que pode ser percebida na linhagem da família d’Andervilliers. Nos quadros que Emma observa no saguão de entrada do palácio, figuram antepassados da família que haviam desaparecido em batalhas. Eles sugerem a nobreza e um ar de aristocracia autêntico, marcado por grandes feitos. Na descendência destes figurões está o velho duque, que vimos sentado na mesa, mais próximo de um Casanova do que de um guerreiro defensor do rei, que já havia transferido a “luta campal para a cama das cortesãs”. A descendência culmina com a figura do próprio marquês, o anfitrião da festa, fazendo campanha para ser reeleito no Legislativo. “O declínio de classes está posto: para manter o prestígio, o poder e quiçá também a fortuna, era preciso, pois, submeter-se às instâncias *democráticas* e, no caso, burguesas, o que obviamente não descartava procedimento escusos” (AGUIAR, 2005, p.28-29, grifo do autor).

Esta cena no castelo de la Vaubyessard é a ocasião para Flaubert pintar um novo meio social: a descrição voluntariamente irônica dos aristocratas convidados ao baile faz eco ao quadro camponês que constituiu o casamento de Emma na casa de sua família, os Bertaux. Emma ocupa um lugar central ao longo de todo este capítulo. Esta *soirée* constitui para ela um evento fora do comum: pela primeira vez ela penetra no meio aristocrático que alimenta seus sonhos romanescos. Trata-se ao mesmo tempo de uma ocasião na qual ela percebe toda a distância que separa esta vida luxuosa do mundo camponês do qual ela vem.

Todo o capítulo tem portanto como foco a descrição da festa e da iniciação de Emma na grande sociedade. A situação não é apresentada simplesmente como um quadro, apresenta-se em primeiro lugar a personagem Emma e, através dela, apresenta-se a situação. Pode-se dividir o capítulo em quatro grandes partes: a primeira consiste na descrição do castelo e no impacto que o lugar causa na personagem [de “O castelo, de construção moderna, à italiana…” até “alguns cavalheiros, que traziam uma pequena flor na botoeira das casacas, conversavam

[128] « […] sans cesse les yeux d’Emma revenaient d’eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d’extraordinaire et d’auguste. Il avait vécu à la Cour et couché dans le lit des reines ! » (FLAUBERT, 2001b, p.101).

com as senhoras em redor da lareira"]. A segunda parte descreve o jantar, a riqueza da mesa e dos pratos servidos [de "Às sete horas foi servido o jantar" até "o açúcar em pó pareceu-lhe mais branco e mais fino do que em qualquer outro lugar"]. A terceira parte consiste no baile propriamente dito, na descrição das pessoas, das roupas e penteados, assim como das danças e da emoção de Emma por participar daquele evento [de "As senhoras, em seguida, subiram a seus quartos para se prepararem para o baile" até "a fim de prolongar a ilusão daquela vida luxuosa que teria de abandonar dentro em pouco"]. E finalmente, a quarta parte que fala do dia seguinte e da volta à casa de Charles e Emma [de "Amanheceu" até "mas o pesar permaneceu"].

A arte do romancista consiste em descrever esta *soirée* mundana respeitando a ótica particular da heroína. Tudo o que se passa, as observações sobre as danças, sobre as roupas dos convidados, sobre os temas de discussão são aquilo que passa pelo campo ótico da personagem central. Ao mesmo tempo, a narração mescla o ponto de vista da personagem e a visão do narrador. Neste sentido, há que se observar algumas diferenças em relação às obras anteriormente analisadas.

Os narradores nas obras de Stendhal e de Balzac sabem tudo sobre os heróis, suas ações e pensamentos, mas também tudo o que se reporta aos outros personagens. O narrador em *O vermelho e o negro* acompanha, durante o baile, ora o ponto de vista de Julien, ora o de Mathilde. No entanto, apesar deste caráter omnisciente, em alguns momentos o narrador stendhaliano revela uma posição pessoal através de alguma frase ou juízo de valor, seja explicitamente ou por meias-palavras. No início do romance, essa voz narrativa pessoal aparece para demonstrar seu sentimento sobre o vale de Doubs: "Quantas vezes, lembrando o baile da véspera em Paris, o peito apoiado contra estes grandes blocos de pedra de um cinza-azulado tão bonito, quantas vezes **meus** olhos não mergulharam no vale do Doubs!"[129] (STENDHAL, 2003, p.22, grifo meu). Mais tarde, esta voz reaparece e dirige-se ao leitor: "A palavra [hipocrisia] surpreende os leitores?"[130] (STENDHAL,

[129] « Combien de fois, songeant aux bals de Paris abandonnés la veille, et la poitrine appuyée contre ces grands blocs de pierre d'un beau gris tirant vers le bleu, mes regards ont plongé dans la vallée du Doubs ! » (STENDHAL, 1997, p.15).

[130] « Ce mot [hypocrisie] vous surprend ? » (STENDHAL, 1997, p.31).

2003, p.39). Ao chegar ao baile, o narrador estabelece uma cumplicidade com o leitor, ao utilizar a primeira pessoa do plural: “O conjunto pareceu extraordinário ao **nosso** provinciano”[131] (STENDHAL, 2003, p.310, grifo meu). Estas “intrusões” e interpelações permitem ao autor de *O vermelho e o negro* apresentar seu herói com um olhar ao mesmo tempo crítico e terno, que reforça a adesão do leitor à história narrada. Apesar de Julien mostrar-se calculista, o leitor é, diversas vezes, tomado de compaixão por ele.

O narrador em *O baile de Sceaux*, ao contrário, através de sua omnisciência, reforça a rejeição do leitor em relação ao egoísmo da personagem Émilie. Observa-se, contudo, que durante o baile, o narrador não revela a identidade de Maximilien: tudo o que o leitor sabe sobre ele é o que Émilie também sabe. Será somente depois do episódio do baile que o narrador dará indícios ao leitor de que o herói não possui títulos de nobreza, enquanto Émilie ainda desconhece esse fato.

No que diz respeito à estratégia narrativa empregada por Flaubert, o narrador deixa o leitor acompanhar o baile através dos olhos de Emma, mas diferentemente de Balzac, constrói um retrato fragmentado e progressivo, através de percepções esparsas. Por meio de uma pretensa objetividade o narrador convida o leitor a completar aquilo que está lendo. Percebe-se, na cena do baile, menos a presença do narrador e mais a presença da personagem. No entanto, o enfoque narrativo sofre mudanças, permitindo ao leitor posicionar-se de diferentes maneiras. O individualismo de Emma não é claramente julgado pelo narrador; pode, contudo, ser percebido através das ações da personagem, como no momento em que ela proíbe seu marido de dançar no baile. Vemos que o narrador não se posiciona a favor ou contra a atitude de Emma, ele apenas faz com que o olhar do leitor direcione-se para o fato acontecido:

> As calças de Charles apertavam-lhe a barriga.
> — As presilhas das polainas vão incomodar-me ao dançar, disse ele.
> — Dançar? replicou Emma.
> — Sim!
> — Mas perdeste a cabeça! Debochariam de ti, mantém-te em teu lugar. Aliás, é mais conveniente para um médico, acrescentou.[132] (FLAUBERT, 2001a, p.66).

[131] « Cet ensemble parut extraordinaire à notre provincial. » (STENDHAL, 1997, p.284).

[132] « Le pantalon de Charles le serrait au ventre.
– Les sous-pieds vont me gêner pour danser, dit-il.
– Danser ? reprit Emma.
– Oui !

Neste sentido, Auerbach afirma que também em Flaubert os acontecimentos cotidianos e reais de uma camada social baixa, da burguesia provinciana, são levados muito a sério e também os acontecimentos do cotidiano estão submersos muito exata e profundamente numa época histórico-contemporânea determinada, como já era o caso em Stendhal e Balzac. Mas a posição de Flaubert diante do seu objeto é totalmente diferente:

> No caso de Stendhal e Balzac, ouvimos com freqüência, quase constantemente, aliás, o que o autor pensa acerca das suas personagens e dos acontecimentos; Balzac acompanha algumas vezes as suas narrações com comentários comovidos, ou irônicos, ou morais, ou históricos, ou econômicos. Ouvimos também muito amiúde o que as próprias personagens pensam ou sentem, e isto ocorre frequentemente de tal maneira que o autor se identifica com a personagem numa situação dada. Estas duas coisas faltam em Flaubert quase inteiramente. A sua opinião sobre os acontecimentos e as personagens não é expressa; e quando as próprias personagens se manifestam, isto nunca ocorre de tal forma que o autor se identifique com a sua opinião, ou com a intenção de levar o leitor a se identificar com ela. Embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta. Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre esta convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert. (AUERBACH, 2015, p.435).

Auerbach coloca em destaque, mais uma vez, a imparcialidade do narrador flaubertiano, que não julga os personagens, limitando-se a transmitir os acontecimentos de uma maneira objetiva. Sabemos do esmero com o qual Flaubert tratou a escrita de sua obra. Nenhum elemento aparece solto ou fora de lugar. Assim, na cena de baile, embora não haja qualquer comentário a este respeito, toda a construção nos leva a compreender que Emma deixa-se levar pela emoção vivenciada naquele ambiente, iludindo-se em relação aos outros personagens, que ela crê serem pertencentes à alta nobreza, e em relação a si própria, visto que ela pensa ter evoluído de sua condição de camponesa. Mas, o narrador não induz o

---

– Mais tu as perdu la tête ! on se moquerait de toi, reste à ta place. D'ailleurs, c'est plus convenable pour un médecin, ajouta-t-elle. » (FLAUBERT, 2001b, p.101-102).

leitor a ter compaixão de sua personagem. Ele aponta os fatos e deixa espaço para que conclusões sejam feitas.

O próprio deslumbre que Emma sente por estar no baile, ao lado de aristocratas, não é claramente descrito, mas pode ser percebido pelo leitor através dos inúmeros detalhes sobre os quais repousa a atenção de Emma. Ela presta atenção na amabilidade da Marquesa, a anfitriã da festa, bem como na elegância dos convidados:

> ... uma das senhoras levantou-se (a própria Marquesa), veio ao encontro de Emma e fê-la sentar-se ao seu lado, numa conversadeira, onde se pôs a falar amigavelmente como se a conhecesse havia muito.[133] (FLAUBERT, 2001a, p.64)

> Ao longo da fila de mulheres sentadas os leques pintados agitavam-se, os buquês escondiam parcialmente os sorrisos e os frascos com tampa de ouro giravam nas mãos entreabertas onde as luvas marcavam o formato das unhas e apertavam a carne no pulso. Os adornos de renda, os broches de diamantes, os braceletes de medalhão estremeciam nos corpetes, cintilavam nos peitos, tiniam nos braços nus.[134] (FLAUBERT, 2001a, p.67).

O reforço à descrição dos detalhes ornamentais observados por Emma, demonstra o seu deslumbre em relação aos objetos burgueses e aristocratas que vão constituir para ela verdadeiros fetiches[135]. Os leques, frascos, luvas, broches e outros adornos que Emma observa tão atentamente no baile, serão objetos de seu desejo mais tarde. Pois, como sabemos, depois do baile Emma adentra um círculo consumista que a levará à bancarrota. Ela deposita na conquista desses objetos a esperança de felicidade que ela anseia alcançar.

---

[133] « …une des dames se leva (la Marquise elle-même), vint à la rencontre d'Emma et la fit asseoir près d'elle, sur une causeuse, où elle se mit à lui parler amicalement, comme si elle la connaissait depuis longtemps. » (FLAUBERT, 2001b, p.99).

[134] « Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entrouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus. » (FLAUBERT, 2001b, p.102).

[135] Lembramos aqui o conceito de fetichismo apresentado por Karl Marx. Em *O Capital* (1867), Marx demonstra que, na sociedade capitalista, a mercadoria quando finalizada, não mantém o seu valor real de venda (determinado pela quantidade de trabalho empregada no artigo), mas sim, que ela adquire um valor de venda irreal e infundado, como se não fosse fruto do trabalho humano e nem pudesse ser mensurado. Marx aponta com isso o fato de que a mercadoria parece perder sua relação com o trabalho, ganhando vida própria. Ele denuncia a maneira como o homem trata as mercadorias na modernidade: com o tempo os objetos (sapatos, bolsas, etc.) deixam de ser um produto estritamente humano para tornarem-se objetos de adoração. Neste sentido, a mercadoria deixa de ter a sua utilidade e passa a atribuir um valor simbólico, quase divino: ao comprar um objeto, o homem não compra o real, mas a transcendência que o artefato representa. Esse mesmo fenômeno vai aparecer com recorrência nas obras analisadas, como pode-se observar na representação do colar de Mathilde Loisel, ou nos objetos idealizados e desejados por Artur Corvelo.

Charles Bovary, por sua vez, compõe, durante toda a cena, um contraponto com a figura de sua esposa. A percepção daquela festa é exatamente oposta para um e outro. Ao dirigir-se ao salão de baile, Emma mal consegue conter o seu entusiasmo: “desceu as escadas evitando correr.” Para Charles, ao contrário, a noite vai ser entediante. Desde o início, enquanto Emma prepara-se com zelo para o baile: “arrumou-se com a consciência meticulosa de uma atriz estreante”, o marido já sente-se desconfortável, com as calças a apertarem-lhe a barriga. Charles sente-se aliviado quando eles se retiram da festa, depois de ter passado horas a ver jogar ao whist sem nada compreender. No dia seguinte, ao jantar tranquilamente a comida simples feita pela cozinheira da família, ele exclama: “Como é agradável estar de novo em casa!”.

Emma, ao contrário, encantada pela atmosfera da festa, deseja prolongar aquela felicidade tão efêmera. No fim da noite, Charles retira enfim suas botas, enquanto sua esposa encontra-se ainda mergulhada no sonho e na fantasia:

> A noite estava escura. Caíram algumas gotas de chuva. Ela aspirou o vento úmido que lhe refrescava as pálpebras. A música do baile ainda lhe ressoava nos ouvidos e ela fazia esforços para manter-se acordada a fim de prolongar a ilusão daquela vida luxuosa que teria de abandonar dentro em pouco.[136] (FLAUBERT, 2001a, p.71).

Essa ideia de continuidade desejada por Emma pode ser observada no uso predominante de verbos no pretérito imperfeito, tempo geralmente usado para a descrição. O leitor encontra-se imerso na duração do baile, assim como Emma que deseja que a noite se prolongue indefinidamente.

Nas conversas que Emma escuta, os aristocratas são simples silhuetas percebidas pela heroína, ou seja, é sempre Emma quem está no centro da perspectiva. É a partir dela que o leitor pode observar o baile. Ao mesmo tempo, Flaubert leva em conta os limites de sua heroína: Emma, principiante em matéria de vida social, não participa das discussões; ela apenas surpreende fragmentos de conversas sem deles extrair o sentido:

---

[136] « La nuit était noire. Quelques gouttes de pluie tombaient. Elle aspira le vent humide qui lui rafraîchissait les paupières. La musique du bal bourdonnait encore à ses oreilles, et elle faisait des efforts pour se tenir éveillée, afin de prolonger l’illusion de cette vie luxueuse qu’il lui faudrait tout à l’heure abandonner.» (FLAUBERT, 2001b, p.106-107).

> Elogiavam a espessura dos pilares de São Pedro, Tivoli, o Vesúvio, Castellamare e os Cassini, as rosas de Gênova, o Coliseu ao luar. **Emma ouvia, com o outro ouvido, uma conversa cheia de palavras que não compreendia**. Algumas pessoas rodeavam um jovem rapaz que na semana anterior vencera *Miss Arabella* e *Romulus* e ganhara dois mil luíses ao saltar um fosso na Inglaterra. Um queixava-se de seus corredores, que estavam engordando; outro, dos erros de impressão que haviam alterado o nome de seu cavalo[137]. (FLAUBERT, 2001a, p.68-69, grifos meus).

Propositalmente, o texto não permite reconstruir a lógica destas conversas, colocando mesmo em evidência o seu caráter incoerente: primeiro aparece uma série de nomes italianos, depois uma sucessão de detalhes não muito claros sobre concursos hípicos. Entre estas conversas está Emma, que ouve tudo com atenção e curiosidade, mesmo sem compreender o sentido daquelas palavras.

No meio do baile, visto que o ambiente havia se tornado pesado ("O ar do baile era pesado; as luzes empalideciam"[138]), os vidros da janela tiveram de ser quebrados para que o ar pudesse entrar. O barulho dos estilhaços tira Emma do torpor em que se encontrava e lhe faz descobrir um novo espetáculo: ela observa alguns camponeses que estão do lado de fora. A visão evoca seu passado e sua infância. Mas a lembrança é logo rechaçada:

> Um criado subiu numa cadeira e quebrou dois vidros; ao barulho dos estilhaços, **a Sra. Bovary virou a cabeça e percebeu, no jardim, contra as vidraças, rostos de camponeses que observavam**. Então, voltou-lhe a lembrança dos Bertaux. Reviu a quinta, o pântano lamacento, seu pai com a blusa sob as macieiras e reviu-se a si mesma, como outrora, desnatando com seu dedo as terrinas de leite na leiteria. Porém, diante das fulgurações da hora presente, **sua vida passada**, tão nítida até então, **desvanecia-se inteiramente e ela quase duvidava de tê-la vivido**. Estava lá; além disso, **ao redor do baile não havia mais do que sombra estendida sobre todo o resto**. Estava comendo, então, um sorvete de marrasquino que segurava com a mão esquerda numa concha de prata dourada e semicerrava os olhos com a colher entre os dentes.[139] (FLAUBERT, 2001a, p.69, grifos meus).

---

[137] « Ils vantaient la grosseur des piliers de Saint-Pierre, Tivoli, le Vésuve, Castellamare et les Cassines, les roses de Gênes, le Colisée au clair de lune. Emma écoutait de son autre oreille une conversation pleine de mots qu'elle ne comprenait pas. On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, Miss Arabelle et Romulus, et gagné deux mille louis à sauter un fossé, en Angleterre. L'un se plaignait de ses coureurs qui engraissaient ; un autre, des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval. » (FLAUBERT, 2001b, p.104).

[138] « L'air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient » (FLAUBERT, 2001b, p.104).

[139] « Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres ; au bruit des éclats de verre, madame Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette

O barulho dos vidros quebrados faz Emma virar o rosto e ver a classe popular. O incidente poderia despertá-la do sonho, visto que ela lembra do passado modesto no sítio do pai. Mas a mesma lembrança faz com que ela valorize o privilégio de estar do lado de dentro do salão. Emma decide apagar o seu passado da memória e viver intensamente o momento presente. Para a personagem, o baile funciona como um espaço feérico, isolado no tempo e no espaço e nada do que está fora parece poder perturbá-la: "não havia mais do que sombra estendida sobre todo o resto".

O gesto descrito em detalhes de Emma degustando um sorvete, deixa adivinhar todo um cenário de sensações da personagem: o frescor do sorvete, depois do calor do baile, o gosto do álcool, o contato com o objeto ("segurava com a mão esquerda numa concha de prata dourada"), a insistência do texto com o prazer bucal ("com a colher entre os dentes"), tudo demonstra o desejo de fruição de Emma. Recusando-se a ver o exterior ("semicerrava os olhos") e nele o seu passado, ela entrega-se completamente à sensação vivida no presente.

Ainda que alguns momentos antes, Emma tenha se sentido estrangeira àquela sociedade, prefere ficar naquele mundo que considera mais distinto e feliz do que o mundo camponês do qual ela vem. Emma se encontra deslocada em um universo social que não é o seu, mas percebe a distância que já havia conseguido ultrapassar.

Notamos, no entanto, que a ironia da descrição impede o leitor de ceder às mesmas miragens que Emma. O baile em Vaubyessard é feérico apenas na aparência. Desde o início da cena, enquanto Emma está deslumbrada com aquele acontecimento "extraordinário", o leitor sabe que o intuito do baile é eleitoral. A figura do duque "que fora, segundo se dizia, amante da rainha Maria Antonieta" traz um resquício decadente do Antigo Regime e de um tempo que já não corresponde ao momento atual. Da mesma maneira, os temas abordados pelos convidados não

---

jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents. » (FLAUBERT, 2001b, p.104).

escondem a banalidade das proposições: as discussões giram em torno da "espessura dos pilares de São Pedro" ou do "Coliseu visto ao luar".

A comparação com os camponeses que observam do lado de fora oferece um inquietante contraponto aos divertimentos aristocráticos. O julgamento desta imagem é, no entanto, deixado ao leitor:

> Supõe-se estes espectadores na sombra, do lado de fora do salão, contemplando os nobres como peixes em um aquário. O que esse olhar exterior exprime? Inveja? Condenação? Simples curiosidade? A interpretação é deixada ao leitor. Flaubert nada comenta.[140] (BAUDAT, 1987, p.40).

Mesmo deixando a interpretação ao leitor, a presença destes espectadores externos sugere o antagonismo de dois mundos, um que olha o outro a divertir-se. Dentro desta visão fica subentendida a tensão entre as classes dentro da sociedade. O ano de 1789, embora já distante, permanece sendo o grande fantasma da nobreza decadente.

Emma passa ao lado dos nobres sem realmente integrar-se à festa: ouve as conversas mas não participa e nem as compreende direito. A visão repentina dos camponeses na janela desperta-lhe a lembrança da infância e da propriedade do pai, o único meio que Emma conhece bem. Mas nestas condições a experiência da memória apenas faz aumentar a ruptura que Emma sente com o seu passado. As lembranças de infância ficam tão longínquas quanto a face dos camponeses do outro lado da vidraça.

O grande momento de êxtase para Emma acontece quase no final do baile quando ela é convidada, por um visconde, a dançar a valsa. Ela nunca havia valsado. Aquela dança rápida e rodopiante produz-lhe uma viva emoção. Ao término da valsa, Emma sente um mal-estar e quase desmaia. O trecho coloca em evidência a "revolução" que consistiu a aparição da valsa nos salões europeus. Efetivamente, como vimos no primeiro capítulo, a valsa permite não apenas um contato corpo-a-corpo mais próximo e, logo, propicia uma troca de olhares mais intensa, como ainda é acompanhada de giros e movimentos rápidos que desconcertam os dançarinos

---

[140] « On devine ces spectateurs dans l'ombre, en dehors de la salle, qui contemplent les nobles comme des poissons dans un aquarium. Qu'exprime ce regard extérieur ? L'envie ? La condamnation ? La simple curiosité ? L'interprétation est laissée au lecteur. Flaubert ne commente pas. »

acostumados à sobriedade da contradança e da quadrilha. O texto consegue transmitir esse ritmo inebriante através da progressão das palavras em sequência que acompanham o movimento do casal e avançam em direção a um momento de êxtase. A construção das frases faz com que tenhamos a impressão de que já não é mais Emma que roda, mas o próprio salão ("tudo girava ao redor deles, as lâmpadas, os móveis, os lambris e o chão"). As descrições das ações e das reações de Emma ("um torpor a invadia", "um movimento mais rápido", "arrebatando-a", "ofegante") conferem a intensidade da emoção vivenciada pela personagem:

> Começaram lentamente, depois valsaram com maior rapidez. Giravam: tudo girava ao redor deles, as lâmpadas, os móveis, os lambris e o chão, como um disco sobre um eixo. Ao passar junto às portas, a orla do vestido de Emma roçava na calça de seu par; suas pernas entravam uma na outra; ele baixava seu olhar para ela, ela levantava o seu para ele; um torpor a invadia, ela se deteve. Partiram novamente; e com um movimento mais rápido, o Visconde, arrebatando-a, desapareceu com ela até o final da galeria onde, ofegante, ela quase caiu e por um instante apoiou a cabeça em seu peito. E, em seguida, sempre girando, porém mais suavemente, ele reconduziu-a ao seu lugar; ela caiu para trás, contra a parede e pôs a mão diante dos olhos. [141] (FLAUBERT, 2001a, p.70).

A alegre perturbação que Emma sente ao dançar a valsa confirma a sua escolha: ela deseja deliberadamente desvencilhar-se do seu passado para pertencer àquele mundo que parece tão descontraído e prazeroso. O que ela não percebe é que tudo aquilo é apenas ilusório. Durante esta cena, Emma é uma heroína em um mundo que não é seu. O texto apresenta uma crítica ao "sonho" aristocrático da protagonista: trata-se de um ambiente de luxo, de excessos, aparentemente alegre, mas fútil e repleto de jogos de interesses.

Depois do baile, Emma deve voltar à sua vida cotidiana. No entanto, este retorno não é isento de consequências. O baile despertara-lhe desejos e fantasias que dormitavam desde a sua juventude, época em que lia romances de amor e de

---

[141] « À trois heures du matin, le cotillon commença. Emma ne savait pas valser. […] Cependant, un des valseurs, qu'on appelait familièrement Vicomte, et dont le gilet très ouvert semblait moulé sur la poitrine, vint une seconde fois encore inviter madame Bovary, l'assurant qu'il la guiderait et qu'elle s'en tirerait bien. /Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient : tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon ; leurs jambes entraient l'une dans l'autre ; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui ; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent ; et, d'un mouvement plus rapide, le vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place ; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux. » (FLAUBERT, 2001b, p.105-106).

aventura. Ela tem a ilusão de que o mundo dos nobres e ricos é feliz. O baile age como um elemento propulsor de ilusões na personagem que, a partir deste momento, vai procurar com avidez a felicidade feérica com a qual ela sonha.

Ainda durante muito tempo, a lembrança do baile a acompanha, como se algo houvesse mudado no âmago de seu ser. Assim como os seus sapatinhos de cetim haviam conservado na sola o tom amarelo da cera do salão, o seu coração, ao contato com a riqueza, também guardara alguma coisa que nunca mais haveria de se apagar:

> Sua viagem ao castelo de Vaubyessard fizera um buraco em sua vida, como aquelas grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, cava às vezes nas montanhas. Resignou-se, contudo: fechou piedosamente na cômoda seu belo vestido e até seus sapatos de cetim, cuja sola amarelara-se com a cera deslizante do assoalho. Seu coração era como eles: ao atrito da riqueza adquirira alguma coisa que não se apagaria[142]. (FLAUBERT, 2001a, p.73).

O bovarismo de Emma

A atitude de Emma de viver num mundo irreal onde somente conta sua própria visão das coisas foi chamada de *Bovarismo*. O termo, um neologismo criado por Jules de Gaultier, aparece pela primeira vez em um artigo de 1902. O autor o define como "a faculdade conferida ao homem de conceber a si mesmo como outra coisa, diferente daquilo que é realmente"[143]. No entanto, duas concepções diferentes podem ser observadas sobre o Bovarismo: a de Gaultier, o criador do termo, e aquela desenvolvida por Georges Palante que, ainda que contemporâneo de Gaultier, apresenta uma visão um pouco diferente.

Para Gaultier, o Bovarismo é uma patologia, uma insatisfação crônica. Uma falha da personalidade seria o fator inicial que determinaria a propensão para se imaginar diferente do que se é. Todos os personagens de Flaubert apresentam esta

---

[142] « Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. Elle se résigna pourtant ; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son coeur était comme eux : au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas. » (FLAUBERT, 2001b, p.109).

[143] Tradução de Fúlvia Moretto (2001, p.10). No original : « le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est ». (GAULTIER, 2008, p.43).

característica, no entanto, é Emma Bovary a personagem mais representativa desta patologia. Esta falha é sempre acompanhada nos personagens de um sentimento de impotência, e apesar de eles se conceberem outros que não o são, eles também não conseguem se igualar ao modelo ao qual se propuseram. O amor próprio, contudo, os impede de admitir esta incapacidade.

Deste modo, Emma, a esposa do modesto oficial de saúde da província, imagina-se uma grande dama. Ela se envolve em múltiplas intrigas nas quais pensa ao menos satisfazer as exigências de sua natureza. Para Gaultier (2008, p.54-55) ela concebe o amor sob a forma de uma paixão exorbitante e única em um cenário de ostentação e entre peripécias romanescas. As razões que justificam os devaneios de Emma podem ser encontradas nas circunstâncias e na educação que recebeu. Sendo educada no convento das Ursulinas, um meio aristocrático e místico, Emma deixa-se influenciar pelas leituras romanescas e começa a criar ilusões sobre o mundo e sobre ela mesma. Mas Gaultier procura mostrar que se trata de uma patologia, tendo em vista que, se não fosse a educação no convento, seria outra a causa das fantasias de Emma. Isso porque ela já tinha uma predisposição natural de se considerar outra pessoa: "Esta necessidade de se conceber outra pessoa constitui sua verdadeira personalidade, isso alcança em Emma uma violência incomparável e se exprime por meio de uma recusa em aceitar qualquer realidade e de se contentar com ela."[144] (GAULTIER, 2008, p. 63).

Emma idealiza o mundo e carrega sempre um sentimento de insaciabilidade. Portanto, para Gaultier (2008, p. 69-70), mesmo que tivesse tido pais ricos e se casado com um homem importante, vivendo em meio a festas, luxo e galanteria, ela seria sempre a mesma mulher insatisfeita, imaginando outras realidades, desprezando estas alegrias artificiais, guiadas apenas pela vaidade e pelas aparências. Sendo rica, talvez ela sonhasse em viver escondida em alguma província, gozando das alegrias simples de uma vida íntima feliz.

No entanto, Georges Palante apresenta uma visão diferente. O autor não aceita a clivagem do ser que pode ser observada diante da definição proposta por

---

[144] « Ce besoin de se concevoir autre qu'elle n'est constitue sa véritable personnalité, il atteint chez elle une violence incomparable et s'exprime par un refus d'accepter jamais aucune réalité et de s'en contenter. » (GAULTIER, 2008, p.63)

Gaultier. Ora, para se considerar diferente do que se é, é necessário pressupor que existe uma "verdadeira realidade" e que o ser imagina uma outra realidade para si. Para Palante é difícil encontrar uma linha de marcação clara entre o que um ser é e o que ele não é. Ele questiona se seria permitido falar em *ilusionismo bovárico* uma vez que todas as pessoas apresentam essa característica, em maior ou menor intensidade. Para Palante, o Bovarismo não é portanto uma patologia. Ele não o vê como algo forçosamente negativo: mais do que uma fuga da realidade, a reação de Emma pode ser entendida como uma recusa em aceitar os limites e a dominação da realidade.

> Palante não podia se render ao julgamento segundo o qual Emma Bovary seria uma doce sonhadora patológica. Ao contrário, ele prefere ver na heroína de G. Flaubert uma figura da revolta individual contra "*o que é";* mais ainda, uma heroína que luta de maneira continuada contra toda forma de dominação, contra "*aquilo que é dado"*, quer dizer, imposto ao indivíduo pelo mundo exterior e apresentado como indepassável e tendo de ser aceito como tal, ao preço de uma abdicação de toda originalidade.[145] (DEPENNE, 2008, p.131).

Tanto Gaultier quanto Palante, embora apresentando visões diferentes sobre a obra de Flaubert, ajudam a colocar em evidência um dos aspectos essenciais sobre a personalidade da heroína: Emma recusa-se a dobrar-se frente à realidade, ela experimenta uma necessidade de evasão que se mostra irreversível. Consoante à sua necessidade de evasão, o individualismo que vem se desenvolvendo na sociedade ocidental, como observamos anteriormente, aparece com bastante destaque na personagem de Emma Bovary. Durante o baile, a personagem parece importar-se apenas consigo mesma e vê apenas aquilo que ela *quer* ver. Desde o início despreza o marido, mas também não permite que ele dance, porque teme que ele passe por ridículo em frente à sociedade. Além disso, não vemos Emma estabelecendo contato com ninguém, apenas observando a sociedade e tentando sentir-se igual àqueles que ela admira.

A questão do individualismo de Emma aparece de certo modo nas reflexões de Depenne (2008). Este pesquisador acredita que na condenação da obra de

[145] « Palante ne pouvait se rendre au jugement unanime selon lequel Emma Bovary serait une douce rêveuse pathologique. Au contraire, il veut plutôt voir dans l'héroïne de G. Flaubert une figure de la révolte individuelle contre « *ce qui est* » ; plus encore, une héroïne qui lutte de façon continuée contre toute forme de domination, contre « *ce qui est donné* », c'est-à-dire imposé à l'individu par le monde extérieur et présenté comme indépassable et devant être accepté comme tel, au prix d'une abdication de toute originalité. » (DEPENNE, 2008, p.131).

Flaubert há mais do que a simples reprovação do adultério. Mais profundamente, a condenação atacava a ideia da **exaltação dos desejos ilimitados do indivíduo**.

A cena de baile pode, portanto, ser vista como um prelúdio que anuncia questões humanas e identitárias mais profundas. Ela ilustra o desejo que Emma possui de buscar algo que a complete. A cena também prenuncia o fenômeno que a conduzirá ao suicídio: a necessidade interior de fugir da morosidade e da mediocridade da condição individual e social. Esta busca pela satisfação dos desejos individuais, constantemente reprimidos ou não correspondidos pela sociedade, levarão Emma ao desespero.

Contrariamente ao que Gaultier havia diagnosticado sobre a heroína flaubertiana, Depenne questiona se o Bovarismo não é uma estratégia de reabilitação do ser que, respondendo ao seu desejo de utopia, recusa-se a cair sob o domínio do real. Portanto, para ele, se Emma foi *bovárica*, ela o foi no sentido de ser uma artista que se recusa a ver as coisas tais como elas são, mantendo o espírito utópico que lhe dita a não-renúncia, a não-resignação diante do que é.

Ao se considerar a proposição de Depenne, adentramos um domínio filosófico mais profundo sobre o que é a realidade. A vida real não é o que Emma vê, mas também não é aquilo que a sociedade lhe apresenta. Neste sentido, tudo torna-se um jogo de espelhos, de aparências e de ilusões. Não é possível identificar a verdadeira realidade, pois cada um tem a sua versão sobre o “real”. Assim, há que se repensar se Emma foi alguém que se iludiu com as aparências, ou ao contrário, que persistiu nas suas utopias, não querendo aceitar a ausência de respostas do mundo face aos seus anseios. O baile no castelo de Vaubyessard mostra a posição deste indivíduo deslocado, diante de uma sociedade que não está disposta a lhe dispensar atenção.

Este deslocamento de Emma é igualmente observado por Sylvie Thorel-Cailleteau (1998, p.370) que compara Madame Bovary a uma Cinderela num baile decadente. O convite para ir ao baile aparece como uma manifestação do maravilhoso dentro de sua existência melancólica, mas o baile de Emma é “mágico” apenas na aparência. Ela não perde um sapatinho de cristal no baile, mas encontra uma charuteira[146]. Para a autora, poder-se-ia ler *Madame Bovary* como uma

[146] No caminho de volta à Tostes, enquanto Charles conduz a charrete, Emma, silenciosa, olha as

Cinderela deslocada, cuja heroína procura o homem ideal adaptado a uma charuteira. Esta busca conduz a personagem a encontros irrisórios, passando do amor ao adultério e à prostituição.

Esta inversão do tema de Cinderela pode ser colocada em contraponto a outras obras, como *Pamela* (1740), de Richardson. Embora tenha sido uma baliza na história do romance, *Pamela* mantém ainda a mesma estrutura da história de *Cinderela*: as duas heroínas alcançam compensações para a monotonia e as limitadas perspectivas da vida doméstica. Isso, como comenta Watt (2010, p.216), não deixa de ser um conto de fada, mas com uma diferença: a fada madrinha, o príncipe e a abóbora cedem lugar à moralidade, a um fidalgo rico e a uma carruagem com seis cavalos. Deste modo, embora Richardson tenha condenado as narrativas fantasiosas, ele não está muito distante delas.

Para Watt essa combinação de fantasia e realismo formal é a fórmula que explica a força do romance popular, na medida em que "satisfaz as aspirações românticas do leitor num roteiro literário que apresenta um cenário tão completo e um relato tão detalhado das ideias e dos sentimentos que faz parecer verdade literal o que não passa de gratificação irreal dos sonhos do leitor" (p.216-217). Madame Bovary quebra com essa expectativa na medida em que não satisfaz as aspirações românticas do leitor.

Se é verdade que essa confusão entre realidade e sonho não constituía novidade, sendo um tema que já aparece em Dom Quixote, é com *Madame Bovary* que se evidencia mais claramente o resultado da junção do aparente realismo de ação e ambiente com a ênfase na vida emocional das personagens. Dom Quixote é explicitamente louco e as distorções da realidade que ele tem resultam em ações cuja ridícula irrealidade é evidente para todos, às vezes até para ele próprio. Emma, neste aspecto, tem um diferencial:

> Emma Bovary tem uma concepção igualmente distorcida da realidade e de seu próprio papel no mundo, mas nem ela nem ninguém percebe as distorções, porque estas existem basicamente na esfera subjetiva e a tentativa de concretizá-las não envolve choques tão óbvios com a realidade como os do herói de Cervantes: ela está enganada não com relação a ovelhas e moinhos de vento, mas com relação a si mesma e a seus envolvimentos pessoais. (WATT, 2010, p.217).

---

rodas a girar. Em certo momento, alguns cavaleiros passam diante deles, rindo, e Emma julga reconhecer o visconde. Logo adiante, Charles precisa parar para consertar os arreios. Eles encontram, então, caída no chão, uma bela charuteira que Charles leva para casa.

Neste sentido, a contribuição de *Madame Bovary* à maneira como o romance tem acesso à vida interior é definitivo. Não se pode furtar de observar que o poder do romance sobre a experiência privada influenciou em muito as expectativas e aspirações da consciência moderna.

Emma quer sempre mais, embora não saiba muito bem o que procura. Sonha constantemente com um futuro grandioso, e no entanto, morre endividada e sozinha em meio a seu desespero. Manfrini (2012, p.18) observa que apesar de ter ambições, Emma é incapaz de leituras sérias e projetos duradouros, ela está esvaziada de conteúdo, de substância: "como não possui vida interior consistente, Emma se perde facilmente na intensidade dos momentos e precisa de paixões fortes para se sentir viva." Charles, ao contrário, não entra em conflito com o mundo. Nem sua origem modesta nem sua inteligência limitada tornam-se um problema. Ele acomoda-se na posição que o mundo lhe concede. Falta em Charles um traço arrivista que talvez agradasse a Emma.

Deste modo, esta cena de baile exemplifica uma sociedade aristocrata em decadência e o prenúncio de uma sociedade capitalista e consumista que seduzirá Emma até a sua queda. A personagem é absorvida por um mundo de aparências sem se dar conta do abismo no qual está adentrando. A riqueza desta cena de baile, bem como de todo o romance, está no embate entre o idealismo da personagem e a dura realidade. Como sugere Aguiar (2005, p.33), Emma talvez seja "a primeira grande vítima literária da sociedade de consumo"[147]. A propósito, o consumo daquilo que não está ao seu alcance será também a causa da desgraça que se abate sobre a personagem Mathilde Loisel, de Guy de Maupassant, que veremos na sequência.

[147] Ver AGUIAR, Joaquim Alves de. O banquete e o prato do dia em *Madame Bovary*. In: FONSECA, Maria Augusta. **Olhares Sobre o Romance**. São Paulo: Nankin, 2005.

4.4 O COLAR DE DIAMANTES, 1885 – GUY DE MAUPASSANT

Elle dansait avec ivresse, avec emportement, grisée par le plaisir, ne pensant plus à rien, dans le triomphe de sa beauté.

(MAUPASSANT, *La parure*, 1885)

Guy de Maupassant publicou vários contos e novelas que seduziram os leitores dos jornais e periódicos do século XIX. Tanto o conto quanto a novela, narrativas relativamente breves, respondem a certas características: condensação da aventura, estilização dos personagens, economia de descrições. Embora se trate de um relato curto, o autor deve conseguir manter o interesse do leitor, o que Maupassant realiza com habilidade. Segundo Maupassant, para produzir um bom conto, é necessário concentrar as três qualidades que fazem um escritor: "a imaginação, a observação e a cor"[148] (FORESTIER, 2011, p.74).

O colar de diamantes é um conto de Guy de Maupassant publicado em 1885. Para participar de um baile, Mathilde Loisel, a personagem principal, faz um esforço que ultrapassa os recursos financeiros do marido. Durante a festa, ela vive um momento de alegria extrema. Infelizmente, a alegria desaparece instantaneamente no fim do baile, quando ela se dá conta de que o colar que ela usava, emprestado de uma amiga, havia desaparecido.

O conto inicia-se com uma descrição de Mathilde Loisel, mostrando que a despeito da relativa pobreza, a personagem considerava-se uma moça bonita e graciosa, e acreditava ser merecedora de uma vida dentro de padrões socialmente mais elevados. O anúncio de um convite para um baile no Palácio do Ministério vem perturbar a vida do casal. Mathilde se entristece pelo fato de não ter roupa adequada para a ocasião e o marido, sensibilizado, oferece as suas economias para que ela compre um vestido. Além do vestido, ela deseja usar um belo adereço e, por isso, vai à casa de uma amiga e pede emprestado um colar. Depois do baile, ao perceber que o adereço havia desaparecido, acompanhamos as buscas desesperadas, os empréstimos para comprar um novo colar parecido com aquele que havia sido perdido e a vida de miséria e restrições que o casal se impõe durante anos a fim de liquidar as dívidas. No final do conto, o epílogo surpreende ao mostrar o reencontro de Mathilde com a amiga, dez anos depois, quando ela descobre que o colar emprestado não tinha valor, pois se tratava de uma imitação.

---

[148] « l'imagination, l'observation, la couleur. » (Maupassant, citado por FORESTIER, 2011, p.74).

Em uma breve comparação podemos notar certas semelhanças entre Mathilde Loisel e Emma Bovary. Ambas possuem a mesma impressão de estarem vivendo a "vida errada". Mathilde sofre com a simplicidade e sonha com uma vida luxuosa. Podemos observar essas características nos trechos seguintes:

> **Sentindo-se nascida para todas as delicadezas e luxos, ela sofria continuamente**. Sofria com a pobreza da sua casa, a miséria das paredes, com as cadeiras desgastadas, os estofos de mau gosto. Todas essas coisas, que qualquer outra mulher da sua casta nem sequer teria percebido, a torturavam e indignavam.[149] (MAUPASSANT, 2003, p.45, grifos meus).
>
> Não possuía toaletes, nem jóias, nada. E era só do que gostava, **sentia-se feita para isso**. E gostaria tanto de agradar, de ser invejada, sedutora, assediada![150] (MAUPASSANT, 2003, p.46, grifos meus).

Mathilde também sente um enfado por tudo o que a cerca e acredita ser digna de uma vida mais feliz. Nesta busca, cria ilusões sobre si própria e sobre a realidade. Emma, Mathilde, e também Émilie, de *O baile de Sceaux*, por razões diferentes, as três constroem a própria infelicidade. Elas criam expectativas que não correspondem ao que a realidade pode lhes oferecer.

Assim como Emma Bovary, Mathilde Loisel vive uma situação conjugal desencantada: ela não tem a vida que gostaria de ter e sonha com um outro mundo. Pode-se levar a analogia com a personagem de Flaubert ainda mais longe: depois de ter encontrado o sucesso durante um baile da alta sociedade, ambas experimentam o mesmo retorno doloroso à realidade. O marido de Mathilde Loisel, assim como Charles Bovary, não compartilha da alegria que a esposa sente naquele baile. Mathilde o encontra dormindo no final do baile:

> Ela partiu por volta das quatro da manhã. Seu marido, desde a meia-noite, dormia numa saleta deserta, com três outros senhores cujas mulheres se divertiam muito.[151] (MAUPASSANT, 2003, p.48)

---

[149] « Elle souffrait sans cesse, se sentant née pour toutes les délicatesses et tous les luxes. Elle souffrait de la pauvreté de son logement, de la misère des murs, de l'usure des sièges, de la laideur des étoffes. Toutes ces choses, dont une autre femme de sa caste ne se serait même pas aperçue, la torturaient et l'indignaient. » (MAUPASSANT, 2001, p.23).

[150] « Elle n'avait pas de toilettes, pas de bijoux, rien. Et elle n'aimait que cela ; elle se sentait faite pour cela. Elle eut tant désiré plaire, être enviée, être séduisante et recherchée. » (MAUPASSANT, 2001, p.24).

O choque sofrido por Mathilde, no entanto, parece fazer-lhe tomar consciência do seu não-pertencimento àquele mundo, diferentemente de Emma Bovary. Assim, quando se vê privada do pouco que tinha, ela aceita sua nova condição: "Aliás, ela tomou o seu partido, sem hesitar, heroicamente. Era preciso pagar aquela dívida terrível. Ela pagaria." (MAUPASSANT, 2003, p.50). Podemos relacionar a "dívida terrível" aos empréstimos feitos pelo marido, mas também ao fato de querer parecer alguém que ela não era, como se ela se sentisse endividada em relação à sociedade. Há também neste ponto uma diferença em relação ao que se passa na obra de Flaubert. Emma mergulha no desespero de ver sua situação descoberta e acaba no suicídio, jamais se importando com ninguém além de si própria. Mathilde percebe o quanto a imposição de suas vontades a havia levado a uma situação penosa.

Quando Mathilde recebe o convite para o baile, diferentemente do que pensa seu marido, ela não se alegra. Ao contrário, põe-se a chorar, dizendo:

> "não tenho toalete e portanto não posso ir a essa festa. Ofereça seu convite a qualquer colega cuja mulher possa vestir-se melhor que eu."[152] (MAUPASSANT, 2003, p.46-47).

Podemos ver aqui uma referência intertextual aos contos de fada, em particular, a Cinderela. Como a heroína de Perrault, Mathilde confronta-se com a falta de roupa adequada para ir ao baile. No caso de Mathilde, o problema é resolvido graças à ajuda do marido e da Senhora Forestier, suas fadas madrinhas. No dia do baile, ela conhece um brilhante sucesso e realiza, por uma noite, o sonho de ser uma mulher rica, cobiçada, observada. O prazer de dançar, ser vista e admirada é colocado em evidência pelo texto através da ênfase na sensação de "embriaguez" e "arrebatamento" de Mathilde:

> **Ela dançava com embriaguez, com arrebatamento, embriagada pelo prazer, sem pensar mais em nada**, no triunfo régio de sua beleza, na

[151] « Elle partit vers quatre heures du matin. Son mari, depuis minuit, dormait dans un petit salon désert avec trois autres messieurs dont les femmes s'amusaient beaucoup. » (MAUPASSANT, 2001, p.29).

[152] « je n'ai pas de toilette et par conséquent je ne peux aller à cette fête. Donne ta carte à quelque collègue dont la femme sera mieux nippée que moi » (MAUPASSANT, 2001, p.25).

> glória de seu êxito, numa espécie de nuvem de felicidade feita de todas aquelas homenagens, de todas aquelas admirações, de todos aqueles desejos despertados, daquela vitória tão completa e tão grata ao coração dos mulheres.[153] (MAUPASSANT, 2003, p.48, grifos meus).

A intensidade da alegria experimentada por Mathilde Loisel, que tem finalmente a sua beleza reconhecida e valorizada durante o baile, responde àquilo que o narrador nos informara sobre o perfil da personagem: sempre fora de seu desejo agradar, ser invejada, assediada. A imagem criada pelo narrador, coloca-nos Mathilde como alvo de todos os olhares. Mas ela apenas é observada porque encontra-se neste ambiente "heterotópico", usando um belo vestido e um belo colar. Em outras circunstâncias, provavelmente Mathilde passaria despercebida pelas mesmas pessoas que durante o baile a admiram.

Trata-se na verdade de uma felicidade bastante efêmera. Do mesmo modo que Cinderela, Mathilde perde um objeto no fim do baile. Contudo, as semelhanças com o conto popular terminam aqui. Se a perda do sapatinho representa uma possível ligação com o príncipe e, consequentemente, com a felicidade, a perda do colar vai se mostrar um verdadeiro pesadelo para Mathilde. Não há "final feliz" no conto de Maupassant: a realidade — para a esposa de um simples funcionário vivendo sob a égide da terceira República — não tem nada de um conto de fadas. Dez anos de trabalho e de privações serão necessários para pagar a alegria daquela noite.

No entanto, muito tempo depois do baile, Mathilde ainda conserva as lembranças daquela noite apesar de todo o sofrimento para pagar as dívidas assumidas:

> Mme. Loisel agora parecia velha. Transformara-se na mulher forte, dura e rude dos lares pobres. Mal penteada, com as saias de viés e as mãos vermelhas, ela falava alto, lavava os soalhos. Porém, às vezes, quando seu marido estava na repartição, ela sentava-se junto à janela e **pensava naquela festa de outrora, naquele baile em que fora tão bela e tão festejada**.[154] (MAUPASSANT, 2003, p.50-51, grifos meus).

---

[153] « Elle dansa avec ivresse, avec emportement, grisée par le plaisir, ne pensant plus à rien, dans le triomphe de sa beauté, dans la gloire de son succès, dans une sorte de nuage de bonheur fait de tous ces hommages, de toutes ces admirations, de tous ces désirs éveillés, de cette victoire si complète et si douce au cœur des femmes. » (MAUPASSANT, 2001, p.29).

[154] « Mme Loisel semblait vieille, maintenant. Elle était devenue la femme forte, et dure, et rude, des ménages pauvres. Mal peignée, avec les jupes de travers et les mains rouges, elle parlait haut, lavait à grande eau les planchers. Mais parfois, lorsque son mari était au bureau, elle s'asseyait auprès de

A narrativa reforça o abismo existente entre a Mathilde que fora ao baile e aquela de dez anos depois. Houve uma *transformação* na personagem, e neste caso, evidentemente negativa. Ela envelhecera precocemente e perdera qualquer resquício de refinamento. E, no entanto, aquela noite *mágica* ficara na sua lembrança. Se antes ela sonhava com a riqueza, depois do baile rememora os instantes em que foi rica e feliz, ainda que só "aparentemente". Naquele espaço e durante aquele tempo determinado, Mathilde teve os seus minutos de glória. O baile representa um espaço em que aquilo que parecia utópico tem a possibilidade de se concretizar. Mas, terminado o baile, tudo volta a ser como antes. Ou, no caso de Mathilde, ainda pior do que antes. Pois apesar de levar uma vida modesta, Mathilde tinha uma vida relativamente confortável. Ela tinha uma doméstica e nada do necessário lhe faltava. Sua vida vai decair com o endividamento decorrente da perda do colar. Nesse momento, ela se vê sem a empregada doméstica, tendo de fazer todo o serviço da casa, além de fazer as compras na feira e regatear para economizar o escasso dinheiro do casal.

Vincent Jouve (2010) mostra que esta novela de Maupassant permite uma leitura de diferentes pontos de vista: moral, filosófico, psicológico, sociológico, político e literário. Uma das leituras possíveis está relacionada à injustiça social. A desigualdade social seria assim denunciada em relação ao direito natural: Mathilde tinha todos os atributos para agradar e ser feliz, mas a sociedade a condena a uma vida medíocre. Desde que a heroína salva as aparências e "aparenta" ser rica, ela torna-se igual às outras mulheres. No entanto, "a festa é apenas um parêntese e Mathilde paga caro por esta intrusão na alta burguesia: ela perderá o pouco que tinha"[155] (JOUVE, 2010, p.91).

Mathilde sofre em razão desta intrusão em um mundo que não é o seu. Todavia, a ilusão colocada em evidência pelo conto é ainda mais profunda: tudo não passa de aparência, pois até mesmo Mme. Forestier, a senhora burguesa, possui um colar falso. Mathilde nunca imaginara tal fato. Da mesma maneira, depois da

---

la fenêtre, et elle songeait à cette soirée d'autrefois, à ce bal où elle avait été si belle et si fêtée. » (MAUPASSANT, 2001, p.33).

[155] « la soirée n'est qu'une parenthèse et Mathilde paie cher cette intrusion dans la haute bourgeoisie : elle perdra le peu qu'elle avait ».

substituição, Mme. Forestier nem nota que o colar devolvido é verdadeiro. Os personagens são incapazes de diferenciar o verdadeiro do falso. Tudo acaba se tornando um jogo de aparências e, nesse sentido, Jouve afirma que "a novela parece estigmatizar tanto a dominação da classe mais favorecida quanto a alienação das classes modestas"[156] (JOUVE, 2010, p.92).

Atentando para o nome da personagem, Jouve observa que o termo Loisel está associado à *l'oiselle*, forma poética para designar a fêmea do *oiseau* (pássaro, em francês). Ora, se a imagem do passarinho nos remete a um universo de pureza, também podemos associá-lo, simbolicamente, à inocência e à ingenuidade. O único indício fornecido pelo narrador sobre isso encontra-se quase no final do conto: "ela sorria com uma alegria **orgulhosa e ingênua**" (MAUPASSANT, 2003, p.51). Tal dado nos permite compreender que Mathilde acreditava facilmente nas aparências, tanto que ela nunca havia cogitado a possibilidade de que o colar da amiga pudesse ser falso. Além de ingênua, o narrador caracteriza a sua alegria de orgulhosa. Podemos levantar algumas hipóteses para a escolha deste adjetivo pela parte do narrador. Talvez Mathilde tenha se portado de maneira orgulhosa, primeiramente, porque ela quis destacar-se no baile e, para tanto, tratou de providenciar um belo vestido, o que exigiu sacrifícios por parte do marido. Não satisfeita, ainda quis ir ao baile bem ornamentada, usando um chamativo colar. Mas é possível também ver um gesto de orgulho de Mathilde por não querer contar a verdade para a amiga. Ela assume completamente a responsabilidade pela perda do colar, mas se tivesse contado a verdade, talvez aquele grande sacrifício pudesse ter sido evitado. As ações orgulhosas de Mathilde têm um fundo comum: a tentativa de manter as aparências. No primeiro caso, trata-se de aparentar ser uma mulher distinta e rica, no segundo, de manter as aparências diante da amiga burguesa, omitindo o sacrifício que aquele gesto estava lhe custando.

Uma primeira leitura permite associar esta novela a uma fábula com um final moralizante. Com efeito, trata-se de uma pequena história que tem um valor exemplar. Além disso, tanto Loisel como Forestier, ambos os nomes remetem a animais e à natureza, lembrando o universo da fábula.

---

[156] « la nouvelle semble stigmatiser à la fois la domination de la classe possédante et l'aliénation des classes modestes ».

No entanto, apesar de aparentemente simples, é preciso atentar para a complexidade escondida neste conto quando fazemos uma interpretação mais detalhada. Se o texto tem a intenção de fazer uma condenação, a quem ela se destina? Aos impostores que manipulam as aparências? Aos vaidosos que lhe atribuem um valor? Aos inocentes que as confundem com a realidade?

Se existe um lado "fabuloso" nesta novela, a sua base realista não é menos evidente. Não apenas as datas e os lugares remetem ao mundo real, como também todos os personagens são identificados através de seus *status* social, profissional ou conjugal. O conflito central da novela opõe portanto um personagem, Mathilde, à força do determinismo social.

O efeito de real é confirmado pelas menções a lugares de Paris, como o Palácio do Ministério, o rio Sena, a rua dos Mártires, o *Palais-Royal*. Aliás, o nome da rua em que moram os Loisel, rua dos Mártires[157], parece não ter sido uma escolha aleatória. Não apenas reforça o efeito de real, como também alude ironicamente à situação de Mathilde e seu marido. Um mártir é uma "pessoa que sofre tormentos ou a morte por uma crença, uma ideia ou uma causa"[158]. Os Loisel sofrem, tais como mártires, pela crença em uma aparência.

De modo alegórico, tudo é enganoso: assim como Mathilde que foi admirada com um colar falso, questionamo-nos se não haveria também outras "falsidades" naquele baile. Mathilde valoriza a aparência e finalmente paga caro por não saber que aquele mundo é ilusório.

O conto apresenta igualmente uma riqueza no que diz respeito ao universo feminino: ele permite-nos entrar em contato com mulheres de outras classes sociais – Mathilde, esposa de um funcionário público, e sua ajudante. Diferentemente de Balzac ou de Stendhal, as mulheres apresentadas por Maupassant neste conto não são burguesas ou aristocráticas. Com relação às cenas analisadas anteriormente, esta cena apresenta ainda uma outra diferença: Mathilde Loisel consegue brilhar durante o baile. Nem Émilie Fontaine, nem Emma Bovary haviam conseguido essa façanha:

---

[157] A *Rue des Martyrs* fica em direção ao bairro de Montmartre, entre o 9º e o 18º *arrondissements* de Paris.

[158] "Mártir", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [on-line], 2008-2013, http://www.priberam.pt/dlpo/m%C3%A1rtir [Consultado em 12/02/2015].

> Chegou o dia da festa. Mme. Loisel conseguiu um verdadeiro sucesso. Era a mais linda de todas, elegante, graciosa, sorridente e louca de alegria. Todos os homens a olhavam, perguntavam seu nome, procuravam ser apresentados a ela. Todos os adidos do gabinete queriam pedir-lhe para dançar. O ministro notou-a.[159] (MAUPASSANT, 2003, p.48)

Neste sentido, a expectativa que Mathilde havia colocado naquele baile concretiza-se. Ela consegue atingir o seu objetivo de chamar a atenção. Mas, como observamos, a satisfação pessoal de alguns minutos será seguida por anos de trabalho e privações, ou seja, o excesso de pretensão será punido. A punição ainda maior será recebida no final, quando Mathilde percebe que todos aqueles anos de sofrimento haviam sido em vão. Se, por um lado, podemos interpretar esse final como um reforço punitivo, por outro, poderíamos nos questionar se não estaria o texto nos apontando que o "crime" de Mathilde afinal não teria sido tão grave. Se adotarmos esta segunda hipótese, veremos uma posição crítica em relação ao imaginário social do baile como algo requintado, luxuoso e reservado a uma pequena elite escolhida. O texto mostra que tudo não passa de convenções: o que separa realmente uma classe de outra, se Mathilde foi acolhida como uma dama da alta sociedade, mesmo sem o ser? A punição que Mathilde se aplica por ter desrespeitado o protocolo social e ter se intrometido na alta sociedade é portanto ironizada: ela culpabiliza-se por ter desejado "parecer" bonita, quando a própria aristocracia também usa colares falsos, ou seja, quando tudo não passa de uma ilusão. Ao mesmo tempo, ironiza-se também a inocência de Mathilde por valorizar demasiadamente as aparências.

Do controle social ao autocontrole

No contexto vivido pelo casal Loisel, a necessidade de apresentar-se luxuosamente vestido no baile foi de certo modo uma imposição social, pois sabe-se que um baile não admite um vestuário qualquer, mas foi também uma escolha da própria Mathilde. Por duas vezes o marido tentou persuadi-la de que não havia necessidade de gastar tanto com aquela festa: tentou convencê-la de que ela

[159] Elle était plus jolie que toutes, élégante, gracieuse, souriante et folle de joie. Tous les hommes la regardaient, demandaient son nom, cherchaient à être présentés. Tous les attachés du cabinet voulaient valser avec elle. Le ministre la remarqua. (MAUPASSANT, 2001, p.29).

poderia usar um dos vestidos que já possuía e que não havia necessidade de usar uma joia cara. Mas acabou sempre sendo vencido pelos argumentos de Mathilde.

> — Aquele vestido com qual costuma ir ao teatro... ele me parece muito bem...
> Calou-se, pasmado, confuso, pois viu que sua mulher chorava. Duas grossas lágrimas desciam, lentamente, do canto dos olhos para o canto dos lábios.
> [...]
>
> — Estou aborrecida por não ter uma jóia, uma pedra, nada para colocar. Desse modo, continuarei com um aspecto de miséria. Até preferia não ir a essa festa.
> Ele insistiu:
> — Você pode colocar flores naturais. É muito chique nesta estação. Por dez francos, conseguirá duas ou três rosas magníficas.
> Ela não estava convencida.
> — Não... **não existe nada mais humilhante que ter um ar de pobre em meio a mulheres ricas**[160]. (MAUPASSANT, 2003, p.46-47, grifos meus)

Mathilde tem em mente o imaginário de nobreza construído em torno do baile e cria em torno dele um fetiche de prestígio. Ela mesma impõe-se cobranças em relação ao aparatos que deve usar durante o baile, com medo de ser ridicularizada.

A vergonha ou o embaraço, aliás, são traços que fazem parte do processo civilizador enunciado por Elias. O sentimento de vergonha passa a ser mais perceptível no homem ocidental a partir do século XVI e está associado ao receio de cair em uma situação de inferioridade. Elias aponta para o fato de que a consciência de si mesmo e o autocontrole são dados fundamentais para o surgimento do sentimento de vergonha. Trata-se de um momento em que o indivíduo entra em conflito com aquilo que ele pensa sobre si mesmo e sobre a opinião dos demais:

> Não menos característico de um processo civilizador que a racionalização é a peculiar modelação da economia das pulsões que conhecemos pelos

---

[160] « Mais la robe avec laquelle tu vas au théâtre. Elle me semble très bien, à moi…». Il se tut, stupéfait, éperdu, en voyant que sa femme pleurait. Deux grosses larmes descendaient lentement des coins des yeux vers les coins de la bouche. » […]
« Cela m'ennuie de n'avoir pas un bijou, pas une pierre, rien à mettre sur moi. J'aurai l'air misère comme tout. J'aimerais presque mieux ne pas aller à cette soirée.»
Il reprit :
«Tu mettras des fleurs naturelles. C'est très chic en cette saison-ci. Pour dix francs tu auras deux ou trois roses magnifiques. »
Elle n'était pas convaincue.
« Non, il n'y a rien de plus humiliant que d'avoir l'air pauvre au milieu de femmes riches. » (MAUPASSANT, 2001, p.25-27).

> nomes de "vergonha" e “repugnância" ou “embaraço". [...] O conflito expressado no par vergonha-medo não é apenas um choque do indivíduo com a opinião social prevalecente: seu próprio comportamento colocou-o em conflito com a parte de si mesmo que representa essa opinião. É um conflito dentro de sua própria personalidade. Ele mesmo se reconhece como inferior. Teme perder o amor e respeito dos demais, a quem atribui ou atribuiu valor. (ELIAS, 1994, vol 2, p.242)

Isso explica o medo que Mathilde sente em ir ao baile em desacordo com o código social que ela supõe existir naquele ambiente. Neste caso, a regra não é externa, ela vem do próprio indivíduo através de uma auto-restrição. Mathilde diz que se não puder usar uma joia prefere não ir ao baile. O meio social europeu do século XIX pressupõe que cada indivíduo deve (ou deveria) ter igual oportunidade para escolher livremente aquilo que lhe convém. A imposição não está explícita na sociedade, de maneira que o sujeito parece livre, mas há que se considerar que essa liberdade é relativa. À permissão aparentemente dada pela sociedade contrapõe-se o controle que o próprio sujeito impõe-se a fim de ser aceito pelo meio social onde está inserido.

Este texto de Maupassant permite, portanto, além do questionamento sobre o engano das aparências e as tensões existentes entre as projeções individuais e a realidade social, uma reflexão sobre o processo de transferência do controle social ao autocontrole. O texto demonstra o esforço que Mathilde faz, primeiramente para conseguir ir ao baile bem vestida, a fim de não se sentir inferiorizada diante da sociedade, e em seguida o esforço que ela faz durante dez anos para não passar vergonha diante da amiga. Tudo alicerçado por restrições que ela mesma impõe-se, mas que são, indiretamente, cobranças vindas da sociedade. No baile enquanto ritual de uma teatralidade social, tudo é significativo, daí a importância, para Mathilde, da joia como símbolo e como prova de pertencimento àquele meio.

***

As cenas literárias observadas neste capítulo, escritas no contexto francês do século XIX, permitem compreender o desenvolvimento do imaginário social e individual através do prisma do baile. Progressivamente, a noção de nobreza ligada ao baile do Antigo Regime vai-se desfazendo, tendo em vista as novas configurações sociais. Nos quatro textos analisados os personagens assumem, de

alguma maneira, o papel de “intrusos” no baile. A cada um deles, no entanto, esse conflito entre a individualidade e o coletivo aparece de uma maneira diferente.

Julien Sorel ressente-se por pertencer a uma classe inferior e cultiva um profundo ódio pela classe dominante, ao mesmo tempo em que almeja alcançá-la. Durante o baile, Julien reflete em qual a melhor maneira de se fazer uma mudança: haveria necessidade de novos embates sangrentos ou de uma nova “revolução” para poder modificar a situação? Ao mesmo tempo, observamos que a vontade de mudança de Julien é bastante exclusivista, ele não está pensando na melhoria geral da sociedade, mas principalmente na sua melhoria pessoal.

O baile de Sceaux, por sua vez, coloca em destaque a *curialização* pela qual passa o baile no século XIX, mostrando um outro lado do que o mostrado por *O vermelho e o negro*. As normas, roupas e danças que eram privilégio da aristocracia e da corte são absorvidas pelas outras camadas sociais. A adaptação é tão bem feita que a personagem de Émilie não consegue mais diferenciar quem é nobre de quem não é naquela sociedade misturada. Este fato, que irrita a personagem, mostra a nova conjuntura social e a defasagem que vivenciam aqueles que insistem na não aceitação das mudanças, querendo impor regras de um tempo passado. Ou de um tempo que talvez jamais tenha existido, mas que Émilie sonha em encontrar.

Emma Bovary, diferentemente de Julien Sorel, não fica ressentida por participar de um baile “aparentemente” aristocrático, ao contrário, deslumbra-se com o que vê, feliz pela ascensão que ela pensa estar realizando. O que Emma não consegue ver é que ela ilude-se com as aparências. Em nenhum momento ela integra de fato aquele meio, visto que está ali apenas como espectadora. Aquilo que ela vê como um baile aristocrático, o narrador nos mostra como a festa de uma nobreza em decadência, interessada em conseguir o apoio da vizinhança para continuar mantendo-se no poder político. Primeiro passo para a sua derrocada, o baile simboliza o mundo idealizado que Emma tenta alcançar mas não consegue.

Podemos ver que no último texto analisado, *O colar de diamantes*, ironiza-se tanto o imaginário requintado do baile quanto a ingenuidade da personagem que acredita ainda nas aparências. A vaidade para participar de um baile tem como resultado uma noite de alegria seguida por dez anos de privações e de trabalho árduo. E por fim, os personagens descobrem que todo o sacrifício havia sido feito sem necessidade.

Um aspecto que podemos apontar é a *quebra de expectativa em relação ao topos tradicional do baile* (dos contos de fada) no qual tudo acaba bem e os personagens são felizes para sempre. Nos bailes que vimos, não há finais felizes. Mesmo os personagens que são momentaneamente ditosos durante o baile, como Emma Bovary e Mathilde Loisel, terão um desenlace bem menos feliz desde que a festa acaba. Stendhal, Balzac, Flaubert e Maupassant nos apresentam a um mundo sem muita indulgência para com os devaneios individuais. Aqueles que ainda sonham com príncipes encantados e outras fantasias são duramente transportados para a realidade. A começar pelo próprio leitor.

Assim, se cada um dos personagens vivencia o baile de uma maneira diferente, todos ilustram a *eterna luta entre a liberdade individual e o bom convívio social*. A análise das obras alinha-se igualmente à tese de Elias: o processo civilizador observa a passagem de uma sociedade baseada na imposição do grupo para uma sociedade na qual considera-se cada indivíduo como único e soberano senhor de suas vontades. Não se trata de um processo consciente e planejado: foi-se aos poucos naturalizando a ideia de que cada um tem direito a sua satisfação pessoal. No entanto, Elias adverte que é preciso que haja um equilíbrio entre as exigências sociais e as inclinações individuais, caso contrário, temos um conflito do ser com o meio. É o caso dos personagens destas obras. A sociedade não é capaz de responder aos anseios e desejos de cada um deles. Todos sofrem, de alguma maneira, uma quebra de expectativa em relação àquilo que almejavam.

Outro importante aspecto a ser mencionado é que embora no baile os personagens estejam em traje de gala, num daqueles momentos de intensa emoção que raramente ocorrem na vida cotidiana, os textos mostram-nos os acontecimentos sob uma outra perspectiva: a da volta à vida habitual. Adentramos na privacidade doméstica e vemos o outro lado daquilo que consistiu apenas uma ofuscante ilusão. Desse modo, os textos fazem-nos perceber os personagens como pessoas comuns: identificamo-nos com o sofrimento deles como se se tratasse de algum amigo próximo ou algum familiar. Ian Watt afirma que não se tinha esse tipo de envolvimento com os personagens antes dos romances do século XVIII. O leitor não possuía tamanha percepção do personagem enquanto *indivíduo*. Para Watt (2010, p.185), desde o século XVIII, o método narrativo ganha novas dimensões no sentido de delinear “a vida doméstica e a experiência privada das personagens que a ela

pertencem”: o leitor penetra não apenas a mente dos personagens como também as suas casas. Esse aspecto vai continuar a aparecer nas cenas que compõem o conjunto desta tese. O capítulo seguinte aborda três cenas de baile de obras portuguesas do século XIX.

CAPÍTULO 5
O BAILE NA LITERATURA PORTUGUESA

Se, como pudemos observar, a sociedade francesa do século XIX é marcada por profundas mudanças sociais, políticas e econômicas, Portugal vive igualmente um momento particularmente perturbado.

Na primeira metade do século XIX, a sociedade portuguesa é atravessada por uma série de acontecimentos: invasões francesas, o domínio inglês, a revolução de 1820, revoltas e contra-revoltas entre 1834 e 1851, fatos, que, na opinião de Santos (1979, p.69), contribuíram para alargar a crise orgânica do "antigo regime", cimentar o acesso da burguesia ao poder político e dar expressão às pretensões das duas diferentes fracções. A invasão napoleônica, aliás, assinala um fato histórico cujo impacto afeta não apenas França e Portugal, mas traz consequências também para o Brasil, tendo em vista que a família real muda-se para o território brasileiro onde reside de 1808 a 1821.

Já na segunda metade do século XIX, Celeste Natário (2008, p.100) sublinha que o peso excessivo e redutor da racionalidade que fundava a ordem industrial e burocrática começa a ser posta em causa em alguns países europeus. Doutrinas e filosofias de índole espiritual começam a ressurgir, tentando assim a filosofia conquistar um novo lugar. Com efeito, o século XIX caracterizou-se pela ciência e pela técnica, afirmando-se a fé na ciência como última consequência de fé na razão que se havia iniciado com o Renascimento. Mas a hegemonia do cientismo trouxe também uma concepção desagregadora de valores. Natário observa que se começou a perceber que "a realidade radical do ser humano e a afirmação da vida excede o poder discursivo da razão, ela não é a faculdade única do homem para ver a realidade. A intuição, o instinto, a inspiração poética, o inconsciente, seriam também formas necessárias para atender e considerar." (NATÁRIO, 2008, p.102).

No caso de Portugal, no entanto, Natário sublinha que o país só sentiu tardiamente os problemas e as consequências da Revolução Industrial. Os movimentos intelectuais dos países da revolução industrial foram, na sua quase totalidade, citadinos e urbanistas. Em Portugal estas preocupações só ganham em

profundidade na segunda metade do século XIX, mais precisamente com a Geração de 70:

> O movimento da Geração de 70, embora de forma geral fosse movido por razões literárias, de imediato o que verdadeiramente o fez despoletar foi o reconhecimento de um certo atraso em termos globais que se vivia em Portugal, comparado com os outros países da Europa, principalmente com a França, o país de referência. (NATÁRIO, 2008, p. 105-106).

Esta geração criticou o regime monárquico-constitucional e os valores sobre os quais este assentava-se. Baseada em sonhos humanistas e regeneradores, a geração de 70 pretendia instaurar uma revolução moral, social e política para além das próprias fronteiras, uma vez que tinha como base "a ideia proudhoniana da futura federalização dos povos", entendendo ser essa a etapa necessária para chegar à "república federativa e universal" (NATÁRIO, 2008, p.108). Ainda que muitos dos objetivos da Geração de 70 tenham sido frustrados, por uma ideologia política e social que não aceitou as mudanças, a verdade é que no plano cultural como em outros a hegemonia dos seus ideais teve inevitáveis repercussões.

As três obras da literatura portuguesa que figuram nesta análise emergem no âmbito deste contexto. Assim como na França, propagam-se em Portugal os folhetins. Muitos deles têm sua produção voltada apenas para a fruição e o entretenimento. Os textos em estudo, contudo, diferentemente dos folhetinistas que reforçavam o imaginário heterotópico positivo em torno do baile, mostram-se inovadores à medida que questionam a vigência de paradigmas e forçam os leitores a refletirem sobre seus preceitos.

5.1 ANOS DE PROSA, 1863 – CAMILO CASTELO BRANCO

Entrou Jorge Coelho nos salões da "Assembleia" e julgou-se em regiões de huris. [...] Naquela harmonia do belo, até as senhoras feias — se há senhoras feias, vistas à luz do coração — recebiam homenagem do extático moço.
(CASTELO BRANCO, *Anos de Prosa*, 1863)

A obra *Anos de Prosa* de Camilo Castelo Branco abre a nossa discussão acerca do *topos* do baile na literatura portuguesa. Camilo Castelo Branco viveu entre 1826 e 1890 e deixou um legado de mais de 250 obras, dentre as quais encontram-se romances, poemas, peças de teatro, romances históricos, críticas literárias e traduções. Sua obra reflete o temperamento e a vida turbulenta do autor, misturando e contrapondo paixão e sarcasmo, lirismo e ironia, moral e cinismo. Jacinto do Prado Coelho observa que ainda em vida Camilo já havia conquistado o interesse do público e o respeito da crítica e que antes mesmo de *Amor de Perdição* (1862), Camilo granjeara um lugar inconfundível na literatura portuguesa, sendo reconhecido como um "observador sensível, capaz de reproduzir com naturalidade os movimentos do coração, e possuidor duma *verve* espontânea e inesgotável na arte de narrar" (COELHO, 1983, p.7).

A obra em análise teve sua aparição inicialmente em 1858 em folhetins do periódico *O Mundo Elegante*, com o título *A mulher que salva*. Em 1863, a obra ganha sua primeira edição em volume, tendo seu título substituído por *Anos de Prosa*. Lucília Pires (1973, p.II) informa-nos que, ao que já havia sido publicado nos jornais, Camilo acrescenta dois capítulos e uma conclusão. Esta conclusão, no entanto, não cumpre a função de epílogo: em vez da habitual informação ao leitor sobre o destino dos personagens, Camilo faz apenas uma promessa ao leitor: "Alguma vez verá o leitor que boléus deu toda esta gente com as costumadas voltas do mundo. O livro complementar destas biografias há de denominar-se *Reacção da Poesia*. É o natural seguimento dos *Anos de Prosa*". Na segunda edição, a última revista pelo autor, suprimiram-se as duas frases finais. A promessa feita jamais chegou a ser cumprida: Camilo nunca escreveu esse romance cujo título anunciara e para o qual dispunha provavelmente de um rascunho, como é possível detectar ao longo de *Anos de Prosa*. O título inicial anunciava uma "mulher que salva", que não aparece nesta obra.

Na introdução da obra, Camilo saúda o leitor com um “Discurso proemial” no qual assume uma posição pretensamente moralista e critica os romances que haviam invadido Portugal naqueles últimos tempos: “O mau romance tem afistulado as entranhas deste país. Não há fibra direita no coração da mulher que bebeu a morte, e – pior que a morte – algumas dezenas de galicismos no que por aí se escreve e copia” (CASTELO BRANCO, 1973, p.5). Diz que há grande perigo em certas leituras e chega a bem-dizer a ignorância, pois antes que as senhoras começassem a ler romances elas eram “o anjo caseiro, a alma da despensa, a providência da peúga, e sobretudo a fêmea do homem, qual Jeová a fizera duma costela do mesmo” (CASTELO BRANCO, 1973, p.7).

Estes romances “peçonhentos” e “propagandistas da corrupção”, como são denominados por Camilo, estariam, portanto, deturpando a boa índole dos leitores, ensinando-lhes atitudes malsãs:

> Em 1814, a imoralidade, até esse ano sopeada pela impertinente virtude das novelas, tais como *A virtude recompensada* e o *Escravo das paixões*, quebrou as ferropeias, e despejou do regaço dissoluto a versão de *Tom Jones*, o *Sofá*, o *Cândido*, e quejandas faúlas incendiárias [...] (CASTELO BRANCO, 1973, p.7).

O medo de que os romances influenciassem negativamente os leitores é, com efeito, um dado notável na história do romance. No entanto, o tom que Camilo utiliza é nitidamente irônico. Termina o seu discurso dizendo que ele, que tanto venera as “cãs e as virtudes”, sabe que será mal compreendido pelos críticos que certamente verão também no seu livro algo de “imoral” e ofensivo.

Anos de Prosa, obra publicada em 1863, tem como abertura uma cena de baile na cidade do Porto, durante a qual conhecemos Jorge Coelho, rapaz sensível e tímido, vindo do interior para frequentar a universidade, que se apaixona por uma jovem chamada Silvina. Este amor só vai lhe trazer amarguras, pois ele descobre que tem um rival, um moço com quem Silvina namorara antes de vir ao Porto. No entanto, ambos ficam surpresos ao descobrirem que Silvina aceita o cortejo e torna-se noiva de um terceiro pretendente: um homem bem mais velho, de cinquenta e cinco anos, descrito pelo narrador como um monstro de “três barrigas”, mas que é rico e oferece muitos regalos à moça.

A cena de baile abre o romance e constitui uma cena essencial para o enredo. Consideramos interessante relevar três pontos desta cena: o episódio

cômico de Pires, amigo de Jorge, que tenta seduzir uma dama casada durante um baile de máscaras; a vergonha pela qual passa um dos personagens por não estar usando uma roupa segundo as regras da moda; e a metamorfose que Jorge, o protagonista, vivencia a partir do baile.

Antes de entrar no baile da Assembleia Portuense o amigo de Jorge, Leonardo Pires, conta uma anedota sobre a experiência malsucedida que ele vivera no baile de carnaval do ano anterior, naquele mesmo local. Pires era um pouco mais velho que Jorge e considerava-se já experiente em matéria de bailes. Ele explica que arrumara confusão na festa ao tentar seduzir uma mulher, sem saber que ela era casada. O caso tem final cômico, terminando por dois duelos malogrados e três desmaios da dama, "um no salão, outro na carruagem, e o último em casa, na presença do marido, que, pelos modos, a quisera enforcar" (CASTELO BRANCO, 1973, p.31). Deste episódio, que mostra o perfil irreverente do amigo de Jorge, destaco a seguinte frase: "Dizia-lhe a consciência que era um tolo, por não buscar ao acaso uma partícula da felicidade, que brincava nas fisionomias de toda a gente, ao passo que da dele apenas escorria o suor debaixo da máscara sufocante." (CASTELO BRANCO, 1973, p.29). Segundo a visão de Pires todos estão felizes no baile, enquanto ele sente-se sufocar debaixo da máscara. Em sua observação transparece a ideia de que as pessoas estão se divertindo no baile. No entanto, este exame é fundado em uma percepção bastante subjetiva, afinal, como ele pode saber se as pessoas estão realmente contentes por trás das máscaras?

O conceito do personagem Pires sobre as pessoas no baile reforça a ideia comumente partilhada de que uma festa tem por função a diversão. Sendo inconcebível ou incompatível a percepção de que as pessoas que estão na festa talvez não estejam contentes, é preciso ao menos fingir que se está divertindo, de modo que Pires, que não quer passar por tolo, trata de procurar o divertimento — mas acaba mesmo arranjando confusão. O fato de "ter de se divertir", como pode ser observado a partir do episódio narrado por Pires, não deixa de ser uma regra ou uma "obrigação" social. Aquele que vai a uma festa e não se diverte foge da regra e do comportamento esperado para a situação. Tamarit-Vallés (2001) observa essa obrigatoriedade mesmo nas festas atuais: comparando com as festas de hoje, as restrições sociais não parecem tão distantes. Basta ver certas festas contemporâneas onde se vai para ser visto, nas quais o que é importante não é a

festa em si, mas o evento que permite aparecer no momento certo, com as pessoas escolhidas. Sabe-se com antecedência que música vai-se ouvir e como dançá-la. É preciso ser alegre, não importa como, pois não há escolha: deve-se dançar e divertir-se. O fato de mostrar-se diferente dos outros pode implicar em uma distância, marcada por uma espécie de marginalização e pela não-aceitação do grupo.

Neste sentido, a roupa também representa um elemento que pode ser motivo de discriminação dentro do baile. Mathilde Loisel bem o sabe, por isso, quis apresentar-se brilhantemente vestida no baile do Ministério. A vergonha de sentir-se malvestido, tão evitada pela protagonista de Maupassant, é aqui vivenciada por um dos personagens de *Anos de Prosa*. Trata-se do antigo pretendente de Silvina, que a moça havia deixado havia três meses quando transferira-se para a cidade do Porto. Na ânsia de ver sua amada e já pensando em recriminá-la pela falta de notícias, ele não se preocupa em mandar fazer um traje adequado. Vai ao baile com uma casaca fora de moda, chamando a atenção desde sua entrada no baile: todos o olham com curiosidade e ele próprio, num instante de lucidez, percebe a incoerência de seu traje. Sendo ridicularizado por Silvina e os demais participantes, ele sai do baile arrasado, com os olhos marejados de lágrimas. Observa-se no trecho selecionado a seguir os olhares que recebe de todos os cantos do salão e que fazem com que perceba que seu traje não está coerente. Da mesma forma que os olhares se voltam para admirar a beleza, como temos o exemplo de Mathilde de la Mole e Mathilde Loisel, os olhares também podem ser cruéis com aqueles que não correspondem ao ideal esperado.

> [O morgado] foi com a casaca velha. Melhor lhe fora ter morrido da epizootia! A sua entrada na primeira sala foi um acontecimento. As petulantes lunetas saudaram-no, e seguiram-no com insultuosa curiosidade até ao salão da dança. [...] A obstinação dos chasqueadores era inexorável, e o morgado teve um intervalo de lucidez, em que olhou em si, e se viu ridículo. (CASTELO BRANCO, 1973, p.37-38).

As roupas constituem, efetivamente, um fator importante para a identificação e a aceitabilidade dentro do grupo. No baile, cerimônia fundada em um regime de diversas exigências sociais, esta característica aparece de maneira acentuada. Ora, se as festas na corte do século XVII e XVIII eram marcadas por restrições sociais, como já mencionamos, as regras mudaram mas não desapareceram nos bailes do

século XIX. Ser bem aceito pelo grupo implica em respeitar o código implícito de vestir-se de maneira semelhante à maioria. Além disso, a moda indumentária evolui juntamente com a sociedade. Embora o morgado estivesse usando um traje social, o estilo estava anacrônico em relação à moda do momento, o que o fez sentir-se ridículo. As variantes da moda no baile também são mais um fator que contribui para aumentar a diferenciação entre as classes. A análise das peças do vestuário usadas em determinado momento permite identificar não apenas o período histórico como também a classe social que o usava.

Sobre o jogo de poder entre as classes, o narrador de *Anos de Prosa* lança uma "piscadela" irônica ao leitor, desvelando que os burgueses tiveram acesso aos rituais aristocráticos e agora gozam dos mesmos espaços festivos, mas talvez nem saibam exatamente o que estão dançando. Quando o personagem Jorge tenta aproximar-se da pista onde uma contradança acaba de ser executada, incomoda os dançarinos e é repreendido. Observa-se então o seguinte comentário:

> Chegado o grande intervalo, Jorge Coelho quisera ir postar-se perto de Silvina; mas um burguês intolerante, zangado da pertinácia do moço, que envidava os recursos todos da delicadeza e do encontrão para romper a barra compacta dos olheiros de espáduas nuas, chegou a dizer-lhe, franzindo a testa: «O senhor não cabe? se quer passar espere que acabe a *polca*!» **O bom do burguês não sabia ao certo se era contradança ou polca o que se estava dançando**. (CASTELO BRANCO, 1973, p. 43, grifos meus).

A escolha vocabular para descrever o burguês que se impacienta no baile ("intolerante", "zangado", "franzindo a testa") parece denotar uma aversão para com esta classe. O burguês representa aqui aquele que ascendeu socialmente graças ao seu dinheiro, mas que não tem a mesma educação recebida pelas classes aristocráticas. No final, o adjetivo "bom" endereçado ao burguês pode ser lido como uma atitude de complacência para com o pobre homem, que não tem culpa por não saber diferenciar as danças. Seria interessante questionar até que ponto a ironia de Camilo não esconde uma crítica às exigências de saber-se comportar segundo determinada classe. A relação entre classes sociais e dança é, portanto, ainda bastante marcada no século XIX. Já se fazem raras as danças exclusivamente nobres, visto que a burguesia havia assimilado e ampliado o repertório coreográfico.

No entanto, o estilo das danças e a maneira como se dança representam intrinsecamente a origem social e ainda são motivos de distinção de classes.

Além de permitir reflexões sobre as regras subentendidas dentro do ritual do baile, esta cena retoma o tema do encontro amoroso para desconstruí-lo na sequência. Verifica-se que a primeira reação de Jorge no baile é o deslumbramento. Trata-se do primeiro baile do qual participa e ele fica extasiado ao entrar no salão e encontrar tantas damas formosas reunidas: julga estar em um paraíso. Seus olhos observam a beleza do conjunto e as mulheres parecem-lhe todas belíssimas. O atordoamento causado por esta impressão dura alguns minutos.

> Entrou Jorge Coelho nos salões da «Assembleia,» e julgou-se em regiões de huris. Durou-lhe alguns minutos o atordoamento da primeira impressão. Não o enleava esta ou aquela fisionomia; eram todas. Naquela harmonia do belo, até as senhoras feias — se há senhoras feias, vistas à luz do coração — recebiam homenagem do extático moço. (CASTELO BRANCO, 1973, p.32).

Desde a sua entrada, o encanto que o baile causa em Jorge é flagrante. O contexto contribui para que todas as damas lhe pareçam belas. Este fato é reforçado pela pureza e pela inocência de Jorge que haviam sido colocadas em evidência um pouco antes:

> Jorge nunca vira um baile, nem antegostara pela imaginação o prazer de encontrar duzentas damas reunidas à competência de formosura e pompas. (CASTELO BRANCO, 1973, p.28).

O narrador se questiona, no entanto, se todo o esplendor que Jorge vê não se trata apenas de uma ilusão. Assim como os ciscos que volitam no ar e parecem dourados quando uma fresta de sol os atinge, não estaria Jorge enxergando ouro onde apenas existe poeira?

> Do cisco lúcido, que volita no ar, faz douradas palhetas o raio do sol coado pela fresta. Na dourada lucidez que Jorge via por mágico prisma, não haveria muito cisco, muito átomo de poeira humana, que somente refulge aos revérberos dos lustres, consoante o variegado das cores? Decidam os que lá andam. (CASTELO BRANCO, 1973, p.32).

Passado o encanto inicial, Jorge logo sente-se sozinho no salão, posto que não sabia dançar. No entanto, à meia-noite, quando já está aborrecido e pensando em partir, encontra Silvina e sente-se extasiado. Acredita ter encontrado a mulher

dos seus sonhos. Infelizmente, ele descobre posteriormente que a moça é interesseira e deixa-se cortejar por diversos admiradores. Mesmo assim, Jorge não consegue esquecê-la. A experiência do baile neste romance, mais uma vez, resulta em uma decepção. Ao conhecer a verdadeira personalidade de Silvina, Jorge percebe que seu interesse principal é o dinheiro.

Portanto, podemos observar que o baile serve como cenário para diferentes e complexas situações neste romance. A primeira situação é a que revela a "obrigação" de divertir-se, o baile representando um espaço onde deve-se forçosamente *estar feliz*. Em seguida, ressalta-se o fato de ter de se vestir adequadamente para a situação, caso contrário, pode-se passar vexame. O baile é um ritual que exige o cumprimento de determinadas regras, uma delas o uso de roupas especiais para a ocasião. Outra faceta presente em *Anos de Prosa* é o deslumbre do personagem ao encontrar reunidas em um mesmo lugar tantas mulheres elegantes e bem vestidas. Decorrente deste deslumbre aparece a questão da ilusão que tem se mostrado uma temática recorrente nos bailes em estudo. O baile é responsável pelo despertar de uma paixão ilusória, pois que a impressão de encontrar uma boa moça é rapidamente desvanecida quando o personagem encontra a sua amada num contexto externo. Apenas se diferencia a imagem que o narrador faz da personagem Raquel: ele a vê como uma deusa durante um baile e essa imagem se mantém, mesmo quinze anos depois.

Raquel é uma personagem secundária, mas que chama a nossa atenção pelo fato de que para descrever o impacto que teve na primeira vez que a viu, o narrador, posicionando-se em primeira pessoa, escolhe como cenário um baile. Anos depois, a personagem é forçada pelo pai a casar com um homem rude e bem mais velho que ela. Aparentemente inconformado com este casamento, o narrador relembra a beleza e a juventude da moça quando ele a conhecera:

> Num baile foi que eu a vi a primeira vez. Era ela solteira, e teria quinze anos. […] As minhas reminiscências dão-me Raquel vestida de branco. [...] Era tudo majestade, tudo estatuaria naquela criança […] Eu, quando a vi, lembrou-me a Grécia, as artes em requinte de pompas, a numerosa família das Vénus, todos esses mármores eternos, que hão-de sobreviver à mitologia dos anjos, dos arcanjos e dos serafins. (CASTELO BRANCO, 1973, p.170).

O cenário do baile, aqui neste caso, ajuda a criar a imagem da moça como um ser quase celestial, bela como uma deusa grega. Depois de descrevê-la dessa forma, a compaixão do leitor aumenta ao saber que esta menina tão bela foi forçada a casar com um grosseirão. Segundo Jacinto do Prado Coelho, depois do amor contrariado, o tema mais produtivo na obra de Camilo consiste no casamento forçado: "Em *O Que Fazem Mulheres*, *A Mulher de Azinhaga*, *Anos de Prosa*, *A Brasileira de Prazins* há mulheres casadas com homens de quem não gostam." (COELHO, 1983, p.348).

No entanto, o papel da personagem de Raquel dentro da narrativa mantém-se um tanto obscuro. Podemos acreditar que a personagem parecia destinada pelo autor a ocupar um lugar predominante na história, a julgar pela maneira como ele a introduz no enredo: "Saudemos com lágrimas a entrada de Raquel nesta história que principia desde hoje a tomar as proporções dum escândalo monumental" (CASTELO BRANCO, 1973, p.173). Quando ela aparece na narrativa, já no capítulo XVIII (sendo que o livro tem 23 capítulos), o leitor poderia pensar que talvez Jorge vá conhecê-la e esquecer definitivamente sua fixação por Silvina. Mas não é o que acontece, pois os seus caminhos não se cruzam, pelo menos até o final deste volume. Como a continuação de *Anos de Prosa* nunca foi escrita, a inclusão desta personagem permanece um tanto fluida, mas ajuda a contrapor a pureza e a abnegação de Raquel que se casou porque foi obrigada pelo pai, à cobiça de Silvina, que também vai-se casar com um homem bem mais velho, mas tendo por interesse o dinheiro.

Nesta obra, Camilo nos apresenta um amplo panorama da sociedade portuguesa do século XIX: coloca em pauta temáticas relacionadas ao casamento e à escolha do pretendente, além de mostrar uma sociedade diversificada em campo e cidade, dividida em camadas etárias, em classes, em correntes ideológicas, entre o idealismo passional e retórico dos jovens dentro de um quadro de valores aristocráticos em crise, e a onipotência do dinheiro gerindo as relações. Os bailes descritos nesta obra resumem, de certa forma, estas questões. Jorge é um rapaz do interior que fica "encantado" com o baile da cidade, sendo facilmente enganado por uma moça que, embora também interiorana, já havia aprendido as artimanhas da vida nos grandes centros. As divisões em camadas etárias e em classes também podem ser observadas nas relações que se estabelecem entre os personagens oriundos de diferentes meios e de diferentes gerações, mas todas as relações

revelam implicitamente o dinheiro como principal motor. Silvina abandona os seus dois pretendentes para se casar com um terceiro, mais endinheirado.

Esta cena representa simbolicamente uma metamorfose na vida de Jorge: antes do baile ele ainda é um interiorano, embora já esteja vivendo há alguns meses em Coimbra. Depois do baile, Jorge volta para a casa materna, mas só pensa em ir à cidade a fim de reencontrar a moça que conhecera durante a festa. Há uma evidente ruptura naquela noite, não apenas porque ele apaixona-se, mas porque começa a perceber o rigor das relações humanas fora do nicho ao qual estava acostumado. Já no final do baile, Jorge tem uma breve percepção de como a sociedade pode ser cruel com aqueles que não se enquadram no protótipo esperado. Primeiramente com o episódio do rapaz que é humilhado por estar trajando uma roupa fora de moda e, em seguida, quando vê Francisca criticando o seu amigo Pires e fica pensando se Silvina também não fará o mesmo com ele. Observa-se no final da cena o receio de Jorge em ser ridicularizado:

> Jorge balbuciou alguma cousa que não vinha do coração. Neste momento, **um receio doloroso o afligia com esta pergunta: «Esta mulher irá escarnecer-te, como viste escarnecido o teu amigo?»** (CASTELO BRANCO, 1973, p.57-58, grifos meus).

Enquanto Jorge é o personagem central na primeira parte da narrativa, "constituída pela história da sua transformação de criança acalentada no seio da família em homem que experimentou o cálice da amargura" (PIRES, 1973, p.V), Silvina, a agente causadora desta transformação, ocupa a segunda parte do romance. Ela é o tema de todas as conversas que surgem nos capítulos subsequentes e seu nome é sempre marcado com epítetos que denunciam sua baixeza moral; ou seja, há uma desmitificação do que se havia criado em torno da personagem durante o baile. Embora seja o centro da segunda parte, Silvina está ausente como personagem; sua presença está apenas no temas das conversações. Jorge assiste a este processo, tendo se tornado de protagonista a espectador passivo: tudo o leva a perceber a verdade sobre Silvina, sem o véu de aparências com o qual lhe apareceu adornada na noite do baile.

Silvina adquire, portanto, um papel importante no romance, mas também no conjunto de obras que nos propomos a analisar. O herói é aniquilado por uma

“mulher fatal” que o seduz durante um baile, e não hesita em abandoná-lo desde que outro pretendente mais interessante aparece. Nada que não seja a favor do seu benefício pessoal lhe importa.

O individualismo de Silvina assemelha-se ao de Julien Sorel no sentido de que ambos desejam para si uma ascensão social e, com esta finalidade, são capazes de disfarçar suas opiniões, aparentando, durante o baile, ser uma pessoa que não corresponde ao que verdadeiramente são. Sobre a personagem de Silvina, Lucília Pires escreve:

> Há nesta personagem uma oposição entre o que ela é e o que faz, isto é, entre o plano da realidade e o da aparência. Nas suas relações com Jorge ela aparece-lhe dotada de sentimentos delicados que motivam um amor que se crê retribuído. [...] Isolando estas relações temos uma imagem ideal que é desfeita pelo conjunto, revelando-se a sua duplicidade, a sua volubilidade motivada pelo interesse. (PIRES, 1973, p. VI).

É possível igualmente ver diversas semelhanças entre Silvina e Émilie, personagem de *O baile de Sceaux*, de Balzac: ambas terminam por se casar com homens que não correspondem ao ideal de beleza e juventude que esperavam, mas que são os únicos que podem ofertar aquilo que elas desejam: o título de nobreza para uma, a riqueza para outra.

O caráter de Silvina não se define apenas a partir de sua relação com os outros personagens. Para caracterizá-la, contribuem as informações dadas pelo grupo de pessoas amigas de Jorge e também pelo narrador. Para o narrador a moça havia por certo se degenerado do “seu bom natural” nos poucos meses de convívio com a prima e com a sociedade da cidade do Porto. Por fim, o leitor tem a imagem de Silvina como uma aventureira em busca de um casamento vantajoso, utilizando para isso todas as armas.

Destaca-se neste romance o fato de que os personagens sonhadores e sem malícia são os personagens masculinos. As mulheres apresentadas no baile, com exceção de Raquel, são ardilosas e mesmo cruéis com os seus pretendentes. Tanto Jorge como também o morgado que vem do interior para rever a sua amada, são inocentes e têm sentimentos puros. O desencantamento e a desilusão são vivenciados pelos personagens masculinos, enquanto as figuras femininas parecem não sentir nenhuma culpa ou remorso.

Ao apresentar os personagens masculinos como sonhadores, Camilo quebra com um estereótipo tradicionalmente associado à figura feminina. A maioria das personagens femininas desta obra não representam mocinhas dóceis, submissas e inocentes. Camilo coloca isso em evidência ao contrastar um personagem masculino sensível ao lado de uma protagonista manipuladora. Diferentemente de Pamela, a personagem de *A virtude recompensada* (1740) de Richardson, citada por Camilo no "Discurso proemial" como uma novela que prezava pela virtude, Silvina não tem nenhuma constância moral.

A escolha de *Pamela* como uma obra moralista exemplar não é por acaso. Sandra Guardini Vasconcelos lembra-nos que os primeiros romances tinham a necessidade permanente de autojustificar-se, tendo em vista o fato de serem considerados como um gênero menor, em comparação à poesia ou à épica. Com este intuito, o princípio horaciano do *utile et dulci* tornou-se componente essencial do romance, tornando-se motor propulsor do gênero neste período de ascensão. Vários foram os artifícios utilizados pelos primeiros ficcionistas para responder ao apelo moralizante e ao mesmo tempo, conferir um ar de veracidade ao relato. A obra de Richardson, neste sentido, foi aclamada pelo público e serviu de modelo não apenas entre os romancistas ingleses, mas igualmente por ocasião de sua recepção na Europa continental:

> Se *Pamela, ou a virtude recompensada*, romance de Samuel Richardson publicado em 1740, fez escola, transformando-se num paradigma imitado por inúmeros romancistas ingleses, não foi menor o seu impacto no continente europeu. Traduzida para o francês por Prévost em 1742, a história da heroína que resiste a todas as tentativas de sedução por parte de seu senhor, acabando por conquistar casamento e ascensão social como recompensa, foi recebida com elogios e entusiasmo pela maneira como Richardson conseguia combinar realismo e edificação moral. (VASCONCELOS, 2005, p.260).

Camilo provoca tanto os leitores quanto a crítica ao introduzir em seu romance elementos que quebram qualquer expectativa de uma leitura romantizada. Camilo parece mesmo ironizar o sentimentalismo vivido em certos momentos pelos personagens, o que pode ser notado nas inúmeras intromissões do narrador. Ao narrar o diálogo terno, repleto de promessas e palavras doces que Jorge e Silvina estabelecem durante o baile, o narrador não se deixa iludir junto com o personagem, ao contrário, ele ri da inocência de Jorge ao acreditar nas palavras de Silvina. Ele

abre um parêntese para expressar a sua opinião, de homem maduro, desculpando-se com o leitor pela intromissão:

> (Oh santa inocência! não sei se és mais tola que santa!)
> **Desculpem o parêntesis que desfeia um pouco o belo e harmonioso da forma dialogal**. Guarde-me Deus de motejar com insulsas facécias a candura, o rubor, a timidez encantadora dos vinte anos de Jorge. Invejo-lhe o que já não posso haver nem sequer com grande esforço de arte; mas rio-me dele e de mim, quando as galhofeiras memórias do que fui, há hoje quinze anos, saem de entre as flores mirradas da minha primavera, e vem cá a este glacial dezembro da vida fazer-me assuada e zombaria, para que eu me doa e corra das criancices de então. Pois rio-me com efeito, que é para isso a cousa, e riam-se, à vontade, os que de mim souberem que muitas vezes todo eu me incendiava em carmim e rosa, quando o olhar lograrivo da mulher me alvoroçava o pudor a ponto de afeminar-me, e fazer de mim uma menina que... Quase me escorregava agora dos bicos da pena uma necedade das que se não desculpam à própria santa inocência que, repito, não sei se é mais santa que tola.
> **Vamos à história com ajuda da providência dos romancistas,** a qual providência, muitas vezes, abre mão deles, e deixa-os para aí parvoejar que é mesmo cousa de pecado. (CASTELO BRANCO, 1973, p.54-55, grifos meus)

Camilo estabelece uma cumplicidade com o leitor, ironizando os exageros de sentimentalismo que talvez o leitor esperasse de uma cena de baile. Terminada a festa, não temos um "final feliz" para os dois enamorados e já tínhamos sido alertados para isso de antemão. Ao permitir que o narrador intrometa-se na narrativa, Camilo faz uso do que se convencionou chamar de ironia romântica. A ironia romântica, nas palavras de Karin Volobuef (1999, p.91), "constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor. Em suma, trata-se da ascendência do autor em relação à obra".

Para Volobuef, a "ironia romântica" também constitui uma marca do individualismo do século XIX. O narrador não se contenta em transmitir informações, ele quer mostrar-se, evidenciar-se, deixar bem clara a sua posição de controle sobre a narração e portanto, sua presença torna-se marcante.

Através da ironia romântica institui-se a primazia do indivíduo (criador) sobre a obra (objeto criado). O indivíduo é valorizado como alguém pensante, capaz de reflexões profundas sobre si mesmo e seu produto artístico. Volobuef (1999, p.93) atenta para o fato de que com "esse constante ato reflexivo, o conceito de arte também sofre uma alteração [...] pois deixa de ser um objeto de pura contemplação para se transformar em um instrumento de constante crítica e autocrítica".

Já havíamos observado como os narradores das obras francesas posicionavam-se face aos personagens e acontecimentos. Aquilo que falamos sobre o exame de eventos do cotidiano de uma camada social baixa aplica-se igualmente a esse texto de Camilo. Pode-se observar que o narrador tende a aproximar-se dos narradores stendhaliano e balzaquiano à medida que ele pensa acerca dos personagens e dos acontecimentos, identificando-se com certas situações e assumindo uma posição.

Assim, o narrador de *Anos de prosa* consegue manter um distanciamento dos personagens o que lhe permite julgá-los, rir-se deles e explorar suas fraquezas. Ao mesmo tempo, é capaz de rir de si próprio e de sua própria obra, através da apreciação desencantada de uma sociedade em que triunfa o dinheiro e a falsidade. A obra faz uma apologia à verdade e à defesa dos direitos do coração sobre a ambição da riqueza, deixando-nos entretanto com uma lembrança amarga no final. No epílogo da história de Silvina, a aventureira atinge o alvo de suas ambições e alcança, em vez do desprezo, a aprovação da sociedade.

Anos de Prosa de Camilo Castelo Branco entra em consonância com outras obras que poderiam enquadrar-se no grupo de "imorais", alvo da irônica crítica feita no "diálogo proemial". A obra permite um adensamento reflexivo sobre questões éticas, estéticas e sociais. Ela provoca a sociedade quanto ao que é considerado moral ou imoral, certo ou errado. Silvina tem a aprovação social de seu casamento, embora saibamos que por trás do enlace há apenas interesse monetário. E também revela questões estéticas pois participa da formação do leitor, alertando-o sobre o que está lendo e convidando-o a não cair em armadilhas romanescas. O que poderia ser uma inocente cena de baile ultrapassa a mera fruição descompromissada e engaja-se na construção de um discurso que favorece considerações sobre aspectos da modernidade. Por fim, pode-se dizer que Camilo tem também uma intenção moralizadora, não no sentido de querer educar o comportamento das moças, mas na medida em que o narrador critica abertamente ou ridiculariza uma sociedade hipócrita e dominada por interesses materiais.

Questões sócio-morais e estéticas também sobressaem-se na obra que veremos a seguir. Desconstruindo concepções sobre o imaginário do baile e sobre a criação literária do século XIX, o texto explora de maneira particular a relação entre

narrador e narratário, entre o texto e seu leitor. Dentro de uma sequência de obras que primam pela representação da “realidade” em sua acepção material, *Os Canibais* ilustra em nosso corpus uma ficção que foge deste paradigma, adentrando veredas que colocam em evidência o mistério, o insólito e o horror.

5.2 OS CANIBAIS, 1868 – ÁLVARO DO CARVALHAL

O baile mais insólito desta seleção é sem dúvidas a cena que nos é apresentada no conto *Os Canibais*, escrito entre 1865 e 1866, por Álvaro do Carvalhal. A obra foi publicada originalmente (até o penúltimo capítulo) na *Revista de Coimbra*, com o título *A estátua viva*. Carvalhal frequentava o curso de Direito quando veio a falecer, em 1868, vítima de um aneurisma, com apenas 24 anos de idade. Nesse mesmo ano, seus contos foram reunidos e republicados pelo amigo J. Simões Dias, sendo que alguns deles receberam então títulos novos, como é o caso de *A estátua viva* que passou a chamar-se *Os canibais*.

Apesar de ter sido durante muito tempo considerado um autor menor[161], a qualidade e a singularidade de Álvaro de Carvalhal são hoje reconhecidas. O conto *Os canibais* voltou a ser apreciado pela crítica nas últimas décadas, sobretudo depois da adaptação cinematográfica feita em 1988 pelo cineasta português Manoel de Oliveira.

A cena inicial tem por palco um suntuoso baile durante o qual se forma um triângulo amoroso. Nele estão Margarida, a jovem "mulher fatal", nome que se pode aproximar da personagem do *Fausto* de Goethe, Dom João, que apesar da referência a *Don Juan*, ironicamente não consegue conquistar a bela dama, pois ela só tem olhos para o visconde de Aveleda, a figura mais excêntrica e misteriosa do baile. A entrada do visconde, aliás, é um fato que provoca a admiração de todos os presentes: a dança interrompe-se, os cavalheiros agrupam-se na entrada do salão, as damas ficam "turbadas e indecisas". Sobre esta figura enigmática pouco se sabe: "misteriosa era a história da sua vida. [...] só se sabia ao certo que viera da América, e que era benquisto dos doutos e dos sensatos" (CARVALHAL, 2004, p.9).

No decorrer do baile, entrecortado por várias interrupções do narrador, Margarida consegue aproximar-se do visconde e o casamento é marcado, depois de ele ter-lhe perguntado se ela ficaria ao seu lado em qualquer situação. Na noite de núpcias, contudo, Margarida descobre, surpresa, que o corpo do visconde é completamente falso: seus membros são feitos de marfim, frios e duros como os de uma estátua. Horrorizada, a noiva comete o suicídio, jogando-se pela janela e

[161] A este respeito, ver o artigo de Maria Cristina BATALHA (2011).

conduzindo o esposo ao mesmo trágico fim – o visconde rola até a lareira e morre queimado pelo fogo.

O narrador não nos explica exatamente como é este corpo, mas a tragédia que assola o casal por ocasião da noite de núpcias tem relação direta com o aspecto autômato do visconde, que o torna impotente para consumar o casamento. A ilusão criada por ocasião do baile desfaz-se quando os personagens se encontram na intimidade: o mesmo homem que representava a beleza e a elegância no baile, torna-se um estranho aos olhos de Margarida assim que ela vê os seus membros frios e sem vida.

A "inquietante estranheza": a presença do desconhecido no familiar

Margarida apenas consegue enxergar a verdade sobre o seu noivo na noite de núpcias. Essa visão falseada da realidade, observada na personagem, leva-nos a uma aproximação com o conto de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *O homem da areia*, de 1815.

Nesta obra da literatura fantástica alemã do início do século XIX, Natanael, o protagonista, apaixona-se por Olímpia, uma jovem singular que parece ter o olhar sempre fixo e estático. Trata-se na verdade de uma boneca mecânica, mas Natanael não percebe, pois está usando um binóculo enfeitiçado que o impede de ver a realidade. Por ocasião de um baile, ele dança alegremente com Olímpia, acreditando que seu interesse é correspondido. Este conto permite uma reflexão sobre a natureza daquilo que se vê: a percepção de cada indivíduo pode se mostrar bastante ilusória, pois parte de um determinado ponto de vista e o sujeito pode não perceber os seus enganos. O conto de Hoffmann serve de suporte a Sigmund Freud, em 1919, para ilustrar o conceito da *Unheimliche,* ou a *"inquietante estranheza"*[162]*,* que pode ser resumido como um sentimento de medo, horror ou angústia face àquilo que

[162] A expressão "inquietante estranheza" que usamos neste artigo vem da tradução literal do francês "inquiétante étrangeté", equivalente que Bonaparte & Marty deram ao termo em 1933 a partir do alemão *Unheimliche*. (Cf. FREUD, Sigmund. [1919]. **L'inquiétante étrangeté**. Traduzido do alemão por Marie Bonaparte e Mme E. Marty. 1933. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/). Em espanhol o termo foi traduzido por "el sinistro" e podemos encontrar as traduções "o estranho" e "o inquietante" em português. O fato é que o termo não possui um equivalente exato em outras línguas. O conceito da *Unheimliche* está relacionado ao horror, ao medo, à angústia e, embora não seja sempre empregado em um sentido estritamente determinado, frequentemente é usado com a ideia daquilo que causa angústia (cf. FREUD, 2010, p.248).

não se conhece ou que causa estranhamento.

Freud explica que em alemão a palavra *Unheimlich* é manifestamente o oposto de *Heimlich*, termo que significa íntimo, de casa, familiar. Poderíamos concluir que algo nos causa medo quando não é conhecido, não é familiar. Entretanto, nem tudo aquilo que é novo torna-se necessariamente apavorante e inquietante. É preciso, portanto, alguma coisa a mais a esta coisa nova e não familiar para que adquira o caráter de estranhamente inquietante.

Nos exemplos citados por Freud (2010, p.254) encontramos a *Unheimliche* associada à ideia de algo "estático como uma estátua de pedra" e, segundo Schelling: "tudo aquilo que deveria permanecer secreto, escondido, e que se manifesta". Em suma, a partir de diversos exemplos, Freud observa que a palavra *Unheimliche* não possui um único e mesmo sentido, mas que podemos associá-la às coisas conhecidas há tempo, e desde sempre familiares, mas que se tornam, por alguma razão, estranhamente inquietantes, apavorantes.

Antes de Freud, outros pesquisadores já tinham tentado compreender a *Unheimliche*. Freud cita um artigo do psicanalista alemão Jentsch no qual ele afirma que o caso da inquietante estranheza por excelência se encontra quando há "dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo" (FREUD, 2010, p.256), e cita a impressão que produzem as figuras de cera, as bonecas e os robôs. É aqui que o conto *O homem da areia* torna-se um caso exemplar. Freud retoma esta ideia e a desenvolve. Para Freud a dúvida sobre o fato de que Olímpia seja ou não uma boneca não é a principal razão da inquietante estranheza: há outros elementos que contribuem para criar esta atmosfera. O medo de perder a visão seria um dos principais, pois, para Freud, este medo está diretamente associado à **castração**. Ora, no conto de Hoffmann, o medo de perder os olhos ou, de certa forma, o medo da impotência ou da castração, está presente desde a infância de Natanael. Já adulto, ele se vê privado de sua visão quando os inventores de Olímpia lhe roubam os olhos, sem que ele perceba, e os transmitem para a boneca. Em troca, Natanael ganha um binóculo enfeitiçado, que o faz apaixonar-se pela boneca.

Ao lado do medo dos autômatos e do complexo de castração, Freud acrescenta à *Unheimliche* tudo o que diz respeito ao tema do "sósia" ou "duplo", bem como a telepatia, a repetição involuntária, as coincidências, os pressentimentos e o

medo do “mau-olhado”, assim como tudo o que está ligado à morte, aos cadáveres, à reaparição dos mortos, aos espectros e fantasmas. Todos esses elementos são “fatores que transformam algo amedrontador em inquietante” (FREUD, 2010, p.270). Para Freud, Hoffmann é o mestre inigualável da inquietante estranheza na literatura. Em *O homem da areia*, assim como em outros contos, Hoffmann cria no leitor “uma espécie de incerteza, não nos permitindo saber, claro que deliberadamente, se está nos levando ao mundo real ou a um mundo fantástico qualquer” (FREUD, 2010, p.260).

Carvalhal faz aproximadamente o mesmo: deixa o leitor em uma espécie de incerteza em relação à natureza de sua narrativa. Embora confesse no início da narrativa o seu apreço por “contos de fadas” (CARVALHAL, 2004, p.3), o narrador diz que vai ceder à força da verdade: o que conta é retirado de uma história verídica; trata-se de uma crônica que lhe caiu por acaso às mãos. Se desde o começo o leitor assumisse que está diante de um conto de fadas, qualquer sentimento de medo ou de estranhamento seria eliminado. Mas não é o que acontece: o narrador deixa-nos numa posição ambígua, ironizando a dramaticidade dos próprios eventos narrados, interpelando-nos constantemente e criando um efeito que deixa o leitor numa posição desconfortável.

No conto *Os canibais*, contrariamente ao conto *O homem da areia*, não é uma boneca que se faz passar por um ser humano, é um ser humano que tem as características de uma estátua. Durante o baile, é justamente esta falta de movimento, assim como o peso e a frieza de seus movimentos que provocam o sentimento da inquietante estranheza no leitor e nos personagens. Com efeito, certas características de Olímpia podem ser reconhecidas no conde de Aveleda. Quando Olímpia entra no baile, o narrador comenta:

> “Seu andar e sua postura pareciam ter algo de comedido e rígido que a alguns era desagradável, o que foi atribuído à sua timidez frente aos convidados.” (HOFFMANN, 1933, p.137).

A entrada do visconde não é muito diferente:

> “Avançou pausado e grave pelo meio da multidão fascinada. Mas naquele movimento notava-se um esforço dissimulado; parecia um movimento mecânico, automático. E seus passos soavam no pavimento, a despeito dos finos tapetes; com extraordinário ruído.” (CARVALHAL, 2004, p.9).

Além disso, desde que Natanael convida Olímpia para dançar e toca a sua mão, ele sente o frio de seus membros: “A mão de Olímpia estava gelada, o que fez

com que sentisse um arrepio mortal" (HOFFMANN, 1933, p.137), fato que nos remete imediatamente à impressão que o personagem de Dom João sente quando toca ligeiramente o visconde: ele fica perplexo, atravessado por um "irresistível pânico" pois "naqueles membros pareceu-lhe encontrar, pelo tacto, a inércia do granito" (CARVALHAL, 2004, p.9).

Natanael não percebe a ilusão na qual ele se encontra, embora seus amigos tentem em vão lhe advertir sobre a estranheza de Olímpia. O equívoco da percepção aparece igualmente em *Os canibais*, mesmo que aqui não tenhamos a presença de nenhum fenômeno mágico. Margarida surpreende-se ao descobrir o verdadeiro corpo do visconde na noite de núpcias, mas, bem na verdade, desde o início da narrativa alguns indícios já indicavam que havia algo de estranho com aquela personalidade excêntrica. Assim, aquilo que parecia familiar, torna-se de repente, uma situação inquietante.

Da mesma forma como a inquietante estranheza de *O homem da areia* não vem somente da presença de um autômato, o mesmo acontece em *Os canibais*: há um conjunto de elementos que nos conduzem a este sentimento. Primeiramente, como mencionamos, existe a presença de um ser vivo que se parece com uma estátua; em seguida, há o suspense, o pressentimento permanente de que algo de terrível vai se passar durante a noite de núpcias, reforçada por uma predição feita por Dom João – a ideia do "mau-olhado" mencionada por Freud como sendo algo que causa medo – e finalmente, há a cena de canibalismo no fim.

Estruturando tudo isso, está o sentimento de impotência. Pois, assim como o medo da castração aparece de modo subliminar no conto de Hoffmann, o medo de não poder cumprir efetivamente com os deveres de marido é o elemento que bloqueia a figura do visconde, criando o suspense desde o início da narrativa em *Os canibais*.

Esses elementos contribuem, efetivamente, para suscitar a inquietação do leitor. Pretendo, contudo, observar uma estranheza que não vem dos fatos contados em si, mas da escrita, que é tão inquietante quanto a própria diegese, se não ainda mais. Como disse, o narrador participa e interfere constantemente de maneira a transformar uma crônica que poderia ser apenas "mais um triângulo amoroso que termina tragicamente" em uma paródia dos esquemas constituídos sobre o lugar comum literário. A narração é explicitamente cômica, irônica e exagerada.

A ironia do narrador — que poderia desfazer o efeito da inquietante estranheza criado pela história[163] — altera, efetivamente, a percepção do "inquietante", mas não diminui o aspecto de espanto que se revela, sobretudo, no fim. Neste sentido, há de se ressaltar o importante movimento de quebra da racionalidade trazida pelo texto.

As novas realidades podem, como nos revela Freud, provocar uma impressão de familiaridade curiosamente angustiante. O conto de Carvalhal retoma motivos literários bastante conhecidos: o triângulo amoroso, o encontro por ocasião de um baile, a ideia de vingança do rival desprezado. Mas todos estes motivos aparecem de maneira exagerada e irônica. As expectativas e certezas do leitor são colocadas à prova, pois o narrador desconstrói a ilusão de real e desestabiliza o leitor que se vê diante da própria ficcionalidade. O narrador desvela a construção de seu texto, ao mesmo tempo em que garante a veracidade daquilo que está a narrar.

O texto, aliás, começa com uma citação do poeta e crítico francês Nicolas Boileau[164]: "Rien n'est beau que le vrai"[165]. Boileau escreveu no século XVII uma arte poética que se tornou um tratado muito apreciado pelos escritores clássicos. Retomada pelo Realismo, a frase havia se tornado uma máxima em favor da razão e da verdade, como nos lembra Ruthner (2014, p.150).

O despontar de Carvalhal para a carreira artística coincide com um momento de polêmica e tensão entre grupos de escritores, Românticos de um lado, Realistas de outro, que se atacam, criticando os divergentes estilos literários. No meio deste conflito, Carvalhal assume, em *Os canibais*, uma posição inusitada: ele diz que vai seguir a verdade, e cita a máxima "Rien n'est beau que le vrai", de Boileau, no entanto, ao longo do texto, vemos que a verdade à qual Carvalhal adere não coincide com aquela dos Realistas. Trata-se da verdade do artifício, da verdade do

---

[163] A ironia pode ser um elemento de quebra do efeito da inquietante estranheza. Freud cita por exemplo *O fantasma de Canterville*, cujo narrador desfaz, com a sua ironia, qualquer sentimento de horror ou angústia (FREUD, 2010, p. 279).

[164] Nicolas Boileau-Despréaux, poeta, escritor e crítico francês do século XVII, foi um dos principais teóricos da estética clássica em literatura o que lhe valeu mais tarde a alcunha de "legislador do Parnaso". Escreveu uma *Arte Poética*, na qual procura definir de maneira clara e precisa as regras da poesia clássica. Aliás, também Eça de Queirós brinca, mais tarde, com o legado deixado pelos críticos clássicos. Em uma das cartas de Fradique Mendes, endereçada a um jovem que havia decidido se tornar poeta e desejava conselhos, ele fala ironicamente que para ser um bom escritor basta seguir as regras deixadas por Aristóteles, Horácio, Pope e Boileau, os quatro "Legisladores da Poesia". (QUEIRÓS, *Cartas inéditas de Fradique Mendes*, 1929, p. 21-22).

[165] Nada é tão belo quanto a verdade.

mundo ficcional. Ruthner (2014, p.153) acredita que “num jogo entre artifício e ironia, o autor faz em *Os canibais* a crítica ao ambiente saturado de racionalismo da Europa iluminista”. Esta ideia se confirma quando vemos semelhanças entre *Os canibais* e *O homem da areia*, um ícone do conto fantástico europeu.

Em seu primeiro texto, uma peça de teatro que Carvalhal escreveu aos dezoito anos, o jovem faz uso consciente do estilo “dramalhão romântico”, já em desuso e motivo de críticas na época. Portanto, desde os seus primeiros escritos observa-se que o autor apresenta um espírito crítico sobre a criação literária, demonstrando um “alto nível de convicção e consciência sobre a sua criação artística” (RUTHNER, 2014, p.151).

Neste sentido, observamos que em *Os canibais* as numerosas interferências do narrador lhe conferem uma presença muito marcante no texto. No momento mais crítico da narração, quando o pai e os irmãos de Margarida descobrem que literalmente “comeram o noivo”, o narrador afirma: “Eu, aproveitando-me de meus privilégios de narrador, ri-me por detrás dos bastidores” (CARVALHAL, 2004, p.78). Aquilo que deveria ser trágico é mostrado de maneira cômica pelo narrador, de modo que o conto se aproxima do domínio do grotesco. Mas, além disso, pode-se observar que o narrador faz uma espécie de provocação ao leitor: através da ironia romântica ele nos lembra constantemente que estamos diante de uma ficção.

Na época em que *Os canibais* é escrito havia a convivência da corrente ultra-romântica — já mostrando sinais de exaustão — e o Realismo nascente, que buscava constantemente procedimentos geradores de “efeito de real”. Ambas as estéticas são parodiadas por Carvalhal, pois ele coloca-se em uma zona fronteiriça, utilizando-se dos temas e motivos recorrentes na época para ironizá-los. Mediante esta desconstrução, Carvalhal parodia gêneros e estilos literários: os clichês românticos, o romance gótico e o romance realista, parodiando inclusive a visão idealizada do baile.

A cena de baile que abre a narrativa é importante na composição do conjunto da obra, pois é no baile que o triângulo amoroso constitui-se, e também onde Margarida exprime seu amor pelo visconde de Aveleda. Mas, de maneira sutil, o baile adquire ainda uma outra função: ele serve para desconstruir todo o

imaginário que o leitor poderia ter previamente e o leva a refletir sobre a constituição do estatuto da narração ficcional.

Somos logo prevenidos de que a história contempla a classe nobre da sociedade. Tendo comunicado o grupo social em torno do qual o enredo se desenrola, o narrador explica a construção de sua narração:

> O meu conto é amador de sangue azul; adora a aristocracia. E o leitor há-de peregrinar comigo pela alta sociedade; **hei-de levá-lo a um ou dois bailes** e despertar-lhe o interesse com mistérios, amores e ciúmes dos que se armazenam por esses romances de armar ao efeito. (CARVALHAL, 2004, p.3, grifos meus)

A presença do baile aparece como um *lugar comum*, enquanto algo esperado de uma narrativa que tem aristocratas como personagens principais. Na sequência, o narrador anuncia que nem seria necessário descrevê-lo, pois o leitor provavelmente sabe do que se trata: "Quem não sabe o que é um baile?" (CARVALHAL, 2004, p.4). Ao formular esta questão podemos observar que o narrador recupera um conhecimento prévio do seu leitor, isto é, ele evoca um imaginário existente em torno desta festa aristocrática: belas músicas, danças envolventes, decorações requintadas, vestuário luxuoso, brilhos, flores, colunas e espelhos. Assim, ele sugere que o leitor leia qualquer outro poema pois encontrará a mesma descrição de um baile: "Melhor será, portanto, que o leitor veja a descrição do meu baile em qualquer poema artisticamente fantasioso, porque nisto de descrições não há sair do mesmo terreno." (CARVALHAL, 2004, p.5).

Além de falar das flores, dos painéis, dos tetos dourados, da música voluptuosa, dos "pares animados de muita vida e muito amor, abandonando-se à efervescência das danças" e das vestes suntuosas que as damas arrastam pelos aveludados tapetes, o narrador lembra que no baile, assim como nas festas em honra a Baco, a "ebriedade dos prazeres" desperta "adormecidos sentimentos" (CARVALHAL, 2004, p.6). Mais um *topos* relacionado à festa e ao baile: a ideia de que durante o baile as pessoas sentem-se mais livres para ousar aquilo que não atreveriam fazer em outras ocasiões.

O tempo todo o narrador brinca com os acontecimentos, ora salientando a veracidade da história, ora deixando entrever o aspecto da criação literária. Comenta que normalmente uma história verídica, como é esta que está sendo contada, deve

ter em vista ou a propagação de acontecimentos memoráveis ou “a manifestação característica dos costumes dum povo numa época marcada” (CARVALHAL, 2004, p.11). Depois de explicar que ele não sabe onde a história ocorreu, visto que essa informação não consta no manuscrito que deu origem a este conto, o narrador diz que esse baile poderia ter se passado em qualquer lugar do mundo. Acaba dizendo ao leitor que escolha o local da ação, “contanto que se não ausente do país em que sejam lidos Dumas e Kock, e onde abundem seminários, escândalos e sotainas”. Finalmente, propõe que suponhamos o baile em Lisboa, na faustosa habitação de uma Ninon de Lenclos. Ou seja, depois de nos propor um périplo pelo mundo, acabamos nos encontrando em Portugal, mais precisamente em Lisboa, numa época contemporânea ao narrador: meados do século XIX.

O conto retoma o imaginário partilhado sobre o baile enquanto festa aristocrática, luxuosa e propícia ao desenvolvimento de prazeres e sentimentos secretos. Contudo, o narrador, que havia anunciado o baile como algo de repetitivo e conhecido do leitor, faz desta festa o palco para um encontro que terminará de maneira insólita. Tudo o que parecia prestigioso desfaz-se e mostra-se no fim como uma ilusão da aparência: o requinte do baile esconde a verdadeira natureza dos personagens. Toda a obra pode ser lida como uma paródia das convenções e comportamentos sociais. O baile representa um mundo fantástico e extraordinário, cuja beleza é apenas aparente. O luxo e os códigos sociais apenas escondem a verdadeira natureza humana.

Os canibais coloca ironicamente em questão o imaginário social e literário sobre o baile. Este espaço que deveria trazer alegria e diversão, torna-se, ao contrário, a origem do pesadelo que se abate sobre os personagens. A distopia vivida pelos personagens descontrói toda ideia de encontro perfeito e mostra as consequências nefastas da crença em uma realidade que pode se revelar enganadora. O conto coloca em evidência a ilusão provocada pela defasagem entre as expectativas e o que a realidade oferece.

Neste sentido, a inquietante estranheza observada no conto adquire uma dupla dimensão. Ela pode ser associada aos personagens que descobrem que a verdade não é como eles imaginavam, mas a mesma descoberta pode se endereçar ao próprio leitor e à construção ficcional. No fim da história, o leitor é confrontado a uma situação que difere de um conto de fadas ou de uma obra romanesca

tradicional: não há um final feliz depois do baile.

É importante notar que o título original do conto, *A estátua viva*, coloca o foco na figura do visconde, enquanto que o título *Os canibais*, muda o enfoque para o pai e os irmãos de Margarida, aqueles que, apesar de terem comido o visconde, vão herdar a sua fortuna. O conto termina efetivamente com um banquete, cujo primeiro e único prato se compõe de "carne de visconde" (CARVALHAL, 2004, p.71). O visconde é condenado de duas maneiras: de um ponto de vista interno ao texto, pela burguesia, que devora o que sobrou da aristocracia e se compraz com o capital advindo deste fato; e externamente, pela crítica literária realista, na qual já não há mais espaço para um personagem com uma alma tão "byroniana". Pois o visconde possui um espírito romântico, do tipo que declama poesias durante o baile, fascinando as mulheres com sua elegância. Mas esta figura revela-se impotente na prática: assim como o nobre visconde se desintegra no dia do casamento, os personagens desse tipo estão fadados a desaparecer diante do Realismo.

Gostaria de acrescentar que na adaptação cinematográfica feita em 1988, a estratégia utilizada pelo realizador Manoel de Oliveira para manter a inquietante estranheza, foi transformar o conto em uma opereta. O espectador é surpreso — ou mesmo incomodado — pelo fato de que sua expectativa é desfeita: ele espera um filme, o que encontra é um musical, no qual as noções de verdadeiro e falso são bastante fluidas. No final do filme, o pai e os irmãos de Margarida passam por uma metamorfose, tornando-se verdadeiros animais. E os atores que interpretavam o papel de Margarida e de Dom João, e que haviam morrido na história, simplesmente levantam-se e põem-se a dançar com os outros atores.

Portanto, tanto no conto quanto no filme, temos este jogo entre realidade e ficção. A inquietante estranheza está presente na medida em que o texto nos evoca o horror, mas também porque desconstrói as expectativas e provoca uma sensação de desconforto no leitor. O leitor não sabe muito bem até que ponto aquilo que está lendo é um conto fantástico. O narrador não coloca em questão apenas o imaginário que temos sobre o baile ou sobre o amor romântico, ele descontrói aquilo que esperamos de uma história que afirma "não volver costas à verdade" (CARVALHAL, 2004, p.4). O visconde de Aveleda, assim como Olímpia, faz parte de um conjunto de criaturas que colocam em questão a natureza do verdadeiro e, através dele, da própria arte. Enfim, em pleno avanço do Realismo, Carvalhal traz à literatura

portuguesa do século XIX um pensamento e uma estética da incerteza.

A inclusão desta obra de Carvalhal neste estudo sobre o baile mostra-se, portanto, produtiva para o entendimento da diversidade existente do período. As opções narrativas de Carvalhal desconstroem os cânones tanto do que poderia ser considerado fantástico quanto do realista.

Em *Os Canibais*, Carvalhal torna-se um exemplo de auto-reflexividade irônica, pelo modo como o narrador examina o seu próprio texto, e posiciona-se frente ao leitor: "Através do efeito de distanciação, ele opera a crítica que o autor faz à sua própria narrativa; é de dentro da narrativa que esse ultra-romântico português enfrenta seu próprio texto com uma lucidez crítica inigualável." (BATALHA, 2011, p. 161).

Carvalhal apresenta cenas patéticas e o ridículo levado ao extremo, a presença do humor negro, sob um tratamento irônico, apresentando uma leitura contestatória de toda a literatura romântica e ultra-romântica que se praticava em seu tempo. A presença dinâmica e constante de um eu/narrador que faz comentários, divagações ou interpelações impede que o leitor adira à ilusão narrativa, que todavia, também é desejada.

Como observa Batalha, embora tenha elementos do fantástico, o conto de Carvalhal não se encaixa dentro desta classificação: "o conto autocomenta o seu avançar digressivo, introduzindo a quebra da ilusão narrativa necessária ao estabelecimento do pacto com o leitor que o gênero fantástico exigiria" (BATALHA, 2011, p.167). A opção de Carvalhal é por uma estética do excesso, de modo a parodiar todos os estilos ou gêneros:

> A intriga fantástica serve aqui como simples pretexto para a desconstrução das regras do gênero, além de, por se tratar de uma literatura que repousa sobre o verossímil e a sua contrapartida de impossibilidade, desmascarar qualquer veleidade da literatura chamada realista, que se pretende documental, fatia de realidade e reveladora de uma verdade. (BATALHA, 2011, p.168).

As estratégias narrativas de Carvalhal diferenciam-se portanto de todas as outras obras anteriormente analisadas. O exagero manifestado pela linguagem desencadeia um misto de comicidade, corrosão e estranheza que faz com que o texto se distancie de qualquer tipo de enquadramento. Embora também houvesse um narrador intruso em Camilo, a função da ironia romântica é aqui ainda mais

reforçada. Carvalhal brinca com os procedimentos romanescos e provoca também o desmonte dos artifícios realistas, acenando a falsidade de toda ficção.

É possível afirmar portanto, como já indicara Batalha, que Carvalhal assume um lugar à parte no contexto do século XIX português, visto que ele

> opera a revisão crítica das estéticas predominantes em seu tempo [...] permitindo deslindar a situação do campo literário português na segunda metade do século XIX, assim como sua vinculação com os demais campos literários de países como a França e a Inglaterra, que forneciam os modelos para a produção ficcional no ocidente. (BATALHA, 2011, p.168).

Deste modo, ao mesmo tempo em que Álvaro do Carvalhal vai na contramão dos cânones literários de sua época, com eles dialoga, parodiando-os.

A Capital!, de Eça de Queirós, constitui a terceira obra da literatura portuguesa a ser analisada e apresenta um registro bastante diferente deste que vimos com Carvalhal. Apesar das diferenças, a desconstrução de ilusões também será um dos temas abordados na obra.

5.3 A CAPITAL! (1925, obra póstuma) – EÇA DE QUEIRÓS

O salão estava cheio, abafado, dum calor morno que parecia feito de exalações de suor.
(Eça de QUEIRÓS, *A capital!*, 1925)

Esta obra, que só veio a ser publicada em 1925[166], vinte e cinco anos após a morte de Eça de Queirós (1845-1900) — um dos grandes expoentes da literatura portuguesa do século XIX, participante da Geração de 70 que mencionamos anteriormente — relata a trajetória e as ambições sociais, políticas e literárias de Artur Corvelo, poeta que mora no interior e sonha em ir à capital, Lisboa, onde acredita que alcançará reconhecimento e sucesso.

Artur mora na casa das tias Ricardina e Sabina, em Oliveira de Azeméis e entedia-se com a vida monótona no campo. Ele passa suas noites jogando bilhar e ouvindo as histórias que lhe conta Rabecaz, o único habitante do vilarejo que já havia vivido em Lisboa. Rabecaz exagera nos relatos dos prazeres lisboetas, criando uma imagem fantasiosa da capital no imaginário de Artur. O moço, que sempre sonhara com a fama e o reconhecimento social, resolve escrever um livro, que ele espera ver um dia publicado em Lisboa e que vai lhe servir de porta de entrada para o convívio com a alta sociedade.

Uma herança inesperada permite que Artur finalmente realize o seu sonho: ele muda-se para a capital. No entanto, a realidade vai mostrar-se bem mais dura do que ele imaginara. Ele deixa-se influenciar por pessoas superficiais e interesseiras que apenas querem tirar proveito do seu dinheiro e o convencem que ele deve levar uma vida de luxo, caso queira infiltrar-se no meio literário de Lisboa. Rapidamente o dinheiro da herança esvai-se em jantares, idas ao teatro e compras fúteis. O seu livro revela-se um fracasso de vendas. O sonho de reconhecimento pessoal e os ideais políticos vão-se desfazendo face às frivolidades da vida cotidiana. Os gastos com uma prostituta espanhola, constituirão, por fim, o auge do seu esbanjamento.

---

[166] Acredita-se que Eça de Queirós tenha começado a escrever *A Capital!* por volta de 1875. Há referências à obra em cartas de 1881, nas quais Eça explica a Ramalho Ortigão que havia abandonado o romance. Segundo Berrini (1997, p.651) "a história deste romance é complexa, com avanços e recuos, inícios de impressão e correção das respectivas provas, acréscimos manuscritos, redação de versões alternativas, etc." Há que se ter consciência de que o texto que temos hoje não é acabado, mas provavelmente um texto em processo de "vir a ser", que Eça nunca chegou a terminar completamente. Diante das diferentes versões do texto, optei por aquela apresentada nas *Obras Completas* do autor, obra organizada por Beatriz Berrini (1997).

Finalmente, Artur volta a morar em Oliveira de Azeméis, onde é recebido com honras, fazendo sucesso entre os moradores com as histórias vividas em Lisboa, às quais ele acrescenta um pouco de inventividade.

Diversos elementos contribuem para a criação de expectativas sobre a cidade de Lisboa e sobre o sucesso que fará enquanto escritor. Incluem-se na composição deste cenário os bailes que ele pensa lá encontrar. As menções aos bailes da alta sociedade aparecem espalhadas ao longo dos primeiros capítulos e constituem um referencial que vai forjando o seu imaginário. Uma dessas menções aparece quando, certo dia, Artur lê por acaso a descrição de um baile que o faz imaginar como seria agradável a sua vida em Lisboa, entre os literatos e a alta sociedade lisboeta:

> [...] veio enfim sentar-se diante do "Jornal do Comércio" com a cabeça entre os punhos. Uma local atraiu-o logo vivamente: era a longa descrição duma soirée em casa da senhora Baronesa de Pedralva. Devorou-a. Falava-se "da esplêndida decoração da sala de baile; da *toilette* da senhora Baronesa, de seda azul-clara, com preciosas rendas e um admirável colar de safiras; às duas horas tinha-se aberto um delicioso *buffet*; o amável secretário da Embaixada da Espanha dirigira o *cotillon*, com o seu costumado *entrain*; e depois era um desfilar de convidados, condes, *dons*, deputados, conselheiros, diplomatas, e o poeta aplaudido dos *Idílios e Sátiras*... (QUEIROZ, 1997, p.721-722).

Observa-se na descrição do baile apresentada pelo jornal uma exaltação do requinte e do luxo. A ênfase nos detalhes — "*toilette* de seda azul-clara, com preciosas rendas e um admirável colar de safiras" — faz-nos lembrar do mesmo olhar de encantamento manifestado no baile por Emma Bovary. Ao falar da decoração, das roupas e adereços dos convidados, assim como da refeição servida, há uma evidente valorização do ambiente, que coincide com o mundo sonhado por Artur. Esta ideia ainda é reforçada pelo uso reiterado de palavras francesas, tendo em vista o imaginário de elegância que a França representava no século XIX.

Zola já havia criticado em sua coletânea *Rougon-Macquart* (dentre os quais destaco *La Curée* e *Son Excellence Eugène Rougon*) os cronistas da época que gabavam a suntuosidade das festas promovidas pelo império. Zola via nestes relatos um insulto à miséria do povo, pois enquanto Napoleão III e seus aliados divertiam-se nas festas, o povo vivia com parcos recursos, acuado sob o jugo de um governo autoritário. Temos aqui na obra de Eça algo parecido. O jornal apresenta um mundo tão encantador que aquele que o lê tem ímpetos de também ser rico para poder

comprar muitas coisas e sentir-se feliz, como ele pensa que os protagonistas do jornal se sentem.

Artur fica horas a pensar no luxo do baile descrito na página do jornal, na música, nas luzes — tudo isso luzindo a uma grande distância da sua realidade. A descrição deste baile contrasta com a experiência que ele vai ter quando finalmente consegue ir a uma *soirée* lisboeta.

O convívio com Rabecaz também contribui para a criação de uma imagem fantasiosa da capital. Lisboa aparece no imaginário de Artur como símbolo de uma "felicidade inacessível":

> Artur entrevia orgias sonoras, o estalar impulsivo do champagne, cancans em que cabelos soltos perfumam o ar cálido.
> — E vive a gente aqui! — suspirou.
> — Na estrumeira! — ecoou Rabecaz.
> E, azedando-se à idéia de **felicidades inacessíveis**, uniam-se numa simpatia. (QUEIROZ, 1997, p.696, grifos meus).

Neste trecho a contraposição fica bastante evidente entre a capital, descrita como o lugar das "orgias", dos "champagnes", "cancans" e "cabelos soltos", e o interior, qualificado como uma "estrumeira". Aos poucos, Artur não consegue pensar em outra coisa a não ser em encontrar maneiras de ir até a capital: "Lisboa era agora a sua necessidade, o seu ideal, a sua mania" (p.698). Ao mesmo tempo em que direciona o seu pensamento para este objetivo, ele desenvolve uma repulsa por tudo o que o cerca no interior: a casa das tias, a farmácia onde trabalha, tudo lhe parece ainda mais medíocre e odioso.

Nesta construção fantasiosa sobre a capital, chama a atenção um outro elemento: a ideia que Artur faz de Lisboa provém da leitura dos romances franceses. Na ausência de dados e informações precisas, o jovem interiorano estabelece como parâmetro para as suas idealizações as leituras que faz de *A comédia humana*. Assim, na concepção de Artur, Lisboa se iguala à cidade de Paris descrita por Balzac.

> Lisboa! — Concebia a vida que a enchia, violenta e grandiosa, como o mundo da ***Comédia Humana*, de Balzac**: era, de resto, **pelos romances franceses que reconstruía a Sociedade de Lisboa;** e não tinha uma idéia menos desproporcionada da sua edificação, imaginando-a de ruas enormes, sonora de trens e flamejante de gás, assentando a sua pompa movimentada sobre a larga baía azul, onde esquadras manobravam e

> salvavam as torres de outros séculos! (QUEIROZ, 1997, p.704, grifos meus).

Assim como a notícia do jornal, a repercussão dos textos literários assume uma dimensão exagerada na percepção de Artur, que o faz criar fantasias infundadas sobre a cidade de Lisboa. A influência da literatura na criação do imaginário de Artur sobre a capital não apenas confirma a importância da recepção da literatura francesa em Portugal no século XIX, como reforça o poder das leituras sobre as pessoas. Basta lembrar que também em *Madame Bovary* as leituras de Emma contribuem para a idealização de uma vida que finalmente não corresponde à realidade. Assim, Artur vai construindo um imaginário sobre a cidade de Lisboa e imagina-se participando de *soirées*, ao lado de artistas e de outras personalidades. O narrador fala em *fantasmagoria* e *imaginações* (p.704) ao se referir aos devaneios de Artur em relação a Lisboa. Ele projeta em Lisboa o seu sucesso e imagina como seria a sua vida se a peça de teatro que ele havia escrito fosse reconhecida: viveria gloriosamente, apareceria nos jornais, hospedar-se-ia em um hotel luxuoso, usaria um robe-de-chambre de veludo, tendo aos pés um cão São Bernardo. Sua vida em Lisboa resumir-se-ia a uma "cintilação de apoteose" (QUEIROZ, 1997, p.711).

Artur também foi acometido pelo *bovarismo*: a partir de suas leituras e das histórias que ouviu falar sobre Lisboa, ele cria imagens que não correspondem ao que ele vai encontrar na realidade. Seu bovarismo chega a um ponto em que Artur é incapaz de separar a vida real da ficção. Artur vem reforçar a gama de leitores desorientados que têm final trágico na literatura. Mas se Artur é incapaz de observar a própria ingenuidade, o leitor, por sua vez, dá-se conta disso logo no início. Como observa Harmuch (2006, p.141) embora ocupe uma posição de onisciência, o que poderia garantir-lhe imparcialidade, o narrador "opta pela intrusão, no sentido de permanentemente narrar e comentar as atitudes dos personagens. Assim, o Artur que vai se delineando diante de nós nasce também do comprometimento desse narrador". Deste modo, a construção da narrativa praticamente obriga o leitor a observar aquilo que os outros personagens também percebem: a excessiva ingenuidade de Artur. Da maneira como a narrativa é apresentada, os indícios de que a sua aventura não vai acabar bem são evidentes, mas Artur é incapaz de se dar conta disso.

Na peça de teatro escrita por Artur encontramos um sarau de máscaras em um dos atos. Esta *mise-en-abîme* ocasionada pela presença de uma ficção dentro

de uma outra ficção permite-nos avaliar a personalidade artística de Artur. Se o autor da peça de teatro, que é Artur, acredita em seu trabalho e o supõe revolucionário, o narrador de *A Capital!* parece não partilhar o mesmo entusiasmo. Com efeito, esse sarau aparece na peça de teatro enquanto um *lugar-comum*: ocasião de um encontro amoroso, mas também onde um dos personagens vai-se sentir insultado, o que resulta em um duelo que terá lugar no cemitério. Deste modo, ao enviar a sua peça ao amigo Damião que está em Lisboa, Artur recebe em retorno uma carta na qual o amigo critica o uso excessivo de "lugares-comuns do romantismo" em sua peça. Cego com a sua obsessão de ir a Lisboa e de ficar famoso, Artur não dá importância ao que lhe diz Damião, acreditando que deve estar com inveja. Em outras palavras, Artur não apresenta nenhum senso crítico e mesmo quando ouve críticas ao seu trabalho, não as compreende. Ele é incapaz de perceber a própria mediocridade.

Obstinado, Artur parece não perceber os exemplos à sua volta. A começar por Rabecaz, que depois de ter vivido diversas "aventuras" em Lisboa, volta a viver incógnito em Oliveira de Azeméis. Artur poderia perceber que o seu destino vai ser parecido, mas a trajetória do companheiro não lhe serve nem mesmo para uma mínima reflexão. Como nota Harmuch (2006, p.146) Artur tem o desejo de pertencer àquele mundo que ele elegeu como melhor e, para dele fazer parte, está disposto a qualquer sacrifício.

A primeira verdadeira *soirée* da qual Artur participa, ocasião em que acredita estar finalmente adentrando na tão sonhada "sociedade", é na casa de D. Joana Coutinho. No entanto, a *soirée* torna-se para ele um verdadeiro suplício. Ele sente-se completamente deslocado, não estabelece contato com ninguém, a dona da casa diz que vai deixar um espaço para que ele declame suas poesias, mas finalmente isso não acontece. Sem saber dançar e sentindo-se excluído, Artur sente ódio daquela sociedade:

> Sons de piano tiraram-no da sua modorra. Ergueu-se; o seu rosto, no espelho, pareceu-lhe envelhecido, parvo—, e com a *claque* colada à coxa, chegou-se à porta da sala. Valsava-se.
> D. Joana que passava pelo braço do barão — um rapazote, gordinho e baixo, de colarinho muito decotado, e uma barbinha rala — parou, e voltando o rosto para Artur, baixo:

> — Quiseram antes valsar. Raparigas!... Mas noutra noite, espero ter a ocasião de o ouvir... Tira par para uma valsa?
> Artur fez-se escarlate:
> — Eu não valso.
> — Para uns lanceiros, então?
> — Não, obrigado, não danço...
> — Ah! — fez ela — e afastou-se, rindo baixo, com o barão.
> **Artur teve-lhe ódio. Desejou raivosamente um título, uma pasta de ministro, a glória de duelista, uma celebridade que o fizesse temido, admirado...** (QUEIROZ, 1997, p. 805-806, grifos meus).

Artur sai da festa profundamente irritado. Embora não se trate de um baile propriamente dito, o final da cena, em que Artur perde o seu chapéu claque e volta para casa com a cabeça descoberta — o que constituía uma humilhação na época — permite uma aproximação com o conto de Cinderela. No entanto, a perda do objeto neste romance, uma vez mais, representa uma desilusão, contrariamente ao conto de Perrault. Querendo adentrar em um mundo que não é o seu, mas que ele idolatra, tudo o que Artur consegue é passar vergonha, além de sentir ódio da sociedade e de si mesmo por ter-se colocado naquela situação.

O desconforto e a vergonha que passa durante a reunião, fazem com que ele tenha pesadelos durante a noite, associando a sua incapacidade de fazer-se notar através da sua produção literária a uma falta de habilidade na dança.

> Mas ia a adormecer quando, como o frio duma lâmina, lhe atravessou no cérebro a idéia da frase que dissera – *Grande apepinador!* Era a única que pronunciara. Deu um murro no colchão, rugiu uma obscenidade, e com um *Oh!* de raiva e de vergonha, enterrou a cabeça no travesseiro. Sonhou com a *soirée*. Valsava com a senhora Baronesa – mas no chão encerado escorregou, entre as gargalhadas agudas de velhas de enfeites lúgubres: não se podia erguer – e aquela gente impiedosa, fictícia, egoísta continuara, valsando-lhe alegremente sobre o corpo prostrado: sentia sobre a testa – onde viviam ideais que eles não tinham, – pularem os sapatinhos de cetim da senhora de cauda escarlate; – e no peito – onde palpitava um coração que não batia no peito deles, – enterrarem-se as tachas dos tacões do sonâmbulo. (QUEIROZ, 1997, p.809).

A cena de opressão durante o sono mistura todos os aspectos que Artur havia vivenciado naquela noite, culminando com uma valsa na qual os convidados dançam sobre o seu próprio corpo prostrado no chão. A dança com ares macabros coloca ainda em evidência a percepção que Artur começa a ter daquele grupo. Artur tem dois diferenciais: ele é o único que tem ideais e um coração, mostrando o vazio da classe abastada que ele caracteriza, pela primeira vez, de “gente impiedosa, fictícia, egoísta”.

Aliás, as palavras “inacessível” e “inacessibilidade” são constantes ao longo da obra. Parecem demonstrar a dificuldade em ascender socialmente dentro daquele contexto. Nesta sociedade, o que importa não é o talento nem são as qualidades morais, são os contatos estabelecidos, as influências, os títulos. Artur ilude-se acreditando que vai conseguir fazer-se reconhecer pelo seu talento de escritor. Ele percebe a dificuldade assim que desembarca na capital:

> Como conseguiria fazer conhecimentos, relacionar-se, viver, *furar*, naquela grande cidade rumorosa? Agora tudo lhe parecia mais difícil, e as grandes fachadas sombrias das casas espalhavam em torno dele uma sensação de isolamento, de **inacessibilidade**... (QUEIROZ, 1997, p.736, grifo meu).
>
> A sua vontade, que à maneira de um inválido precisava ser constantemente estimulada e ajudada, recaía desfalecida: a celebridade, as relações, os amores — tudo o que em Oliveira lhe parecera de conquista tão fácil, à mão, recuava agora para cimos **inacessíveis**: tinha a sensação de massas de obscuridade, sufocantes como abóbadas, que o encarceravam no anonimato. As *vitrines* das lojas, os altos prédios, as carruagens, davam-lhe uma **opressão** indefinida; sentia circular em redor um enorme **egoísmo burguês**, **feito do orgulho do dinheiro e do desprezo das ideias**; e os rostos, como as fachadas, tomavam para ele um aspecto obtuso e duro que alguns pobres versos delicados nunca poderiam comover! (QUEIROZ, 1997, p.739-740, grifos meus).

Apesar das dificuldades, Artur ainda pensa que conseguirá conquistar um espaço naquele ambiente que ele considera superior. O narrador, por sua vez, nos fornece indícios de que aquilo é ilusão, mostrando que Artur deixa-se levar pela imaginação: “As conversações interessavam-no prodigiosamente: e nas palavras triviais, novas para ele, parecia entrever, sob as **amplificações da imaginação**, revelações de existências superiores.” (QUEIROZ, 1997, p.753, grifos meus).

A realidade lisboeta vai-se mostrando a Artur muito menos luxuosa e atraente do que ele a havia imaginado. Em todos os lugares que vai, sente-se rejeitado: é excluído das reuniões dos republicanos, porque acreditam que ele é monarquista. No meio aristocrata e monarquista ele também não é aceito. Durante todo o período que vive em Lisboa, ele vive à margem da sociedade, tentando de alguma forma incluir-se em algum grupo e ter o seu trabalho de escritor reconhecido. Gasta a herança e não obtém nada do que fora buscar: nem a fama, nem o reconhecimento, nem o amor, nem a vida de luxo que sonhara.

Assim, o único verdadeiro baile do qual Artur participa em Lisboa é um baile de Carnaval, e que nada tem de glamoroso ou requintado, bem ao contrário. Artur

gasta os seus últimos centavos nesta festa e no dia seguinte não tem dinheiro nem para pegar o trem de volta a Oliveira de Azeméis para ver sua tia Sabina que está moribunda. O baile é regado com muita música, bebida, confusão, e belas francesas dançando o cancã. Artur desperta, na manhã seguinte, numa casa estranha, com uma mulher desconhecida e perguntando-se que fim teria tido a sua cancanista francesa.

A descrição deste baile coloca em evidência o aspecto grosseiro da sociedade e a decadência do personagem que havia chegado em Lisboa tão cheio de ideais e esperanças. Ele termina sua aventura em Lisboa numa festa na qual as pessoas cedem aos excessos e às paixões mais baixas. Ironicamente, tudo o que ele conhece em Lisboa mostra-se o contrário do que ele imaginara lendo a narração do baile no jornal, quando ainda se encontrava no interior.

Este baile no Casino coloca em evidência a vulgaridade, representando um lugar onde as pessoas liberam emoções que normalmente são reprimidas em outras circunstâncias. A escolha vocabular reforça a baixeza da cena: a descrição das quatro francesas que dançam o cancã revela-se bastante diferente do imaginário de luxo e de elegância que Artur possuía sobre os bailes de Lisboa antes de conhecer a cidade. A primeira dançarina tinha "o pescoço papudo à mostra, os quadris enormes apertados a estalar numa calça branca, [e] saracoteava-se com movimentos que lhe faziam saltar os seios flácidos na camisola azul"; a segunda é caracterizada como "endemoninhada"; a terceira "parecia pesada, velha, meneando-se por dever" e a quarta, a única que lhe parece realmente bonita, "era uma bacante, uma grande loira de formas soberbas, que punha nos olhos em redor um vago brilho de concupiscência burguesa". Junto a elas dançavam também um *pierrot* "desengonçado", um *chicard* usando uma "casaca grotesca", um "homenzinho roliço" e "um amador português, que trazia um dominó de paninho, e já sem fôlego, debatendo-se como doido, com o capuz caído, mostrava uma guedelha suja, toda empastada de transpiração". (QUEIROZ, 1997, p.897).

A descrição dos movimentos dos dançarinos coloca igualmente em relevo a irreverência e a sensualidade:

> E a bacante, sobretudo, entusiasmava [...] com as mãos livres, a criatura delirou: adiantava-se com as mãos na cinta, **o peito pra diante, o que lhe punha os seios em relevo, com um gingar frenético dos quadris**, e balançando-se atirava a perna até ao penacho do bombeiro — que sacudia os braços como um boneco epiléptico, dando ehs! agudos! Só a igualava a

> *chicard*: adiantava-se de esguelha, atirando para fora os quadris, num arqueado canalha, agitando os cotovelos furiosamente, **com movimentos torpes da barriga**, recebia no queixo o sapato do marinheiro, redondo como uma pata, e como ferido, atirava as mãos para o chão, dava uma cabriola: mas repulava sobre os pés — e então, **entre uma sussurração de deleite em redor, os quatro pares enlaçando-se, redemoinhavam num galope desesperado**. (QUEIROZ, 1997, p.898).

Observa-se que o quadro contribui para demonstrar a confusão do salão, mas também contribui neste sentido o próprio fluxo do texto que segue numa sequência contínua de descrições dos movimentos do corpo, sem muitas pausas. A ideia de um salão cheio, barulhento, com excessos de todos os lados é reforçada logo em seguida pela descrição do galope do qual todos participam, inclusive Artur, que dança pela primeira vez de sua vida: "... ao som estridente do cancan, o galope começou: era uma confusão amarfanhada de corpos engalfinhados, arremessando-se desengonçadamente, com pulos arquejantes, patadas desesperadas no soalho" (QUEIROZ, 1997, p.903).

Eça de Queirós coloca em evidência temas que relevam as torpezas humanas e sociais, exaltando nesta cena o comportamento bruto e quase animalesco do ser humano. A expressividade conseguida pelo uso de adjetivos como "frenético" e "epilético", de verbos de movimento "balançando-se", "sacudia", "agitava", associados às descrições das partes do corpo "peito", "seios", "quadris" remetem à sexualidade dos gestos, como também permitem ao leitor uma visualização da cena. Temos a descrição do aspecto físico dos dançarinos, das roupas que estão usando, assim como dos movimentos que fazem. Ao longo da cena todos os sentidos são evocados: a visão dos gestos da dança, a audição da música e também do barulho do salão, o gosto da comida e das bebidas que Artur compartilha com a bacante, o cheiro do suor e, sobretudo, o toque que acontece por ocasião da dança e que desperta o desejo de Artur.

Apesar de ser um baile de carnaval, o que o diferencia dos demais textos selecionados, o público que encontramos nesta festa é o de uma sociedade abastada e burguesa. Ou seja, a sociedade representada nesta cena mostra-se praticamente a mesma que também encontrava-se na *soirée* de dona Joana Coutinho. Apenas aqui temos o retrato de um momento de extravasamento. Duas situações que revelam facetas diferentes de um mesmo grupo.

Seguindo a lógica de que o texto denuncia a série de dificuldades que Artur enfrenta ao chegar na capital, Lisboa, onde pensa que irá fazer sucesso com os seus livros, o baile constitui a bancarrota do personagem que gasta suas últimas moedas na festa, enquanto a tia moribunda aguarda o seu retorno ao interior. Aliás, no meio da festa, um comentário de Melchior faz Artur lembrar de Oliveira de Azeméis e da tia agonizante:

> Artur sentiu uma pancada no coração: reviu, de repente, a casa, lá longe, o quarto da tia Sabina, e a face agonizante sobre o travesseiro de folhos engomados [...]. (QUEIROZ, 1997, p.902).

Podemos associar esse episódio à cena da obra *Madame Bovary*, quando a protagonista vê do lado de fora do salão camponeses que olham com curiosidade para as pessoas que estão na festa. Tal como acontece com Emma Bovary que, ao observar os camponeses, relembra a sua origem, Artur, ouvindo as palavras de Melchior, pensa na tia agonizante. Mas, se a visão faz Emma perceber o quão distante ela está daquele mundo e isso a deixa contente, a lembrança da tia deixa Artur angustiado, fazendo-o pensar na estupidez que está fazendo ao gastar todo o seu dinheiro com extravagâncias em Lisboa, sem obter nada em retorno, enquanto a tia talvez esteja precisando de sua ajuda no interior. A perturbação logo se desfaz e Artur continua gozando da festa: “Para expulsar esta alucinação, bebeu dum trago um copo de cognac” (QUEIROZ, 1997, p.902). No entanto, depois do baile, é assaltado pelo remorso: “Odiava agora Lisboa” (QUEIROZ, 1997, p.910).

É possível ver certas semelhanças entre a festa descrita por Eça de Queirós e o baile oferecido por Aristide Rougon, homem de negócios desonesto e corrupto, protagonista de *La Curée*, de Émile Zola. Nesta obra, na atmosfera sufocante do baile, os casais dançam num ritmo frenético as polcas, valsas, mazurcas e outras danças da moda. O cotilhão, dança que fecha o baile, reveste-se de um ousado erotismo:

> A indecência que havia em encontrar-se assim, entre dois homens, apoiada contra as costas de um, tendo na frente de si o peito do outro, alegrava muito as senhoras. As pontas dos seios tocavam as botoeiras dos ternos, as pernas dos cavalheiros desapareciam entre as saias das dançarinas, e quando uma alegria brusca fazia inclinar uma cabeça, os bigodes daquele que estava em frente eram obrigados a afastar-se, para não deixar as

> coisas chegarem até o beijo […] houve pequenos gritos, e risos, risos que não terminavam mais. (ZOLA, 1981, p.303).[167]

Observa-se portanto, que tanto Zola quanto Eça denunciam os bailes que aparecem tão refinados e solenes nas descrições feitas pelos jornais quando são, na verdade, bem menos elegantes.

O tema da capital e das grandes cidades na literatura já está presente desde o despontar da era moderna, segundo Watt (2010, p.190), sempre reforçando o imaginário relacionado à busca de sucesso. Geralmente a cidade aparece como um lugar tão grande e variado que um indivíduo só pode conhecer uma pequena parte dele. Watt reforça que a cidade forneceu ao romance dois de seus temas mais característicos:

> **O indivíduo que procura fazer fortuna na cidade grande** e muitas vezes só consegue um trágico fracasso, descrito com tanta frequência pelos realistas franceses e americanos; e, em geral relacionados com o primeiro, **os estudos do meio** realizados por escritores como Balzac, Zola e Dreiser, que nos levam aos bastidores e nos mostram o que de fato acontece nos lugares que conhecemos apenas passando pela rua ou lendo o jornal. (WATT, 2010, p.190).

O indivíduo que procura fazer fortuna e os estudos do meio consistem, portanto, temas frequentes no gênero romance e ambos estão intimamente ligados à cidade grande. Eça aproveita esse motivo literário do "indivíduo que busca a fortuna" e apresenta-o em um movimento contrário: o jovem interiorano até vai à capital somente após ter recebido uma herança. Ele não busca a fortuna, mas o reconhecimento e o triunfo pelo seu trabalho de escritor. O intento, como vimos, será malogrado, e o baile simboliza a distância entre as expectativas do rapaz antes de chegar à capital e aquilo que ele de fato encontra.

A força do pensamento individualista — presente como vimos em diversos momentos da literatura do século XIX — faz, uma vez mais, eco nesta obra portuguesa. Artur é um personagem bastante solitário, apesar de estar sempre rodeado de pessoas. As companhias que ele consegue parecem estar sempre com

---

[167] « L'indécence qu'il y avait à se trouver ainsi prise, serrée entre deux hommes, appuyée contre le dos de l'un, ayant devant soi la poitrine de l'autre, égayait beaucoup les dames. Les pointes des seins touchaient les parements des habits, les jambes des cavaliers disparaissaient dans les jupes des danseuses, et quand une gaîté brusque faisait pencher une tête, les moustaches d'en face étaient obligées de s'écarter, pour ne pas pousser les choses jusqu'au baiser […] il y eut de petits cris, et des rires, des rires qui n'en finissaient plus ».

interesses ocultos, cada um pensando em seu benefício próprio. Artur, no entanto, diferentemente de Julien Sorel, não oculta sua verdadeira identidade para conseguir o que almeja: ele mantém as suas crenças (e a sua ingenuidade), fechando os ouvidos aos conselhos e persistindo no seu sonho de tornar-se famoso.

No artigo *Variations Ibériques: L'Espagne dans l'oeuvre de Eça de Queirós*, Daniel-Henri Pageaux (2003) demonstra como Eça de Queirós desenvolve em suas obras um imaginário depreciativo e vulgar em relação à Espanha. Desde os seus primeiros textos, o país vizinho aparece como um espaço produtor e fornecedor de amores venais. As mulheres espanholas, com especial destaque às andaluzas, são caracterizadas como sedutoras e perigosas. Há várias prostitutas espanholas em sua obra, cujos nomes são frequentemente os mesmos e reforçam os clichês: chamam-se sempre Lola, Carmen ou Concha. Em *A Capital*, o protagonista envolve-se com Concha, uma prostituta espanhola que vai abandoná-lo depois de aproveitar-se das regalias compradas com o dinheiro do rapaz. Na análise de Pageaux, o estereótipo negativo da Espanha serve como uma crítica ao próprio Portugal, que Eça denuncia como um país "medíocre, estúpido, sem gosto". Assim, a vulgaridade espanhola é massivamente utilizada por um país igualmente vulgar. Ao analisar esta cena de baile, observamos que a crítica é, na verdade, geral: basta observarmos as descrições do cancã francês para vermos que a depreciação não se restringe à Espanha. Ao apontar as vulgaridades estrangeiras, Eça denuncia, com um tom irônico e satírico, as próprias fraquezas humanas.

A descrição deste impetuoso baile vivenciado por Artur representa um ponto clímax para a diferenciação entre a realidade e as idealizações que ele havia feito sobre a capital.

Dentro de nossa perspectiva comparatista de várias ocorrências de baile na ficção, observamos que se a sedução da dança aparece de maneira evidente, mas sutil, dentre as obras da primeira metade do século XIX, ela terá uma manifestação explícita em obras mais próximas do final do século, como é o caso de *A Capital!*, na qual a vulgaridade e os excessos da festa são colocados em evidência. É importante notar, neste sentido, que Eça faz uso de uma estratégia que consegue chamar a atenção do leitor não apenas pelo estilo irreverente e pela força evocativa das palavras, como também pelo sentimento que resulta da leitura, dentro de uma busca constante de criticidade por parte do autor. Ao contrapor a descrição de um baile em

um jornal e o baile “real” que o personagem encontra, evidencia-se o mundo das aparências que a classe aristocrática preza em manter. Através destas representações Eça revela a sua visão crítica sobre a sociedade dos finais do século XIX.

***

Em continuidade ao que vimos com as obras francesas, as três obras portuguesas analisadas neste capítulo estabelecem um interessante contraponto entre o imaginário social e o literário. Permanece a quebra de expectativas entre o que se espera de um baile e o que os personagens encontram ou o que o texto oferece ao leitor. Em nenhum dos textos observados a participação no baile conduz à felicidade. A ideia de um ser estranho ou intruso no baile pode ser igualmente percebida.

Neste sentido, embora tenhamos contextos diferentes, Artur Corvelo, o jovem que deseja o reconhecimento social lisboeta pelo seu trabalho enquanto escritor, reflete, de alguma maneira, a interiorana Emma Bovary que sonha ter uma vida requintada. Silvina, personagem apresentada por Camilo Castelo Branco, não está muito longe do ambicioso Julien Sorel ou da esnobe Émilie de Fontaine. O visconde de Aveleda, por sua vez, assume com relevância o papel de um personagem deslocado no baile, algo que já havia sido notado anteriormente e que atinge em *Os Canibais* uma importância capital.

As cenas nos levam a refletir de maneira especial sobre as estratégias no que diz respeito à escrita. Os narradores manifestam-se — de maneira bastante explícita, como é o caso de *Anos de Prosa* e *Os Canibais,* ou de maneira mais sutil, no caso de *A Capital!* — de modo a demonstrar a ilusão na qual os personagens estão mergulhando ao acreditar nas aparências. Eles estão constantemente a dar uma piscadela para o leitor, tentando adverti-lo da inconsistência que gira em torno do imaginário criado sobre o baile. Não podemos nos furtar de observar as diversas referências à França e à literatura francesa nos textos. Fica bastante evidente a comunicação que as literaturas entretêm no período, ainda que seja para criticar os “galicismos” presentes nos textos portugueses, como escreve Camilo. A partir do que havíamos comentado sobre a importância da representação da realidade

imediata na literatura francesa do período, a literatura portuguesa, com as suas especificidades, mantém-se nesta mesma intenção. A inserção de *Os Canibais* no corpus, entretanto, visa a mostrar que o baile na literatura oitocentista não bebe apenas de fontes "realistas": a obra parodia padrões realistas e fantásticos e convida o leitor a redefinir seus conceitos.

Nestas cenas o conflito de classes no baile está também presente, com destaque para a contraposição entre os personagens do interior *versus* os da capital, o baile ocupando sempre um imaginário ligado à cidade e à alta sociedade. A ambição está marcantemente presente, embora cada personagem a demonstre de uma maneira diferente.

Esta ambição que move os personagens permite-nos igualmente uma associação ao individualismo, como já vimos observando anteriormente. Silvina, de *Anos de Prosa*, parece não ficar preocupada em abandonar seus antigos pretendentes para aceitar o pedido de casamento de um homem rico, ainda que bem mais velho do que ela. Seu afã capitalista faz com que ela não pense em outra coisa a não ser no lucro que ela terá com o casamento. Embora pareça uma moça sincera e recatada durante o baile, percebemos no final que nada que não seja seu benefício pessoal lhe interessa.

Em *Os Canibais*, o aspecto do dinheiro aparece de maneira mais explícita no final, quando, depois de ter degustado a carne do visconde, a família da noiva herda toda a sua fortuna. O ritual aristocrático do baile que abre o conto terá como epílogo a queda completa da nobreza com a elevação daqueles que, repentinamente, enriquecem. O dinheiro inclusive absolve-os da culpa pelo ato de canibalismo.

Finalmente na pintura da sociedade portuguesa que Eça de Queirós faz em *A Capital!*, ressalta-se o fascínio que a capital promove num rapaz interiorano e a presença do baile como um dos elementos deste mundo maravilhoso imaginado por ele. O seu parco talento enquanto escritor, assim como a sua ingenuidade e as infelizes relações que ele estabelece em Lisboa não o ajudam em sua ascensão. Enquanto Artur tem dinheiro consegue manter-se em Lisboa, no entanto, desde que o dinheiro acaba, o que coincidentemente acontece por ocasião do baile, Artur vê todos os seus planos se desfazerem. O baile do qual participa retrata o lado grotesco da cidade, diferentemente dos bailes luxuosos e harmoniosos com os quais sonhara. Do mesmo modo como Artur parece concentrado unicamente em seus objetivos pessoais, também o estão as pessoas que encontra em sua trajetória.

Ninguém está realmente interessado em ajudá-lo, apenas tiram proveito enquanto podem da situação.

Essas três cenas reforçam o espaço do baile como um lugar heterotópico, ou seja, ancorado na realidade, mas propício ao desenvolvimento de desejos e sonhos. No entanto, novamente as expectativas não são correspondidas e o baile termina gerando frustrações. Além disso, as cenas analisadas colocam em destaque a ambição e a busca pelo reconhecimento, o que acaba forçosamente passando pelo aspecto financeiro e faz com que as pessoas não prestem atenção em seus semelhantes. Enfim, observa-se uma dificuldade nos personagens de reconhecerem-se no outro: cada um parece bastante preocupado em ser bem-sucedido, sendo que nada além dos seus interesses pessoais parece ter importância.

CAPÍTULO 6
O BAILE NA LITERATURA BRASILEIRA

Na história dos povos ocorrem momentos privilegiados que se abrem à cultura estrangeira, seja por necessidade de transformações radicais, seja pela necessidade de despertar uma consciência nacional. Na França, por exemplo, o Renascimento correspondeu a um período no qual se desejou a substituição do sistema medieval católico por um sistema propriamente francês. Esta busca por novas formas e conteúdos que correspondessem a ideais locais, paradoxalmente baseou-se em um retorno à Antiguidade clássica e na absorção de moldes italianos.

Já nas Américas, o conjunto de ideias que representou o Romantismo no século XIX favoreceu a afirmação e o reconhecimento de uma identidade nacional que circunstâncias políticas e econômicas vieram enfatizar. Neste caso, o espelhamento europeu ofereceu a imagem a partir da qual as nações americanas tentaram encontrar a si mesmas. No Brasil, em especial, o período que seguiu à independência foi marcado por uma recusa do velho Pai português, estigmatizado como metrópole opressora, e buscou-se escolher um Pai adotivo que reunisse qualidades compatíveis com as exigências da autonomia nascente. A preferência recaiu sobre a França.

Diversos fatores podem ser apontados para justificar esta escolha. Aponto três, seguindo um levantamento feito por Pinto (1999): primeiramente, porque a França, pelo menos no plano do imaginário, nada tinha a ver com a colonização brasileira. Houve também uma associação entre o passado pré-histórico das tribos indígenas com a utopia de uma sociedade igualmente ideal, representada pela sociedade da Revolução francesa. Além disso, há que se considerar a recepção artística e técnica vinda da França que já estava acontecendo desde a chegada da família real. É importante ressaltar que a influência francesa não se deu apenas no campo literário, mas na adaptação de modos na vida cotidiana:

> O domínio francês não se restringirá à cultura literária, alongando-se no veio popular de novelas importadas e, mais tarde, de romances-folhetins. Igualmente **reflete a marca francesa a crescente profusão de profissões ligadas à moda, a diversões, aos costumes, à linguagem**. (PINTO, 1999, p.23, grifos meus).

No que tange à produção literária, observa-se nesse contexto uma busca pela identidade nacional, ao mesmo tempo em que se pondera o que está sendo feito nos polos irradiadores de cultura. Vários autores, cada um dentro do seu tempo e com suas características pessoais, inscreveram-se na mesma série literária que valoriza o polo local, regional, sem prescindir das formas oriundas dos grandes centros europeus.

Ao se falar em século XIX no Brasil, não se pode furtar da importância que teve a figura de D. Pedro II. No detalhado estudo sobre o Império de D. Pedro II feito pela antropóloga Lilia Moritz Schwarcz na obra *As barbas do imperador* (1999), a autora evidencia a importância da personalidade do Imperador na história brasileira e demonstra como os rituais da corte — a mistura de ritos europeus (sobretudo franceses) com costumes brasileiros, as formas encontradas pela alta sociedade para praticar a arte de bem civilizar-se — contribuíram para a construção de um mito em torno da figura monárquica.

A corte de D. Pedro II, que regeu o Brasil de 1831 a 1889, configura-se uma peculiar "monarquia nos trópicos" (SCHWARCZ, 1999, p.21). Com efeito, enquanto todas as demais experiências monárquicas em território americano têm caráter quase anedótico, quando não são farsas trágicas como no caso mexicano, o Brasil constituiu um caso único na América, mantendo durante mais de meio século um governo que soube dosar tradições europeias com as exigências apresentadas pelo contexto multifacetado do país — o que não deixa de despertar o interesse de historiadores e estudiosos ainda hoje:

> Afinal, como explicar a permanência, por quase sessenta anos, de uma monarquia rodeada de repúblicas por todos os lados? Como entender o enraizamento de uma realeza Bragança, mas também Bourbon e Habsburgo, em um ambiente tropical, cercado de indígenas, negros e mestiços? (SCHWARCZ, 1999, p.14).

Esta ritualística é reforçada principalmente entre as décadas de 1840 e 1860, que constituiu um período de estabilidade financeira e de progresso para o país. Diversas melhorias são feitas no país neste momento: investe-se muito na infraestrutura do país e acima de tudo nos transportes ferroviários. Foi na cidade do Rio de Janeiro, porém, que se sentiram mais de perto os resultados desse período de desenvolvimento. Surgiram novas edificações e distintas lojas para a corte. Toda

a urbanização da cidade passou por uma verdadeira revolução. Tendo por modelo a Paris burguesa e neoclássica, foram construídos palácios majestosos, edifícios monumentais e amplas avenidas. Mas a realidade local oscilava entre bairros elegantes e ruas de trabalho escravo.

Schwarcz sustenta ainda que nesse contexto, a rua do Ouvidor transforma-se no símbolo privilegiado dessa nova forma de vida que pretendia, nos trópicos, imitar a mesma sociabilidade das cortes ou dos bulevares europeus. Não apenas a rua do Ouvidor acumulava lojas sofisticadas, mas indicava, de maneira emblemática, aqueles que pertenciam à seleta sociedade que tinha o privilégio de frequentar tal lugar. A rua do Ouvidor aparece como um dos endereços mais movimentados e requisitados pelo comércio, constituindo um verdadeiro furor entre a elite carioca. Dia após dia, a população vê inaugurarem-se lojas de modistas francesas, floristas, joalheiros e charuteiros. "Por oposição ao reduzido comércio de outrora, surgiam os passeios à tarde, os chás nas cafeterias elegantes, a indumentária requintada com tecidos ingleses e modelos vindos de Paris" (SCHWARCZ, 1999, p.147).

O Rio de Janeiro, sede da corte, passa a funcionar como um polo centralizador e difusor de hábitos, costumes e até linguagens para todo o país, sendo o palco no qual se desenrola a dramatização da vida social julgada conveniente à *boa sociedade*, conduta ética baseada, fundamentalmente, na importação de hábitos europeus. As moças do interior sonhavam com a vida de diversão na corte, afinal, é na capital, durante os anos de 1840 a 1860, "que se cria uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas. A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação dos bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses" (SCHWARCZ, 1999, p.153).

Em um livro de memórias, Adèle Toussaint-Samson, uma francesa que veio ao Brasil no século XIX, narra a sua trajetória desde a saída de Paris, a viagem, a chegada ao Brasil, registrando todas as suas impressões sobre o novo país. Ela surpreende-se ao ver que as mulheres brasileiras seguem a moda francesa, e não admitem mostrar-se "atrasadas" em relação ao que se usa na Europa:

> Elas recebem gravuras de moda da França e esforçam-se para copiá-las; **a maioria veste-se com grandes costureiras francesas, onde o mais ínfimo vestido de baile custa de quinhentos a seiscentos mil réis** (quinze a dezoito francos). [...] Um brasileiro ou uma brasileira não deve jamais parecer surpreso do que quer que seja. Quando eu cheguei da

> França com toaletes da última moda, eu percebi que as mulheres me olhavam, inapercebidamente, para estudar, sem demonstrar, o jeito dos meus vestidos, que nenhuma delas confessou estar vendo pela primeira vez. Se tivesse falado algo, todas teriam respondido, certamente: "Já faz tempo que nós usamos isso aqui".[168] (TOUSSAINT-SAMSON, 1883, p.176-177, grifos meus).

Se os teatros eram uma das grandes atividades da corte, as maiores diversões consistiam sem dúvida nos bailes e serões. Os salões eram o lugar propício para entreter uma palestra, além de se poder dançar, cantar, declamar versos, e claro, realçar a beleza feminina nas invenções da moda. "É certo que tudo começou com d. João VI e com a chegada da corte, que trouxe consigo novas roupas, adornos e até cabeleireiros. Foi, porém, nos tempos de d. Pedro II que os salões adquiriram uma feição não só social como política" (SCHWARCZ, 1999, p.157-158).

Levando em consideração o cenário brasileiro do século XIX, as quatro cenas de baile escolhidas – que vão desde a chegada da Família Real portuguesa em 1808, passando pelo período Imperial, marcado pela figura de D. Pedro II, e terminando com a proclamação da República, em 1889 – são bastante representativas do panorama social e literário do período.

---

[168] « Elles reçoivent de France des gravures de modes, et s'efforcent de les copier ; mais la plupart se font habiller chez de grandes couturières françaises, où la moindre robe de bal coûte cinq à six cent mille réis (quinze à dix-huit cents francs). […] Un Brésilien ou une Brésilienne ne doivent jamais avoir l'air étonné de quoi que ce soit. Quand j'arrivai de France avec des toilettes à la dernière mode, je remarquai que les femmes me regardaient en dessous, à la dérobée, pour étudier, sans en avoir l'air, la façon de mes robes, qu'aucune d'elles n'eût avoué voir pour la première fois. Si on leur en eût parlé, elles eussent toutes répondu, à coup sûr : 'Il y a bien longtemps que nous portons cela ici'. ».

6.1 MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS, 1854 – Manuel Antônio de ALMEIDA

A princípio o Leonardo quis que a festa tivesse ares aristocráticos, e propôs que se dançasse o minuete da corte.
(Manuel Antônio de ALMEIDA, *Memórias de um sargento de milícias*, 1854)

Memórias de um Sargento de Milícias surgiu como romance de folhetim, sendo publicado semanalmente no jornal *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, entre junho de 1852 e julho de 1853. O nome do autor não era indicado nos folhetins e nas primeiras edições de 1854 e 1855 a autoria é creditada a "Um Brasileiro". O nome de Manuel Antônio de Almeida só aparece na terceira edição do livro, já póstuma, em 1863.

Os modos e costumes da classe popular e da pequena burguesia do Rio de Janeiro no início do século XIX povoam este romance que narra as aventuras de Leonardo, filho "de uma pisadela e de um beliscão" em um navio, quando da vinda de seus pais de Lisboa ao Brasil. Trata-se de um menino peralta, que apronta mil peripécias e dá muito trabalho ao padrinho, seu tutor desde a idade de sete anos, quando foi abandonado pelos pais. A ação se passa no tempo em que a família real portuguesa está instalada no Brasil e a narração se apresenta em tom irônico e satírico, mostrando as memórias desse herói pouco convencional.

Os bailes que aparecem na narrativa marcam o convívio social e a mistura entre a pequena burguesia e as classes populares. O primeiro baile aparece já no capítulo inicial do livro. Para festejar o batizado do menino, um baile é realizado na casa dos pais. Por esta ocasião, convidam-se todos os conhecidos, portugueses e brasileiros. O pai deseja que a festa seja distinta e, para isso, propõe que se dance o minuete tal como se dançava na corte. Esta mimese da aristocracia em um ambiente bastante popular adquire ares ridículos. Isso não deixa de ser notado pela pluma irônica do narrador:

> A princípio o Leonardo [o pai] quis que a festa tivesse ares aristocráticos, e propôs que se dançasse o minuete da corte. Foi aceita a idéia, ainda que houvesse dificuldade em encontrarem-se pares. Afinal levantaram-se uma gorda e baixa matrona, mulher de um convidado; uma companheira desta, cuja figura era a mais completa antítese da sua; um colega do Leonardo, miudinho, pequenino, e com fumaças de gaiato, e o sacristão da Sé, sujeito alto, magro e com pretensões de elegante. (ALMEIDA, 1996, p.2).

Como vimos anteriormente, a quadrilha e a contradança são absorvidas pela burguesia e fazem-se presentes na história dos bailes do século XIX. O minueto, no entanto, torna-se ultrapassado. Neste sentido, mesmo estando em desuso, o minueto aparece nesta obra como uma sátira à pequena burguesia que deseja imitar as práticas aristocráticas. Os convidados veem-se impelidos a dançar o "minuete da corte" para agradar o anfitrião. Formam-se os pares, não sem alguma dificuldade, que fazem um esforço para *parecerem* elegantes. Mas o resultado é uma cena cômica, na qual se executam desajeitadamente alguns passos que não fazem parte dos costumes daquela gente. A dança é acompanhada do som da rabeca, tocada pelo padrinho, que perde o compasso diversas vezes por causa dos "guinchos e esperneios" do bebê, o homenageado da festa. Depois da tentativa frustrada de fazer uma festa requintada, o pai teve de se conformar com as evidências e respeitar o desejo de seus convidados. A formalidade foi aos poucos desaparecendo e dando lugar a grande animação e gritaria, com todos dançando alegremente, apenas tomando cuidado para não chamar a atenção da polícia que andava por perto e poderia não apreciar o tumulto: "Depois do minuete foi desaparecendo a cerimônia, e a brincadeira aferventou, como se dizia naquele tempo. [...] Tudo daí em diante foi burburinho, que depressa passou à gritaria, e ainda mais depressa à algazarra." (ALMEIDA, 1996, p.3).

Aqui, a crítica vai colocar-se não sobre a dificuldade dos nobres em aceitar as classes populares como vimos em *O baile de Sceaux*, mas justamente, sobre o aspecto cômico que se destaca quando a pequena-burguesia decide imitar a classe aristocrática fazendo um baile aos moldes da corte.

Diferente das narrativas da mesma época que retratavam os ambientes aristocráticos, o romance de Manuel Antônio de Almeida incorpora certos aspectos da linguagem das ruas e tem como personagens pessoas comuns das classes média e baixa. O romance aparece em 1854, mas o narrador situa a ação no "tempo do rei" (ALMEIDA, 1996, p.1), ou seja, o período em que o príncipe regente e a família real portuguesa estabeleceram-se no Rio de Janeiro, o que configurou uma grande mudança na composição social no país. Efetivamente, a transferência da família real e da corte portuguesa ao Brasil, no ano de 1808, produziu uma série de transformações econômicas, sociais e culturais. Trazendo consigo uma corte de 15.000 pessoas, desde a sua chegada ao Rio de Janeiro, o príncipe regente D. João

procurou dinamizar a vida da então colônia, decretando, por exemplo, a abertura dos portos e o final da proibição à atividade de imprensa (incluindo livros, jornais, panfletos e gravuras) que vigorara desde 1500. A corte introduziu no Rio de Janeiro diversas práticas culturais europeias, dentre elas, os bailes aristocráticos.

O imaginário proveniente da nobreza europeia precisou se adaptar, no Brasil, a certas diferenças de contexto. Entre os elementos de contraste mais evidentes, poderíamos destacar o clima, a presença de escravos e uma estratificação social regida por parâmetros completamente diversos daqueles da Europa contemporânea sua. Ainda assim, a corte perseguia um imaginário e um ideário que provinham da Europa, e que tinham influências diretas sobre praticamente todos os aspectos da vida daquela corte que se foi configurando no Rio de Janeiro a partir da chegada de D. João VI, e que se consolidou posteriormente com D. Pedro I e, sobretudo, durante o Império de D. Pedro II.

Ao situar o enredo em um tempo passado o narrador consegue obter certa liberdade para ironizar e criticar a sociedade, pois ele desvia a atenção do leitor para um tempo distante da realidade imediata. No entanto, aquilo que foi dito em relação ao romance enquanto espelho social que se manifesta na literatura europeia no século XIX é válido também para este romance de Manuel Antônio de Almeida. Atrás do tom leve e divertido da narrativa, revela-se um retrato mordaz da realidade social.

Se o baile inventado dentro do espaço aristocrático consegue manter-se dentro de regras e estruturas previstas, há que se questionar até que ponto havia alguma emoção nestas danças da Corte ou se eram apenas o desempenho de um protocolo. Saindo daquele espaço cultural no qual o imaginário do baile foi criado, ou seja, o meio aristocrático, a festa não será mais a mesma. Nesta cena de baile, buscou-se a princípio o domínio apolíneo, mas ele não prevaleceu sobre o dionisíaco que terminou por empolgar todos os participantes.

Este aspecto vai ser reforçado em *Memórias de um sargento de milícias,* em mais uma cena que apresenta a dança como elemento de encanto e de sedução. O “Capítulo VI: primeira noite fora de casa” narra o episódio no qual o menino Leonardo faz amizade com algumas crianças ciganas e as acompanha até uma festa. Durante a festa, dança-se o fado. Esta dança, que já havia sido citada nos primeiros capítulos do livro, quando por ocasião do batizado do menino, é descrita em detalhes neste capítulo. Faz-se interessante notar que esta dança que parecia

ser bastante popular no Brasil do século XIX caiu em desuso e tornou-se praticamente desconhecida nos dias atuais. Hoje, quando se fala em fado, a única lembrança é a canção saudosista portuguesa.

Apesar de dizer que “todos sabem o que é o fado”, o narrador resolve explicar o que é e como se dança, caracterizando-o como uma “dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte” (ALMEIDA, 1996, p.15). O melhor instrumento para acompanhar o fado é uma simples viola e há várias maneiras diferentes de se dançá-lo, segundo o que se explica. Aparentemente, tratava-se de uma dança de roda, na qual cada qual por sua vez ia ao centro e ali dançava, “fazendo passos os mais dificultosos, tomando as mais airosas posições, acompanhando tudo isso com estalos [...] com os dedos”. Diz o narrador que a música é diferente para cada tipo de fado, mas sempre acompanhada pela viola. “Quando o fado começa custa a acabar; termina sempre pela madrugada, quando não leva de enfiada dias e noites seguidas e inteiras.” (ALMEIDA, 1996, p.15).

Ressaltamos esta dança pelo impacto que ela causa no menino. Ele fica tão fascinado que esquece de voltar para casa e acaba adormecendo ali mesmo, com os ciganos. Durante o baile de batizado, personagens da pequena-burguesia mimetizam o baile aristocrático, tentando fazer algo semelhante ao que se fazia nos ambientes nobres. Mas a situação não favorece o intento e fora do seu contexto as danças da corte ficam desajeitadas e artificiais. Ao mesmo tempo em que a pequena-burguesia quer aproximar-se das classes altas, ela busca diferenciar-se dos ciganos, classe malvista pela sociedade segundo o narrador. No entanto, é justamente com os ciganos que o menino Leonardo encontra um momento de prazer, encantando-se com o baile que assiste e esquecendo mesmo de seu padrinho que passa a noite a procurá-lo: “O menino, esquecido de tudo pelo prazer, assistiu à festa enquanto pôde; depois chegou-lhe o sono, e reunindo-se com os companheiros em um canto, adormeceram todos embalados pela viola e pelo sapateado.” (ALMEIDA, 1996, p.15). O baile, seja aristocrático ou popular, provoca um encantamento, como pode ser observado nestas cenas que colocam em evidência a diversão presente nos bailes populares. Não há o luxo existente nos bailes precedentes, mas a influência da dança e da música é suficiente para criar o efeito de maravilhamento.

Memórias de um sargento de milícias traz, portanto, para a literatura do início do século XIX, uma representação das danças nas classes populares. É preciso observar que embora a nossa análise se concentre nos bailes aristocráticos e burgueses, a classe popular está o tempo todo no pano de fundo das discussões levantadas pelos autores. Em outras palavras, se o povo não aparece diretamente nas cenas mencionadas, ele está representado **pela exclusão e pelo silêncio**. Em diversos textos há apontamentos que nos levam a refletir sobre aqueles que estão **do lado de fora** do salão, e que constituem, de fato, a grande maioria da população.

Já havíamos citado em *Madame Bovary* a passagem na qual a personagem olha pela janela e vê os camponeses que observam, curiosos, o interior do salão. Em *Son Excellence Eugène Rougon* é possível observar a mesma menção ao povo do lado de fora tentando ver alguma coisa do baile:

> O brilho das seis janelas iluminava a praça da Prefeitura, onde **mais de dois mil curiosos pressionavam-se**, com os olhos no ar, **para ver as danças**. (ZOLA, 1982, p.309, grifos meus).[169]

O texto de Zola além de mostrar a dissonância de classes, denuncia outro aspecto igualmente perturbador: enquanto o povo fica tentando sondar o que se passa no salão dos ricos, ninguém se dá conta de que, logo ao lado, um homem está morrendo por causa de uma ação precipitada e violenta por parte do governo. A atenção volta-se para o espetáculo de cores, músicas e movimentos proporcionado pelo baile e desvia-se da realidade violenta e corrupta que se mascara atrás da festa. Desta forma, Zola denuncia o despotismo do governo (neste caso, de Napoleão III) e daqueles que para ele trabalham, agindo energicamente para manter a ordem, o que ilustra a afirmação de Henri Mitterand (1982, p.10): "O poder absoluto de um homem é sempre a força de um grupo, um sustentando o outro, e todos tirando proveito do trabalho de um povo intimidado e enganado"[170].

Um terceiro exemplo ainda pode ser lembrado, de um texto escrito já no século XX. Trata-se de um excerto de *O baile da despedida* (1992) de Josué Montello, que retrata um episódio acontecido na sociedade brasileira no fim do século XIX: o último baile da monarquia, o baile da Ilha Fiscal. A diferença é que

---

[169] « Le flamboiement des six fenêtres éclairait la place de la Préfecture, où plus de deux mille curieux se pressaient, les yeux en l'air, pour voir les danses » (ZOLA, 1982, p.309).

[170] « La puissance absolue d'un homme est toujours la puissance d'une bande, l'un tenant l'autre, et tous tirant profit du travail d'un peuple intimidé et dupé ». (MITTERAND, 1982, p.10).

aqui o povo não aparece apenas como um grupo curioso para ver aqueles que vão à festa, mas também como um grupo que observa com “ódio e inveja”. Mais do que meros espectadores, eles também protestam, vaiam e riem:

> E aqui, do lado do cais, **a multidão dos curiosos**. Dez mil? Vinte mil? Cem mil? Houve quem dissesse: duzentos mil. Não. Menos. Mas havia gente em toda parte. Do arsenal de guerra à doca do mercado. Em redor, nas janelas de todas as casas. Nos beirais. Em cima dos muros. Nas árvores. De pé, em cima dos bancos. **Olhando. Admirando. E também vaiando. Protestando. Rindo alto. Falando alto. Enquanto os convidados iam descendo, por entre cintilações de vidrilhos e pedrarias.** Graves casacas. Vistosos uniformes. Chapéus de pluma. Leques. Xales. Vestidos longos. Echarpes. Grã-cruzes. Colares. Penachos. Fardas douradas. Dragonas imponentes. E os guardas a afastarem o povo das imediações da ponte de embarque, sobre a qual convergia a profusão das luzes, **como a denunciarem os que iam ao baile e os que não iam, e que olhavam para nós com assombro, com ódio e com inveja**. (MONTELLO, 1992, p.99, grifos meus).

Nos três casos, os textos chamam a atenção para o fato de que os seletos convidados do lado de dentro não têm diferença nem merecem mais do que o povo que está do lado de fora. Talvez sejam corruptos, hipócritas, e só estejam ali porque o povo explorado do outro lado os está sustentando. Através das cenas de baile, os narradores desmascaram essa “frágil” diferença entre as classes, esses ritos que servem para reforçar as fronteiras sociais, ao aceitar uns e desprezar outros, quando na verdade a legitimidade de tais privilégios é tão ilusória. *Memórias de um sargento de milícias* indiretamente problematiza tais diferenças colocando em evidência a alegria da festa nos meios populares em oposição à rigidez (que se espera) das festas aristocráticas.

6.2 A ESCRAVA ISAURA, 1875 – BERNARDO GUIMARÃES

"... quanto é vã e ridícula toda a distinção que provém do nascimento e da riqueza [...] uma escrava pode valer mais que uma duquesa"
(Bernardo GUIMARÃES, *A escrava Isaura*, 1875).

Escrito em 1875 por Bernardo Guimarães, *A Escrava Isaura* apresenta por temática principal a denúncia das injustiças oriundas de uma sociedade escravocrata. Do corpus de obras brasileiras, este é o único baile que não se passa na cidade do Rio de Janeiro. Embora a história comece em uma fazenda na região do Rio de Janeiro, o episódio do baile se passa em Recife, para onde Isaura havia ido depois de fugir do cativeiro em que vivia.

A personagem principal deste romance é Isaura, filha de uma escrava mulata e de um português. Foi criada pela senhora do patrão, que, não tendo tido filha mulher, tomou a pequena escrava como filha. Isaura é dotada dos melhores sentimentos, pura de coração e possui uma educação primorosa "como não tiveram muitas ricas e ilustres damas": conhece o francês, o bordado, toca piano e canta maravilhosamente.

Com a morte da senhora, Isaura fica nas mãos do filho do patrão, Leôncio, homem corrompido que nutre por ela desejos vis e a persegue continuamente. Isaura permanece incólume, resistindo às perseguições. Quando a situação torna-se insuportável, Isaura foge, com a ajuda de seu pai. Eles vão a Recife onde habitam em uma chácara, longe do contato com a sociedade. No entanto, um jovem rapaz chamado Álvaro, apaixona-se por Isaura e, aos poucos, consegue se aproximar da moça e de seu pai. Isaura havia mudado seu nome para Elvira, para não ser reconhecida. Neste ínterim, Álvaro os convence a ir a um baile.

A cena do baile ocupa uma parte significativa do romance. Começa no Capítulo X e termina no Capítulo XIV, sendo entrecortada por explicações e digressões do narrador que explica o que aconteceu com Isaura desde o momento em que a vimos fugindo do Rio até o momento do baile. Dividirei a cena em quatro grandes momentos. O primeiro inicia-se com uma descrição do salão e da sociedade presente no baile, a fala de Álvaro com os amigos — quando conta como conheceu Elvira — e vai até o momento da entrada de Isaura/Elvira na festa, assim como a repercussão de sua chegada, os comentários elogiosos dos homens e

invejosos das mulheres. O segundo momento é quando, em uma sala à parte, Isaura conversa com seu pai, expondo toda a sua inquietação: ela não está à vontade e sente-se culpada por estar naquela festa, no meio de pessoas “livres”. Embora ela não esteja gostando do fato de chamar a atenção no baile, Isaura toca piano e canta, por insistência de Álvaro. Em seguida, o narrador explica ao leitor aquilo que ele já havia adivinhado: a bela desconhecida que atende pelo nome de Elvira ninguém mais é que a própria Isaura. E finalmente, o último momento é aquele em que alguns rapazes que estão no baile leem um anúncio no jornal sobre uma recompensa a quem der informações sobre uma escrava fugida. Eles logo fazem a relação entre a descrição do jornal e Elvira. Vão anunciar o fato publicamente e a identidade de Isaura é desmascarada.

O narrador nos apresenta a cidade de Recife como a “formosa Veneza da América do Sul” (GUIMARÃES, 2001, p.74). Vemos que para localizar geograficamente o baile no seu romance, Bernardo Guimarães escolhe uma cidade brasileira cujo epíteto faz menção a uma cidade europeia. Ao mencionar a similitude com Veneza, desperta-se no leitor um repertório de imagens relativo à beleza, ao luxo, ao requinte: tudo o que as cidades europeias representavam, e ainda representam, no imaginário coletivo brasileiro. É interessante notar que Veneza também é famosa por seus bailes mascarados de carnaval. E Recife, a “Veneza brasileira” será neste romance o palco para um baile, no qual as pessoas não estão mascaradas, mas escondem atrás da bela aparência sentimentos negativos como a inveja, a cobiça, a ganância, o preconceito. Mesmo a protagonista, embora não pelas mesmas razões, precisa usar uma “máscara” neste momento para não ser descoberta, disfarçando-se atrás de um nome falso.

Diferente de outras personagens femininas que sentem prazer em ser o centro das atenções no baile, como é o caso de outras personagens já mencionadas neste trabalho, Isaura não quer se destacar. Mas é justamente o contrário que acontece: ao chegar ao baile, Isaura causa admiração e surpresa. Elogiada pelos homens e invejada pelas mulheres, ninguém fica indiferente à presença da bela e desconhecida dama.

Quando Altamira fala a Julien Sorel que o único crime que ele cometera fora o de intrometer-se na alta sociedade, podemos fazer uma comparação com o caso de Isaura. Ela também adentra um mundo que não é aquele que a sociedade lhe

atribui. No entanto, se Julien tem dificuldades em ser aceito no meio nobre, Isaura, por seu lado, jamais poderá frequentar o mesmo ambiente que a sociedade livre frequenta. Bem mais complexa é a sua situação. Dentro dos preceitos vigentes no país, Isaura está realmente infringindo uma lei. A liberdade não é ainda uma realidade para todos na sociedade brasileira do século XIX.

Neste sentido, Julien desenvolve um sentimento de revolta contra a sociedade, pois embora ele tenha a liberdade de inserir-se em diversos meios, nunca será considerado um igual. À Isaura, nem isso é permitido. Ela teve a infelicidade de nascer numa sociedade escravocrata. Assim, no baile, Isaura sente-se culpada, não aprecia o fato de estar naquela festa e pensa que não tem o direito de misturar-se com pessoas de classe tão distinta e opulenta. Trata-se, aliás, da única personagem analisada que tem ímpetos de fugir do baile:

> [...] **que vim eu aqui fazer, eu pobre escrava, no meio dos saraus dos ricos e dos fidalgos**!... este luxo, estas luzes, estas homenagens, que me rodeiam, me perturbam os sentidos e causam-me vertigem. **É um crime que cometo**, envolvendo-me no meio de tão luzida sociedade; é uma traição, meu pai; eu o conheço, e sinto remorsos... Se estas nobres senhoras adivinhassem que ao lado delas diverte-se e dança uma miserável escrava fugida a seus senhores!... Escrava! — exclamou levantando-se — escrava!... Afigura-se-me que todos estão lendo, gravada em letras negras em minha fronte, esta sinistra palavra!... Fujamos daqui, meu pai, fujamos! esta sociedade parece estar escarnecendo de mim; este ar me sufoca... fujamos. (GUIMARÃES, 2001, p.86-87, grifos meus).

A pureza de sentimentos de Isaura é exaltada neste trecho, quando ela se questiona sobre o que está fazendo no salão de baile. Ela tem consciência que seu ato constitui um crime aos olhos da sociedade. Mas, ao explicitar este crime, coloca em evidência o absurdo que ele constitui. Se o leitor de hoje revolta-se contra a injustiça pela qual Isaura tem que passar no baile, podemos supor que ao leitor da época, o fato não passou sem suscitar algum tipo de comoção. A narrativa trabalha de modo a solicitar constantemente a comoção do público: a cada gesto de delicadeza de Isaura corresponde uma afronta ou uma palavra grosseira de alguma convidada. E, no entanto, apesar de suas qualidades físicas e morais, a personagem é expulsa por não pertencer à mesma classe social daqueles que ali se encontram. Isaura sofre um terrível golpe no final do baile quando confessa, “aniquilada de dor e de vergonha”, que é uma escrava:

> — Não é preciso que me toquem — exclamou com voz angustiada. — Meus senhores, e senhoras, perdão! cometi uma infâmia, uma indignidade

> imperdoável!... mas Deus me é testemunha, que uma cruel fatalidade a isso me levou. Senhores, o que esse homem diz é verdade. Eu sou... uma escrava!... (GUIMARÃES, 2001, p.118).

A “infâmia” e a “indignidade imperdoável” que Isaura julga ter cometido dizem respeito à sua condição social de escrava, incompatível com o baile, espaço reservado às classes privilegiadas. O desgastante processo de exclusão que Isaura vivencia desde o início do baile culmina com este pedido de desculpas de sua parte.

Ao mesmo tempo, enquanto Isaura diz sentir “remorsos” por estar naquela festa e pede “desculpas” pelo crime cometido, a sociedade “escolhida” que participa do baile em Recife parece não sofrer qualquer embaraço ou sentimento de culpa por saber que muito daquela opulência advém justamente da exploração da mão-de-obra escrava.

Assim, observa-se uma relação entre indivíduo e sociedade que é marcadamente desigual. Embora Isaura tenha todos os atributos para estar em uma festa, aquele espaço não lhe é socialmente permitido. Apesar da excelente educação e da pele branca, Isaura carrega o estigma de ser escrava. No caso de Isaura, a cor branca não significa liberdade. Ao contrário, o cúmulo da perversão naquela sociedade era justamente o prazer que os senhores tinham quando nascia entre seus escravos um “exemplar” branco. Uma escrava branca era motivo de grande regozijo, um toque de exotismo que as senhoras exibiam para sublinhar seu poder.

Bernardo Guimarães aborda portanto um ponto nevrálgico da história do Brasil do século XIX: o trabalho escravo. Se por um lado a escravidão era contra os princípios de liberdade e igualdade pregados pelo Iluminismo europeu desde o século XVIII, era por outro lado essencial para a manutenção da economia do país. Trata-se de um inevitável tensionamento entre os ideais e a prática que marca indelevelmente este momento histórico brasileiro. A conservação da escravidão constitui um ato abominável, mas fulcral para a estabilidade econômica. Assim, ao escrever sobre este tema, o autor encontra-se numa posição delicada, pois ele sabe que o público que lerá o seu texto é o mesmo que ainda conserva o sistema escravocrata. Roger Rouffiax (1998, p.6) comenta: “É preciso [...] recordar que Bernardo Guimarães sabia para que público estava escrevendo. Os leitores de folhetins eram, é claro, privilegiados numa sociedade escravista e amiga dos

padrões europeus. Como poderia o autor produzir um romance social que rompesse com as estruturas vigentes?". Com efeito, a dificuldade é grande. Mas Bernardo Guimarães consegue abordar o tema delicado que ensejava levantar. De alguma forma, ele rompe com as "estruturas vigentes" ao propor uma reflexão sobre a exploração humana. Assim, não há como negar a importância da obra dentro de seu contexto de produção. *A escrava Isaura* lançou indubitavelmente um olhar sobre a exploração humana, sobre o preconceito e o racismo.

Com relação à questão do individualismo que vimos tratando, é interessante observar que Isaura encontra-se num polo oposto ao ocupado por Lena de *Não, minha filha, você não irá dançar*. À Isaura é recusado o exercício da liberdade individual por ser ela escrava, enquanto para Lena não há limites para tal exercício. Isaura ocupa um espaço marginal dentro da sociedade, sem ter o direito de expressar-se ou garantir minimamente uma vontade própria. Ela precisa fugir e esconder-se para não ser novamente aprisionada, o que se constata na frase que ela diz ao pai durante o baile: "Assim pois estamos condenados a vagar de país em país, sequestrados da sociedade, vivendo no mistério, e estremecendo a todo instante, como se o céu nos tivesse marcado com um ferrete de maldição!" (GUIMARÃES, 1998, p.87-88). No polo oposto, a personagem colocada em evidência no filme de Christophe Honoré, dispõe de toda a liberdade que o seu tempo e sua sociedade são capazes de oferecer e, mesmo assim, vemo-la igualmente vagando de lugar em lugar, constantemente infeliz e proscrita de qualquer relacionamento pessoal ou social, apesar de todo o amparo que tem de sua família. Lena não é prisioneira de nenhuma "maldição" como é o caso de Isaura, no entanto, com medo de perder a sua liberdade, acaba se autoimputando sofrimentos desnecessários. Lena explica sua ânsia por liberdade durante um diálogo que tem com a mãe, que tenta em vão persuadi-la de que a liberdade que ela tanto anseia não a está levando a lugar algum:

> **Mãe**: Há oxigênio suficiente para todo mundo.
> **Lena**: Não, não há mais, somos muitos. Você apenas se acostumou a não respirar. [...] Você pensa que um dia será livre, mas não, isso não vai acabar nunca [...] É uma vida pra nada. Eu não quero me acostumar, eu prefiro...
> **Mãe**: Você prefere o quê? Sair com um adolescente de 20 anos? (HONORÉ, 2009, 01h25'46" - 01h26'18")[171]

[171] « L'oxygène, il y en a largement assez pour tout le monde./Non, il n'y en a plus, on est trop. Tu t'es juste habituée à ne pas respirer. […] Tu penses qu'un jour tu seras libre, mais non, ça s'arrêtera

Lena tem toda a liberdade que deseja, e isso não a ajuda a adequar-se à vida social. Por motivos distintos, a nenhuma das duas protagonistas é permitido dançar, já que a "proibição ao baile" se aplica a ambas: a Isaura por falta de liberdade e a Lena por excesso dela. Deste modo, pode-se contrapor a coerção da liberdade que constrangia no século XIX com a ausência de limites no século XXI culminando com a situação vivenciada por Lena. Sem dúvidas, nenhum dos dois extremos mostra-se positivo.

O único momento do baile em que Isaura sente-se bem é quando toca piano. É como se a inspiração artística a retirasse daquele universo denso em que ela se encontra e a transportasse para um plano mais elevado. O narrador afirma que naquele momento, ela havia se transformado em uma "sacerdotisa do belo, [...] intérprete inspirada das harmonias do céu". E a voz melodiosa de Isaura representa praticamente uma prece que faz rolar lágrimas pelas faces dos frequentadores daquele "**templo dos prazeres, dos risos, e da frivolidade**" (GUIMARÃES, 2001, p.91).

O ser angelical representado por Isaura corresponde a um ideal apolíneo face a um ambiente que o narrador caracteriza como um universo notadamente dionisíaco, como revela essa última citação, um espaço onde circulam sentimentos pouco elevados. O luxo e o requinte das pessoas ali presentes são apenas aparentes e servem para esconder as mazelas sociais e morais subjacentes. Desde o início da cena, o narrador aponta tanto os olhares voluptuosos dos rapazes quanto as palavras cheias de vaidade e de inveja das moças. Ninguém está isento de maldade e o ambiente do baile parece aguçar ainda mais os comentários frívolos e mesquinhos. Em outras palavras, embora seja um baile aristocrático e regrado, o domínio que se revela prioritariamente é o dionisíaco.

Ainda um outro aspecto importante revela-se com este adendo musical: o fato de Isaura saber tocar piano merece destaque naquele contexto, pois há que se levar em conta o peso deste instrumento enquanto símbolo de uma sociedade privilegiada. Monteiro (2001) mostra que desde a chegada da corte portuguesa ao

---

jamais […] C'est une vie pour rien. Moi, je ne veux pas m'habituer, je préfère…/ Tu préfères quoi ? Sortir avec un adolescent de 20 ans ? »

Brasil, diversos instrumentos musicais foram importados. Isso pode ser verificado pela presença de diversos anúncios de instrumentos e partituras nos jornais cariocas daquele período. O autor ressalta também a evolução advinda com a invenção do *Pianoforte* e a forte relação deste instrumento com a classe burguesa. Com efeito, se o cravo foi o representante da aristocracia barroca, o piano representou a burguesia moderna:

> O pianoforte surgiu para suprir uma lacuna na sonoridade do cravo. Com mais dinâmica e expressividade, o piano tornou-se o tipo de instrumento ideal para concertos e recitais em salas maiores que as salas aristocráticas. Pode-se dizer que o pianoforte representava para a classe mercantil e burguesa o que o cravo era para a aristocracia barroca. (MONTEIRO, 2001, p.575).

Para os burgueses, ter um piano em casa representava não apenas *status* social; o instrumento era também símbolo de progresso. E o fato de Isaura saber tocar esse instrumento demonstra o quanto ela era preparada para viver naquele meio. Nem isso a salva da condenação.

A oposição entre o luxo nos aparatos e vestimentas das mulheres e a maldade com que tratam Isaura desde a sua chegada reforça a superficialidade daquelas belezas. As mesmas convidadas que exibem tanto luxo — "um grupo de lindas e elegantes moças, que **cintilantes de sedas e pedrarias** como um bando de aves-do-paraíso, passeavam conversando" — são as mesmas que, logo mais, criticam a chegada de Isaura no baile:

> — [...] que ar espantado tem ela!... parece uma matuta, que nunca pisou em um salão de baile; não acha, D. Rosalina?
> — Sem dúvida!.., e você não reparou na *toilette* dela?... meu Deus!... que pobreza! a minha mucama tem melhor gosto para se trajar. [...]
> — [...] É a primeira vez que a vejo, mas o senhor Álvaro já me tinha dado notícias dela, dizendo que era um assombro de beleza. Não vejo nada disso; é bonita, mas não tanto, que assombre. (GUIMARÃES, 2001, p.81-82).

Fica evidente que quando Isaura entra no baile todos a admiram, mas as moças não querem admitir a beleza da desconhecida. Como para justificar sua hostilidade, procuram enxergar defeitos na jovem e fixam-se em examinar a "pinta negra" que Isaura possui no rosto. O que logo antes havia sido elogiado pelos rapazes como um charmoso detalhe é criticado pelo público feminino. Ora, diante da formosura e do "porte de rainha" de Isaura, ela desperta a inveja e a crítica das outras moças. Como nos afirma o narrador, "a beleza da desconhecida era

incontestável" e eclipsara as outras belezas do salão, fato que, evidentemente, havia irritado-lhes "a vaidade e o amor-próprio" (GUIMARÃES, 2001, p.85). Assim, se Isaura é discriminada no final quando sua identidade é descoberta — o que apenas acontece, aliás, pela cobiça de alguns jovens — desde o início sua presença no baile fora vista como uma invasão. Definitivamente, aos olhos da sociedade, aquela escrava havia ido longe demais e sua "audácia" é punida: denunciada às autoridades, ela volta aos grilhões de seu proprietário no Rio de Janeiro.

Do ponto de vista do imaginário, podemos também levantar alguns elementos significativos. Isaura representa não apenas as dificuldades de uma escrava no século XIX, seu personagem encarna igualmente outras mazelas como a injustiça social e a discriminação. A obra foi duas vezes adaptada para os cinemas. Transformada em telenovela pela Rede Globo em 1976, *A escrava Isaura* conquistou os telespectadores brasileiros e foi uma das telenovelas brasileiras mais exibidas no mundo. Uma nova versão foi feita em 2004 pela Rede Record de televisão. Segundo Paiva (1999, p.3) uma das razões pelas quais esta obra de ficção atrai não apenas o público brasileiro como também o mercado internacional é que a carga simbólica imanente na obra é capaz de produzir "liames de identificação em qualquer cultura", tendo em vista que ela suscita a indignação face a situações de "ultraje, aviltamento e exploração".

Isaura, a escrava que já havia frequentado a senzala, é o ser mais elevado daquela reunião, mostrando, como observa o personagem Álvaro, que "uma escrava pode valer mais que uma duquesa" (GUIMARÃES, 2001, p.123). Ao privilegiar o baile como palco para a descoberta da verdadeira identidade de Isaura, Bernardo Guimarães coloca lado a lado duas realidades sociais que configuram a sociedade brasileira naquele período. Ele reforça a nobreza de caráter de Isaura, mostrando o quão injustos são os privilégios de classe, visto que uma escrava pode possuir sentimentos mais nobres que as damas da distinta sociedade. Ou seja, aquilo que faz o caráter de uma pessoa independe do lugar onde nasceu ou de quanta riqueza possui.

A heroína deste romance não tem o direito de participar do baile, ainda que tenha recebido uma educação primorosa e distinta, pois não tem o mesmo *status* dos outros convidados. Esta festa, um ritual social reservado aos homens brancos e livres, não é acessível a Isaura e ela é rejeitada. O fato de não poder participar do

baile intensifica o aspecto dramático do romance; o leitor é tocado de compaixão pela personagem, contribuindo para que o autor atinja seu objetivo abolicionista.

6.3 SENHORA, 1875 – JOSÉ DE ALENCAR

> *Esse enlevo inocente da dança, entrega a mulher palpitante, inebriada, às tentações do cavalheiro, delicado embora, mas homem, que ela sem querer está provocando com o casto requebro de seu talhe e traspassando com as tépidas emanações de seu corpo.*
> (ALENCAR, *Senhora*, 1875)

No mesmo ano de publicação de *A escrava Isaura*, José de Alencar (1829-1877) escreve *Senhora*. Nesta obra, Alencar interessa-se pela denúncia da mediocridade existente nas relações meneadas pelo capitalismo, apontando particularmente os aspectos do casamento por conveniência social. A protagonista do romance, Aurélia Camargo, tem uma vida simples até que recebe uma herança de um avô desconhecido. Após se estabelecer na sociedade, Aurélia casa-se com Fernando Seixas, que havia sido seu pretendente alguns anos antes, mas a havia abandonado para cortejar uma moça mais rica. Para realizar este casamento, Aurélia recorre a um estratagema: ela "compra" seu marido, oferecendo-lhe um dote de 100 contos de réis, sem revelar a sua identidade. Na noite do casamento, ela o humilha, dizendo que ele havia aceitado se casar apenas pelo dinheiro. O casamento é a sua vingança pelo fato de ter sido esquecida quando pobre.

As quatro partes que constituem o romance — *O preço, Quitação, Posse e Resgate* — ressaltam o aspecto pecuniário que move a atitude dos personagens e sela este casamento de conveniências. Fernando é moralmente um personagem sem grandeza, que gasta o que não tem para ostentar uma bela aparência e conseguir um "bom casamento". Essa mediocridade só se redime ao influxo da ação pedagógica de Aurélia. Pode-se dizer que à deseducação da sociedade Aurélia contrapõe a educação pelo amor: o texto ressalta que o amor pode salvar as pessoas da despersonalização capitalista. Por isso, os personagens deste romance só conquistam a felicidade onze meses após o casamento, quando se esclarece que por trás da razão monetária havia de fato afinidade entre o casal.

Os bailes permeiam o romance desde o início. Após receber sua fortuna, é nos bailes da sociedade fluminense que Aurélia faz sua aparição fulgurante,

tornando-se a rainha dos salões: “Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade” (ALENCAR, 1997, p.14). O baile é a maneira existente para se exibir à sociedade; pois trata-se de um momento privilegiado de encontro e de exposição, como uma vitrine. Os bailes funcionam, ao menos no plano do imaginário, como um lugar propiciador de futuros casamentos, como já observamos em outras cenas. Depois de casada, Aurélia também vai aos bailes para mostrar à sociedade que é feliz com o casamento, o que não é verdade. Ela apenas finge que se diverte: “Quero que o mundo me julgue feliz” (ALENCAR, 1997, p.132). Concentro-me na cena de baile que representa “um preâmbulo estético-erótico à decisiva aproximação de Aurélia e Fernando” nas palavras de Pinto (1999, p.187), cena durante a qual, depois de algum tempo de casados e não tendo tido nenhum tipo de aproximação, os protagonistas dançam uma valsa, prenunciando um possível entendimento.

A cena do baile ocupa três capítulos do livro e apresenta como momentos principais os ciúmes que Fernando sente de Aurélia quando ela conversa com um amigo (o que demonstra que ele a ama verdadeiramente), a dança do casal que culmina com um desmaio de emoção, e finalmente, um momento de conversa na intimidade do quarto de Aurélia logo após o desmaio. O ambiente romântico é quebrado em seguida porque o casal volta rapidamente a se insultar.

Esta cena ressalta, ademais, a ilusão que permeia o mundo social que acredita nas aparências de uma vida conjugal feliz entre Aurélia e Fernando quando ela é na verdade inexistente. O intuito mesmo da recepção, oferecida por Aurélia na sua própria casa, é o de mostrar à sociedade o quanto o seu casamento com Fernando Seixas é bem-sucedido. Toda a cena converge em direção a uma falácia, pois nada do que Aurélia apresenta é verdadeiro, nem o seu casamento nem a sua pretensa felicidade.

É no diálogo repleto de provocações que se estabelece entre Aurélia e Fernando logo no início da cena de baile que se trava uma discussão sobre a palavra que dá título à obra. Fernando pronuncia a palavra à brasileira, com o *o* aberto e explica:

> [Senh*ô*ra] é, creio eu, a verdadeira pronúncia da palavra; mas nós, os brasileiros, **para distinguir da fórmula cortês**, a relação de império e domínio, usamos da variante que soa mais forte, e com certa vibração

> metálica. **O súdito diz à soberana, como o servo à sua dona, *senhóra*.** Eu talvez não reflita e confunda. (ALENCAR, 1997, p.143, grifos meus).

O trecho exemplifica a relação entre os dois protagonistas. Embora estejam casados, Fernando é uma "posse" de sua esposa e este sentimento de subalternidade transparece no pronome de tratamento que ele utiliza, que denota não uma cortesia, mas um assujeitamento.

A colocação de Fernando Seixas faz com que Aurélia pergunte-lhe se ele se considera, então, um escravo. Abre-se espaço para o desenvolvimento de um interessante discurso sobre a instituição matrimonial. Seixas responde positivamente à pergunta de Aurélia e acrescenta alguns dados que levam a associar todo casamento a um tipo de comércio. A diferença é que em outras situações o "objeto" comercializado é a mulher:

> [...] a senhora deve saber que o casamento começou por ser a compra da mulher pelo homem; e ainda neste século se usava em Inglaterra, como símbolo do divórcio, levar a repudiada ao mercado e vendê-la ao martelo. Também não ignora que no Oriente há escravas que vivem em suntuosos palácios, tratadas como rainhas. (ALENCAR, 1997, p.144)

A linha de raciocínio de Seixas leva à conclusão de que, sendo o casamento um comércio, não seria impossível que houvesse uma troca de posição, ou seja, que a mulher fosse a soberana de seu marido, desde que fosse ela quem possuísse mais dinheiro.

> — Ora esse poder ou esse luxo que o homem se arrogou, por que não o terá a mulher deste século e desta sociedade, desde que lhe cresce nas mãos o ouro que é afinal o grande legislador, como o sumo pontífice? (ALENCAR, 1997, p.144)

De fato, no caso deste casamento entre Aurélia e Fernando temos uma situação invertida e, por isso mesmo, espantosa. A inversão da situação coloca em evidência a tirania do poder monetário, que submete um dos cônjuges à autocracia do outro. Mas Aurélia, tirando o foco da dominação exercida pelo dinheiro, aponta igualmente outros tipos de escravidão:

> Isto que o senhor chama de escravidão, não passa de violência que o forte exerce sobre o fraco; e nesse ponto **somos todos mais ou menos escravos, da lei, da opinião, das conveniências, dos prejuízos; uns de sua pobreza, e outros de sua riqueza.** Escravos verdadeiros, só conheço

> um tirano que os faz, é o amor; e este não foi a mim que o cativou. (ALENCAR, 1997, p.144)

A frase de Aurélia, pronunciada justamente durante um baile, soa como emblemática daquilo que vimos tratando ao longo do trabalho. Simbolicamente um instrumento de dominação, o baile está repleto de elementos que tendem a exercer pressão sobre os indivíduos, quer por suas exigências sociais e políticas, quer pela indumentária ou pelas regras de comportamento. Deste modo, ao dizer que "somos todos mais ou menos escravos" Aurélia denuncia os limites que a vida em sociedade impõe, e aos quais todos estão de certa forma implicados. As pessoas tornam-se escravas da aparência, tentando mostrar algo que não são. Ao término de sua fala, quando diz que o único verdadeiro tirano é o amor, confessa, indiretamente, que ama Fernando Seixas, e que a sua soberania sobre as coisas e as pessoas sucumbe face ao sentimento que sente por ele. Assim, porque no fundo existe amor, ela se sujeita ao fato de ter de "aparentar" uma relação feliz com o marido.

Compreendendo a relação entre os personagens, cuja união ainda não fora consumada, e a posição de "súdito" assumida por Fernando, podemos avaliar a importância desta cena de baile dentro da intriga. Em nenhum outro momento da narrativa, descreve-se um encontro de intimidade entre os personagens tão intenso como este que tem lugar durante a valsa. O encontro dos corpos, a vibração da música, a velocidade com que giram e a forte emoção que arrebata Aurélia no final: trata-se, a meu ver, da cena mais ousada do romance. A cena oferece ao leitor muito mais detalhes e intensidade dramática do que a própria noite de núpcias que acontece no final do romance e que se resume a uma frase. A forte impregnação sexual da cena não escapou, aliás, à análise da crítica.[172]

Como vimos, a cena não é apenas ousada pelo seu caráter sensual latente, mas por apresentar uma situação social do século XIX de maneira invertida, pois quem deveria submeter-se às vontades do marido era habitualmente a mulher. No caso, os dois só dançam porque os convidados, incitados por Lísia Soares, amiga de Aurélia que quer provocá-la, insistem em ver o casal valsando. Aurélia, sentindo-se desafiada, concede ao pedido. Fernando chega a desincumbi-la de tal ação,

[172] Ver *Alencar e a França: perfis* (Pinto 1999, p.188).

dizendo que ele pode declinar, se ela assim o preferir; mas Aurélia decide manter o desafio. Vê-se que ainda aí quem está no comando é a mulher. O que se espera de um baile deste período, é que a tomada de atitude venha do homem: é ele quem convida a dama para dançar. Nesta cena, ao contrário, o homem cede, ele apenas obedece aos caprichos de sua mulher. Alencar brinca com as conveniências e, desta maneira, denuncia e critica costumes morais de sua época. O que impressiona neste livro é justamente o fato de que aquele que é "comercializado" é um homem, o que vai de encontro aos costumes sociais da época.

A cena coloca em evidência a emoção experimentada por ambos através do contato físico: "era a primeira vez que o braço de Seixas enlaçava a cintura de Aurélia. Explica-se pois o estremecimento que ambos sofreram ao mútuo contato, quando essa cadeia viva os prendeu". Aurélia dança com "silfidez e graça", provocando ciúmes nas outras convidadas. O aspecto da sedução oriunda da dança é igualmente ressaltado:

> ela "tinha no seu [semblante] **uma sedução irresistível e uma beleza fatal e deslumbrante**. Nunca se fixou na tela, nem se lavrou no mármore, tão sublime **imagem da tentação**, como aí estava encarnada na altivez fascinante da formosa mulher." (ALENCAR, 1997, p.147, grifos meus).

Desde que a valsa é mencionada no texto, ela vem acompanhada de uma caracterização depreciativa:

> Desde a primeira vez que apareceu na sociedade, depois do luto de sua mãe, Aurélia que apesar da palavra afoita e viva, tinha o casto recato de sua pessoa, resolveu não valsar para não arriscar-se a encontrar um desses pares que põe ao vivo a comparação poética da trepadeira enroscada ao musgoso. (ALENCAR, 1997, p.146).

Observa-se que a valsa é descrita de maneira a colocar em evidência a excessiva aproximação dos corpos. Logo na sequência, o narrador faz uma digressão para explicar o "perigo" que representava a valsa em terras brasileiras. Ele lembra que a valsa originou-se na Alemanha e sugere que talvez nesse país a dança não tenha um efeito tão nocivo: é possível que com o clima frio, a valsa seja uma dança "decente". Mas, ao chegar ao hemisfério sul, a valsa torna-se escandalosa e deveria, segundo o narrador, ser executada apenas nos bailes públicos e não nos salões de família. Ele evoca que esta dança impetuosa já havia sido alvo de críticas do escritor Victor Hugo:

> Há nessa dança impetuosa alguma coisa que lembra os mistérios consagrados a Vênus pela Grécia pagã, ou o delírio das bacantes quando agitavam o tirso. "É, na frase do grande poeta, a valsa impura e lasciva, desfolhando as mulheres e as flores."
>
> Nunca a linguagem, que esse rei da palavra, chamado Victor Hugo, subjuga e maneja como um brioso corcel, prestou-se à mais eloqüente expressão do pensamento. É realmente a desfolha da mulher, a despolpa de sua beleza e de sua pessoa, o que a valsa impudica faz no meio da sala, em plena luz, aos olhos da turba ávida e curiosa.
>
> As senhoras não gostam da valsa, senão pelo prazer de sentirem-se arrebatadas no turbilhão. Há uma delícia, uma voluptuosidade pura e inocente, nessa embriaguez da velocidade. Aos volteios rápidos, a mulher sente nascer-lhe as asas, e pensa que voa; rompe-se o casulo de seda, desfralda-se a borboleta.
>
> Mas é justamente aí que está o perigo. Esse enlevo inocente da dança, entrega a mulher palpitante, inebriada, às tentações do cavalheiro, delicado embora, mas homem, que ela sem querer está provocando com o casto requebro de seu talhe e traspassando com as tépidas emanações de seu corpo. (ALENCAR, 1997, p.148-149).

Como sabemos, não foi ao chegar ao Brasil que a valsa tornou-se escandalosa, ela já era considerada uma dança ousada mesmo nos países europeus. Ao dizer que a valsa motiva a "desfolha da mulher" e que, dançando-a, "rompe-se o casulo de seda, desfralda-se a borboleta", o narrador ressalta o aspecto libertador da dança e, por conseguinte, do próprio baile enquanto um lugar de metamorfose e de transformação. A metáfora da borboleta que alça voo remete-nos à jovem que passa de um estado de pureza e inocência à descoberta dos primeiros impulsos e desejos sexuais.

No texto original de Victor Hugo, um poema publicado na coletânea *Les feuilles d'automne*, temos uma composição de um único período, no qual várias orações condicionais iniciadas pela conjunção "se" levam à oração principal. O eu-lírico descreve a valsa com desconfiança e mesmo com raiva, como alguém que observa o ser amado dançando com outro e sente-se enciumado:

> Si vous n'avez jamais vu d'un œil de colère
> **La valse impure, au vol lascif et circulaire,**
> **Effeuiller en courant les femmes et les fleurs ;**
> […]
> Vous n'avez point aimé, vous n'avez point souffert !

Um aspecto observado por Pinto é que na transcrição em prosa perde-se a imagem do rodopio "au **vol** lascive et **circulaire**" sugestionado pelo poema de Victor

Hugo. A imagem será recuperada, contudo, no desenrolar da cena, na descrição de movimentos e sensações do par de valsistas, como destacamos no trecho a seguir:

> Aurélia tinha nessa noite um vestido de tule cor de ouro, que a vestia como uma gaze de luz. **Com o voltear da valsa, as ondas vaporosas da saia** e a manga roçagante do braço que erguera para apoiar-se em seu par, **flutuavam como nuvens diáfanas** embebidas de sol, e envolviam a ela e ao cavalheiro como um brilhante arrebol. Parecia que voavam ambos arrebatados ao céu por uma assunção radiosa. (ALENCAR, 1997, p.147, grifos meus).

O encanto que envolve o "airoso par" que balança-se "à cadência da música arrebatadora" contribui para que ambos deixem-se conduzir em direção a uma "sedução irresistível". Além disso, a presença da metáfora "a valsa... desfolhando as mulheres e as flores" usada por Alencar, conserva a essência do pensamento hugoano, como demonstrado por Pinto:

> Entre a desfolha e a referência às folhas, insinua-se a defloração da mulher, prenúncio do que será a mútua entrega das personagens à volúpia dos sentidos e o fim de um casamento branco. Assim, todo o final do capítulo acaba por ilustrar a citação, dilatando-a em sinuosa hipérbole de que se percebem os ecos no último lance da última página do romance, ou seja, no feliz desfecho. (PINTO, 1999, p.188).

A cena de baile em *Senhora* evolui num *crescendo*, no qual os dançarinos dançam cada vez mais rapidamente, numa descrição que nos remete à valsa de Emma Bovary, quando tudo parece rodar em torno dos dançarinos. Aurélia insiste em dançar rapidamente, garantindo que assim não sentirá tonturas: "— Em tudo sou esquisita! — Devagar é que tonteio. — A casa roda em torno de mim. — Depressa não. Quando tudo desaparece… — Quando não vejo mais nada… — Então sim! — Então gosto de valsar!" (ALENCAR, 1997, p.148).

Embora Aurélia procure manter uma distância de seu cavalheiro, a transfusão operada pelo toque da mão, pela troca de olhares e de respirações, faz com que ambos experimentem um contato estreito, íntimo:

> Se o colo de Aurélia pulsava rápido no ofego da valsa, embora os rofos do decote nem de leve roçassem o colete, ele, fechando os olhos e recolhendo-se, palpava em seu peito o rijo galbo do seio voluptuoso. Se um retraimento lascivo, peculiar à raça felina, imprimia ao dorso de Aurélia uma flexão ondulosa, que dilatando-se no abalo nervoso, brandia o corpo esbelto, essa vibração elétrica repercutia em todo o organismo de Seixas. (ALENCAR, 1997, p.149)

Vulneráveis pelo contato físico tão próximo, terminam por se beijar. Um breve roçar de lábios, mas que faz com que Aurélia, tomada pela emoção, desmaie nos braços de Seixas. O desmaio de uma moça depois de uma forte emoção não é uma cena rara na literatura deste período. No entanto, mais do que um lugar-comum literário, o desmaio de Aurélia exemplifica o imaginário sobre os malefícios da dança, que foi alimentado pelos defensores da moral e dos bons costumes. Como comentei no primeiro capítulo desta pesquisa, as críticas às danças eram mais de caráter moral do que físico. O perigo da dança estava sobretudo no que ela poderia fazer à sensibilidade das jovens do que propriamente ao seu organismo.

Mimese da realidade ou cópia do imaginário europeu?

Em *Ao vencedor as batatas*, Roberto Schwarz faz um estudo sobre o século XIX e as ideias que gravitavam nosso contexto brasileiro. Ao analisar a recepção dos modelos europeus na literatura brasileira daquele período, Schwarz aponta o desequilíbrio e as falhas que a transposição de um modelo europeu sofreram ao tentar ser adaptado pelos escritores brasileiros. Segundo a sua observação, no Brasil as ideias estavam fora de centro, em relação ao seu uso europeu. O nosso contexto era diferente, embora usássemos os mesmos termos e fingíssemos uma realidade que não existia. A incoerência entre o plano ideológico e a vida prática fica evidente quando Schwarz nos lembra algumas das tentativas de europeização da sociedade brasileira:

> Sobre as paredes de terra, erguidas por escravos, pregavam-se papéis decorativos europeus ou aplicavam-se pinturas, de forma a criar a ilusão de um ambiente novo, como os interiores das residências dos países em industrialização. (SCHWARZ, 2000, p.22)

Da mesma forma como as casas eram decoradas a fim de ficarem parecidas com ambientes europeus, a sociedade tentava encobrir com finas estampas a realidade daquele sistema baseado na exploração do trabalho escravo.

Assim, os autores da época tentavam importar um imaginário literário da Europa e adaptá-lo ao contexto da sociedade brasileira, mas segundo Schwarz esta transposição não foi bem sucedida. Grande parte da literatura brasileira do século

XIX seria portanto uma tentativa frustrada de seguir os modelos europeus dentro de uma sociedade que apresentava um contexto bastante diferente. Escolhendo como exemplo de análise a obra *Senhora*, o autor denuncia as falhas e adaptações forçadas desta imitação, apontando o que para ele seria um desacordo entre a representação e o seu contexto. A literatura de Alencar representaria as feições da sociedade fluminense que copiava a europeia, e isso dentro de um modelo literário igualmente copiado da Europa. No entanto, para Schwarz, os problemas vivenciados pela sociedade europeia não eram os mesmos brasileiros e, portanto, a obra de Alencar apresentaria uma disjunção entre forma e conteúdo. Alencar inspira-se em Balzac, mas preso ao estilo europeu, não consegue captar as nuances da sociedade brasileira como tão bem o fizera seu condiscípulo francês. Assim, para Schwarz, se a intriga principal pode ser considerada bem construída, ela não representa realmente as cores locais brasileiras: poder-se-ia transpor a história de Aurélia e de Seixas para um contexto europeu e ela continuaria a mesma.

Poderíamos então nos questionar: se o baile na Europa do século XIX já é uma ilusão de um mundo inexistente, seria no Brasil uma “ilusão” ainda maior visto que é a imitação de uma prática europeia, não compatível com a nossa realidade? Observando atentamente, no entanto, vemos que a disjunção estava posta naquela sociedade. Alencar descreveu o que era a própria sociedade: os ricos se comportavam como se estivessem na Europa. Diferentemente de Schwarz, não acredito que aqui o contexto seja mais ilusório, pois as pessoas viviam aquilo como “real”. Não apenas na literatura, sabemos que a inspiração europeia guiava os paradigmas artísticos, arquitetônicos, de vestuário e de comportamento. Os bailes, neste sentido, exemplificam este elo com a Europa mantido pelas classes superiores no Brasil, ou seja, os bailes não aparecem apenas na literatura, eles faziam parte dos rituais apreciados pela sociedade.

Muito se tem discutido sobre a localização de Alencar no centro das polêmicas que, durante todo o Romantismo e mesmo muito depois, centraram-se na questão da nacionalidade da literatura brasileira. Neste sentido, a pesquisa realizada por Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto fornece um primoroso trabalho comparativo sobre as influências francesas na obra de Alencar, mostrando que o autor utiliza todo o cabedal de conhecimento das literaturas estrangeiras não para copiá-las, mas para construir aquilo que ele entende como um projeto de literatura nacional. A reivindicação de nacionalidade ocorre pela presença de imagens e

paradigmas que transparecem na organização dos próprios sintagmas narrativos. A autora mostra que justamente nas obras de caráter urbano, nas quais o escritor poderia parecer (como foi, de fato, lido por uma grande parte da crítica) mais afastado do seu projeto de uma literatura nacional, é onde mais se pode notar o esforço em instaurar uma literatura brasileira que pudesse acertar seus passos com relação ao que se fazia nos centros irradiadores de cultura.

Neste sentido, a própria evocação à Victor Hugo, durante a cena de baile, pode ser vista não como uma simples cópia, mas como uma releitura. O escritor brasileiro capta para a sua narrativa uma expressão cujo valor será invertido. Na valsa de Aurélia e Fernando não temos um olhar externo de suspeita e de ciúme (*un oeil de colère*) como é o caso do eu-lírico hugoano, mas a revelação do amor. A sensualidade da valsa contribui aqui para que os personagens percebam que se amam.

Além disso, a descrição da valsa permite ainda um olhar sobre a conjuntura social carioca e o que se esperava em relação ao comportamento de um casal. Ora, o perigo moral que o narrador vê nas valsas dançadas no Brasil não se aplica ao casal Aurélia e Fernando Seixas, pois é compensada pelo fato tranquilizador de serem eles oficialmente casados, apesar da equívoca situação em que vivem. Alencar deixa bem clara essa observação ao escrever: “O que é a valsa, mostrava-o aquele formoso par que girava na sala; e ao qual entretanto defendia dos olhos maliciosos a casta e santa auréola da graça conjugal, com que Deus os abençoara” (p.149).

Para Tinhorão (2000, p.153) essa observação de Alencar coloca em evidência o supremo grau da hipocrisia da moral oficial brasileira do século XIX, ainda impregnada das tradições patriarcais baseadas no poder das convenções contratuais. Não importava que o casamento de Aurélia e Seixas fosse uma farsa para os dois: o importante é que qualquer atitude de ambos, capaz de ser julgada socialmente atrevida ou imoral em um par não casado, ficava neles justificada pela presença de um documento legal. A graça de Deus servia inclusive para sancionar as situações hipócritas.

O próprio Alencar havia se defendido daquilo que os críticos poderiam achar uma europeização em sua literatura. Onde Schwarz vê um *defeito de composição,* Alencar via um *acerto da imitação.* No prefácio de *Sonhos d'ouro,* Alencar escreve:

> Tachar estes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos, e agora também alemães! Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? (ALENCAR, 2001, p.11).

As informações paratextuais deixadas por Alencar nos prefácios, posfácios, registros de autoria, de gênero, notas, dedicatórias e mesmo a apresentação gráfica – contêm efetivamente verdadeiras instruções de leitura. Pinto (1999, p.36) aponta igualmente no prefácio de *Sonhos d'ouro* um exemplo claro dos objetivos do romancista. Neste texto, Alencar trata de alguns pontos que vislumbram o momento cultural do Brasil e, nele, a situação da literatura emergente. A autora assinala que "para além de uma ordenação da própria obra, Alencar avança concepções críticas e de história literária, baseadas em valores e vivência brasileiros" (PINTO, 1999, p.39). Em outras palavras, Alencar tem consciência e conhecimento do mundo que estava representando em suas obras.

Enfim, mesmo Schwarz, que critica o que considera os desajustes da obra de Alencar, declara que a obra não deixa de ser ousada pelo tema:

> Considere-se o que significava, como atualização e desenvoltura, fazer que uma personagem, mulher ainda por luxo, tratasse livremente das questões de que então, ou pouco antes, tratara o Realismo europeu. Em certo sentido muito claro, é um feito, seja qual for o resultado literário. (SCHWARZ, 2000, p.45).

Um fato que tem relação tanto com a cena de baile de *Senhora* quanto com as outras cenas em estudo é a confirmação por parte de Schwarz de que a fórmula básica do romance deste período — seja na literatura europeia, seja na brasileira — é a contradição dos ideais dos personagens com o capitalismo vigente na sociedade moderna, o que sempre termina com uma **desilusão**. Alencar "coloca no centro do romance a coisificação burguesa das relações sociais" (SCHWARZ, 2000, p.79), o que não deixa de apresentar uma audácia e uma complexidade consideráveis.

De fato, pode-se observar que nas entrelinhas de *Senhora* afloram as críticas ao capitalismo nascente, à coisificação das relações humanas, à condição

da mulher. Neste sentido, Pinto observa que apesar de suas estreitas relações com o escritor francês, Alencar destoa de Balzac. O romancista brasileiro parece ser mais otimista: Alencar vê e propõe saídas. “Nas soluções individuais da ficção, repercute a consciência de sermos um país novo que deverá evitar os erros do Velho Mundo” (PINTO, 1999, p.197).

Sem dúvida, à luz da nossa contemporaneidade, parece impróprio que Alencar tenha dito que devemos evitar os erros da exploração capitalista europeia em uma sociedade ainda escravocrata. No entanto, ao criticar o que se passa no estrangeiro, Alencar de certa forma evidencia a nossa própria miséria.

Fingimento, espetáculo, autenticidade e conveniência, conflito entre ser e parecer são elementos que transparecem neste texto e, sobretudo, nesta cena de baile. A escrita de Alencar aproveita a lição de outras culturas, mas procura o próprio caminho, a própria medida. À semelhança de outros personagens estrangeiros, Seixas passa por uma reeducação e aprende, no final, a ser um homem digno de amar e ser amado. Mas há, durante toda a obra, uma tentativa de colocar esse personagem no âmbito nacional. *Senhora* marca a tensão da palavra que se quer brasileira e a pressão não só da cultura estrangeira como também de todo o sistema político, econômico, social a que seria difícil escapar.

6.4 ESAÚ E JACÓ, 1904 – MACHADO DE ASSIS

— Acha também que a dança se foi com o império?
— Não, a prova é que estamos dançando.

(MACHADO DE ASSIS, *Esaú e Jacó*, 1904)

Ambientada no Rio de Janeiro do fim do século XIX, a obra *Esaú e Jacó* de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), fundador da Academia Brasileira de Letras, retrata os últimos anos da Monarquia e o início da República no Brasil. O enredo tem por protagonistas os gêmeos Pedro e Paulo, que desde pequenos divergiram de opinião. Apresentados sempre em paralelo, eles representam em permanência a rivalidade e as ideias contrárias, como se constituíssem os dois lados de uma mesma moeda.

A mãe, influenciada pela previsão que uma vidente havia feito quando as crianças eram ainda pequenas, está sempre receosa de que os dois briguem, de modo que ela faz de tudo para acalmá-los, tentando evitar qualquer tipo de disputa. Mas as brigas são inevitáveis e, na juventude, tornam-se constantes, pois enquanto Pedro é partidário do monarquismo, Paulo adere aos ideais republicanos. Como se isso não bastasse, ambos se apaixonam pela mesma mulher, Flora. A moça, por sua vez, ama aos dois da mesma forma e não consegue decidir-se por nenhum.

No período retratado pelo romance, o período áureo da monarquia de D. Pedro II começava a desvanecer. Schwarcz (1999) assinala que nos anos que antecederam à queda da monarquia, D. Pedro II começara a demonstrar sinais de fraqueza física e cogitava-se a transferência do poder à sua filha, a Princesa Isabel. Em 1888, um ano antes da proclamação da República, havia sido assinada a abolição da escravatura, acontecimento que provocou uma importante mudança social e econômica no contexto brasileiro. Se por um lado, os ex-escravos demonstravam lealdade à monarquia opondo-se aos republicanos, por outro, as elites mostravam-se insatisfeitas e as críticas e tensões com relação ao regime tornavam-se mais visíveis. Após a abolição da escravatura, o divórcio com as elites, que de certa maneira sustentavam a monarquia, foi evidente.

Ademais, é importante salientar o contexto mundial do período: em 1889, o Brasil participara da importante Exposição Universal de Paris, com grandiosas pinturas, esculturas e exposição de plantas exóticas que encantaram os olhos

europeus. No entanto, se a imagem que o Brasil transmitia ao estrangeiro era positiva, a situação interna do país era bem mais delicada. Enquanto o Império vai à França homenagear a Revolução, a campanha republicana ganha força no Brasil, tomando como pretexto as mesmas comemorações do centenário da República francesa. Ao relembrar os cem anos da Revolução, os republicanos brasileiros colocavam em evidência o atraso brasileiro em relação a outros países, sem notar que até bem pouco tempo a França também estava sob o regime de um Imperador, Napoleão III, cujo governo durou até 1871. Schwarcz (1999, p.670) salienta: "O exemplo da França, que derrubara os privilégios da aristocracia, passa a ser invocado com insistência, obliterando-se o fato de que aquele país comemorava somente dezoito anos de vida republicana, e não cem, como indicava a data festiva".

A proclamação da República no Brasil acontece no dia 15 de novembro daquele mesmo ano, sem levantes ou quaisquer outras manifestações populares. Através de um decreto militar, o imperador é destituído do poder, e em seu lugar institui-se um governo provisório republicano, liderado pelo marechal Deodoro da Fonseca. No romance *Esaú e Jacó* Machado de Assis descreve a alta sociedade carioca do fim do século e retraça os eventos políticos recentemente ocorridos no país: a queda da monarquia com a consequente proclamação da República.

A inimizade entre irmãos, tema realçado nesta obra, é algo recorrente na literatura, sendo mesmo catalogado por Elisabeth Frenzel no *Dicionário de Motivos da Literatura Universal* (1980). Frenzel explica que, segundo uma crença antiga, os filhos dos mesmos pais devem ter entre si uma relação especialmente cordial. Assim os laços de sangue deveriam também criar laços de amizade, tanto que o termo fraternidade designa uma atitude benéfica do homem para com o seu próximo. Portanto, toda discórdia entre irmãos sempre foi tida como antinatural, culpada e criminal. Frenzel afirma que geralmente a temática da inimizade entre irmãos advém de disputas pelo poder, pela propriedade, pelo esforço de ganhar o afeto dos pais, sendo também bastante comum a rivalidade entre irmãos pretendentes da mesma mulher. As brigas pelo poder e a rivalidade pelo amor da mesma mulher aparecem, com efeito, na obra Esaú e Jacó.

Frenzel destaca igualmente que a discórdia entre meio-irmãos, sobretudo entre filhos legítimos e bastardos era tradicionalmente desculpável e isso repercutiu na literatura até pouco tempo, sendo motivação literária de não poucas inimizades

entre irmãos. Em literaturas antigas as inimizades entre gêmeos eram também vistas com mais indulgência, pois muitas vezes o fato de ter gêmeos designava um mal presságio ou uma infidelidade manifesta da esposa (FRENZEL, 1980, p.146). O interessante é que os irmãos Pedro e Paulo nascem de um casamento que já durava dez anos e o casal ainda não tinha tido filhos. Natividade engravida justamente após uma rápida visita de um parente do interior. Embora o narrador afirme que Natividade havia atravessado a vida "intacta e pura" (ASSIS, 1904, p.66) não estaria aí a ironia de alguma traição? Em todo caso, a discórdia entre os irmãos Pedro e Paulo parece algo intrínseco e persistente, sem ter para isso uma razão específica. Não importa o que aconteça, os dois sempre acabam disputando.

Pedro e Paulo vão seguir em desavenças e conflitos de ideias, como se estivessem predestinados a serem inimigos[173]. No capítulo XXIV os irmãos entram em desavença porque Pedro compra um retrato de Luís XVI e Paulo o retrato de Robespierre. Os moços penduram no quarto os seus respectivos quadros, o que gera naturalmente muita desavença entre eles, para o desespero da mãe.

As desavenças nunca cessam. Depois da proclamação da República, Pedro, que era favorável ao monarquismo, acaba simpatizando e aderindo ao regime republicano. Contudo, ao mesmo tempo, Paulo passa a fazer oposição ao governo, dizendo que aquela não era a república dos seus sonhos. Ao colocar lado a lado as posições políticas dos irmãos, Machado de Assis explora as diferenças, mas sobretudo, as semelhanças entre os tipos de governo. Mudam-se os governos, nenhuma mudança efetiva ocorre na vida dos homens comuns.

Os dois bailes presentes nesta narrativa denotam essa continuidade na vida da aristocracia carioca, mesmo com a mudança de governo. O primeiro é o baile da Ilha Fiscal, que ficou conhecido como o símbolo do fausto e do exagero promovidos pelo Império. Este baile é a última festa da monarquia: seis dias depois é

---

[173] O título do livro faz referência aos personagens bíblicos Esaú e Jacó que, assim como os protagonistas desta história, também teriam brigado ainda no ventre da mãe. A história encontra-se no livro de *Gênesis*, nos capítulos 25 e 27. Trata-se de uma das histórias de rivalidade entre irmãos mais conhecidas, ao lado da rivalidade entre Caim e Abel. Esaú e Jacó são filhos gêmeos de Isaac e Rebeca. Esaú tendo nascido primeiro, deveria ser o legítimo herdeiro, continuando a linhagem do povo hebreu começada por Abraão e Isaac. No entanto, com a ajuda de sua mãe, Jacó ludibria o pai que já estava velho e cego, e faz-se passar por Esaú. Sem perceber que se tratava do filho mais novo, o pai abençoa-o, conferindo-lhe o poder de chefe e herdeiro de seus bens. O fato cria uma grande inimizade entre os gêmeos, forçando Jacó a fugir. Anos depois (capítulos 32 e 33 da *Gênesis*), ele volta e finalmente os irmãos se reconciliam. (*Bíblia online*: https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/25).

proclamada a República. O segundo baile que aparece na narrativa, por sua vez, seria "o último baile do ano, primeiro da República" (ASSIS, 1994, p.84).

O baile monárquico retratado por Machado de Assis nesta obra ocorreu realmente. Na noite de 9 de novembro de 1889, a Ilha Fiscal, localizada na entrada da baía de Guanabara, foi o palco de uma das mais grandiosas e luxuosas festas promovidas pelo Império. Representou também o apagar das luzes da monarquia no Brasil, pois apenas seis dias depois do baile as forças republicanas instauravam no país a nova ordem.

Segundo Braga (2006) o baile teve por motivo homenagear o navio chileno Almirante Cochrane que havia ancorado no Rio de Janeiro em 11 de outubro de 1889[174]. A fim de retribuir a amabilidade e atenção prestada por aquele país, em recentes estadas de navios de guerra nacionais em portos do Chile, decidiu o Presidente do Conselho de Ministros, Visconde de Ouro Preto, homenagear esse país através de um baile a ser oferecido à sua oficialidade, onde estariam presentes as mais destacadas personalidades do Império e as mais respeitadas damas da sociedade. Implicitamente, no entanto, o baile tinha uma outra intenção: tentar apaziguar os ânimos políticos e amenizar as campanhas republicanas, nessa época intensas nos jornais e, ainda, diminuir o descontentamento existente nos grupos de fazendeiros escravocratas, que se sentiam prejudicados pela Lei Áurea. Estiveram presentes 4500 pessoas neste baile, dentre as quais, a família Imperial.

A cena do baile na Ilha Fiscal encontra-se no capítulo XLVIII, que tem por título *Terpsícore*. Ao descrever as motivações de cada personagem para ir àquele baile, nenhum deles tem verdadeiras intenções de dançar. O título parece portanto irônico: na festa que tem como inspiração Terpsícore, a musa da dança, ninguém vai para dançar. O que se ressalta é que mais do que uma diversão, este baile constitui uma cerimônia social, servindo como palco de exibições e de tramas políticas. Mais ainda, este baile, que prenuncia a queda de um governo, pode ser

[174] Ratifica-se a informação consultando os periódicos publicados no período, como o *Jornal do Comércio* de terça-feira, 3 de setembro de 1889, e *Cidade do Rio* de sexta-feira, 11 de outubro de 1889. Os jornais inclusive informam que a festa estava prevista inicialmente para o dia 19 de outubro, mas teve de ser postergada por causa do falecimento, em Portugal, d'El Rei D.Luiz, sobrinho de D. Pedro II. *O Paiz* e *O Pharol* de sábado 19 de outubro de 1889 notificam que as comidas preparadas para esta primeira festa foram doadas para instituições de caridade. (Os periódicos podem ser consultados em http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/).

comparado a uma dança macabra, anunciando simbolicamente uma morte dentro do sistema político do país.

O foco narrativo vai se deslocando entre os personagens, apresentando o que cada um está imaginando ou esperando daquela cerimônia. A primeira personagem é Natividade, que nada intenta alcançar ou fazer no baile a não ser observar os outros dançando, pois "tinha agora a opinião de que a dança é um prazer dos olhos". Uma opinião bastante diferente daquela que parece apresentar na juventude, até saber que seria mãe. De fato, ao saber da gravidez, a sua primeira reação foi de desesperança: "Lá se iam bailes e festas, lá se ia a liberdade e a folga" (ASSIS, 1994, p.9). Natividade não nascera em um meio burguês, mas havia se adaptado bem a ele depois do casamento. Os bailes faziam parte de suas atividades, como um símbolo de liberdade. Já se iam alguns anos desde então e Natividade assumia agora o papel de mãe de família, dizendo concentrar seu interesse no baile da ilha Fiscal na razão estética. O narrador comenta que o fato de não querer mais dançar é um sinal de envelhecimento; sendo assim, convida as leitoras a não envelhecerem, para que nunca deixem de dançar.

E, contudo, aderindo à opinião de Natividade, o narrador admite que ele próprio também acha que a dança é um prazer dos olhos:

> Também eu, se é lícito citar alguém a si mesmo, também eu acho que **a dança é antes prazer dos olhos que dos pés**, e a razão não é só dos anos longos e grisalhos, mas também outra que não digo, por não valer a pena. Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro. Estas é que preciso pôr aqui integralmente com as suas virtudes e imperfeições, se as têm. Entende-se isto, sem ser preciso notá-lo, mas não se perde nada em repeti-lo. (ASSIS, 1994, p.56, grifos meus).

Ao dizer que o prazer está relacionado aos olhos, o narrador coloca em evidência o encantamento relacionado aos movimentos do corpo durante a dança. Com o olhar, o espectador pode admirar a beleza dos corpos em movimento, e talvez, liberar fantasmas ocultos. Ao mesmo tempo, demonstra que o prazer do baile nem sempre está propriamente na dança, mas no encontro social por ela facultado. O trecho em destaque ainda coloca em relevo a figura do narrador: apesar de dizer que não está ali para expressar a sua opinião, e sim a dos personagens que entram no livro, está o tempo todo intrometendo-se na história. Pela "advertência" que abre o livro, sabemos que o narrador é também um dos personagens, logo, ele é um duplo observador. O prazer em ver as danças adquire um duplo significado,

enquanto personagem e enquanto narrador, como alguém que participa ativamente da ação e também como alguém que observa e narra o que vê.

Em seguida, o foco é direcionado a D. Cláudia, a mãe de Flora, que tem por principal preocupação a carreira política do marido, Batista: "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" (ASSIS, 1994, p.56). Bem mais perspicaz, astuciosa e ávida de poder que o marido, cada ação sua esconde uma intenção disfarçada. Esta festa é para ela a ocasião de sonhar com grandeza, em ser reconhecida e agraciada com as palavras da própria princesa. Batista, no entanto, hesita em ir ao baile e em como deve se portar, pois como almeja alcançar um cargo político, ele não sabe se deve posicionar-se ao lado dos monarquistas ou dos republicanos. Ao lembrar que irão ao baile tanto os liberais quanto os conservadores, ele decide por ir, apropriando-se daquilo que sua esposa tinha lhe dito: "*não é preciso ter as mesmas idéias para dançar a mesma quadrilha"* (ASSIS, 1994, p.56). O baile transforma-se em uma metáfora das próprias atividades políticas. Assim como no baile nem todos aqueles que dançam juntos têm as mesmas convicções, a frase faz compreender que, no que diz respeito à política, para se alcançar algum cargo é preciso igualmente dançar conforme a música. D.Cláudia coloca em destaque que pouco importam as opiniões, o importante é saber se adaptar às circunstâncias para se conseguir obter algum benefício. Ela convence o marido de que não há razões para preocupar-se com a ida ao baile; tanto fazia se ele tinha tendências monárquicas ou republicanas: sendo esperto ele poderia tirar proveito da situação a seu favor. A posição assumida por Batista e D. Cláudia, além de reforçar a fragilidade das opiniões políticas, suscetíveis de mudança conforme quem está no poder, reflete também o apagamento superficial dos conflitos durante o baile. A festa propicia um momento de trocas e favores, tudo dentro de um clima aparentemente isento de qualquer suspeita.

Quanto a Santos, pai dos gêmeos, nem sequer pensa em dançar. A dança já não combina com a sua personalidade e a sua posição enquanto homem de negócios:

> Santos é que não precisava de idéias 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, 1994, p.56).

Se o baile havia servido precedentemente como uma metáfora para designar as atividades políticas, aqui o gosto pela dança ilustra as diferentes fases da vida. Quando jovem, Santos "dançou muito", até quando o mundo dos negócios o fez mudar de ritmo de vida. O trabalho é associado a uma "contradança", ressaltando a ideia de que na vida adulta já não há a mesma diversão como havia na juventude. O baile assume portanto, para Santos, o lado oposto ao do trabalho, dentro de uma concepção muito próxima à do sociólogo Roger Caillois, para quem a festa permite um contraponto com o trabalho e a vida regrada, como já citamos no primeiro capítulo. O narrador supõe que Aires até pode ser que venha a dançar, apesar da idade avançada (Aires, que vem a ser o narrador ele-mesmo, mas mencionado sempre em terceira pessoa), mas a tia Perpétua certamente não dançaria, visto que nem iria ao baile. Assim, o único que dançaria realmente seria Pedro. Mesmo Flora, o narrador acredita que não vai se divertir no baile, pois a moça era acanhada e "ainda verde para os meneios de Terpsícore".

Finalmente, depois de todas as especulações feitas pelo narrador sobre o que cada um iria fazer no baile, tem lugar a grande festa. Sobre o baile em si, tudo o que temos são apenas estas poucas linhas do narrador: "*Foi uma bela idéia do governo, leitor. Dentro e fora, do mar e de terra, era como um sonho veneziano; toda aquela sociedade viveu algumas horas suntuosas, novas para uns, saudosas para outros, e de futuro para todos*" (ASSIS, 1994, p.57). Todo o mais consiste na descrição das projeções futuras que os personagens fazem durante o baile. Ao olhar a ornamentação, as pessoas, as danças, Natividade fica imaginando como seria o futuro grandioso que a vidente havia previsto para os filhos. Batista, por sua vez, fica a sonhar com os galanteios que ouviria quando conseguisse um cargo como presidente de província ou ministro. Mais uma vez a cidade de Veneza é mencionada com o intuito de evocar imagens de luxo e requinte: o baile é descrito como "um sonho veneziano".

Desta maneira, todo o capítulo se constitui em projeções anteriores e projeções futuras ao baile. A única que parece ter se comprazido foi exatamente Flora que o narrador julgara que não aproveitaria a festa. Flora que não está interessada em política e que hesita entre o amor de Pedro e de Paulo (ou,

simbolicamente, entre a monarquia e a república), que não cria expectativas em relação ao baile nem à sua vida futura, é a única que aproveita e vivencia o momento em que está no baile. Ou seja, naquele ambiente repleto de conjecturas, expectativas e regras de conveniência, Flora escapa do torvelinho social, alçando voo para além dos interesses mundanos. O desejo de liberdade expressado pela personagem naquele meio conduz à frase com a qual o narrador conclui o capítulo: "toda alma livre é imperatriz".

Flora é portanto a única personagem, do conjunto de obras que analisamos, que realmente aproveita o baile e sai de lá feliz. Justamente aquela que parecia a "esquisitona", como afirma o narrador, aquela que não se prende a nenhuma regra, nem a nenhum código de aparência, nem a nenhum lado político. Contudo, a liberdade que Flora tem, ao menos durante esse baile, também não vai permanecer por muito tempo. No final da narrativa, as crescentes pressões para que ela se decida entre Pedro e Paulo a farão adoecer.

A segunda cena de baile aparece no capítulo LXX, *De uma conclusão errada*. No capítulo anterior, *Ao piano*, o foco da narração concentra-se em Flora e em como ela viveu a mudança de governo. Longe de se preocupar com as questões políticas que inquietavam seus pais, Flora prefere isolar-se em um mundo à parte, tocando piano. A mudança de governo não trouxe a solução para todos os problemas da sociedade. O país ainda passa por um momento de desordem e instabilidade.

Encontramos neste segundo baile praticamente os mesmos personagens que também foram ao da Ilha Fiscal, embora o narrador não explicite detalhadamente quem estava presente neste último. Sabemos que lá estavam Flora e seus pais, além de Paulo. Pedro evidentemente não foi a este baile. Flora observa, assim, uma semelhança entre este baile e aquele da Ilha Fiscal:

> Flora viu uma semelhança entre o baile da ilha Fiscal e este, apesar de particular e modesto. Este era dado por pessoa que vinha dos tempos da propaganda e um dos ministros lá esteve, ainda que só meia hora. Daí a ausência de Pedro, apesar de convidado. Flora sentiu a falta de Pedro, como sentira a de Paulo na ilha; **tal era a semelhança das duas festas**. Ambas traziam a ausência de um gêmeo. (ASSIS, 1994, p.85, grifos meus).

Em todo o livro, temos sempre um contraponto entre os dois irmãos. Não é possível fazer uma análise da personalidade de um sem contrapor ao outro. Desta

forma, a função deste baile dentro da narrativa parece ser a de contraposição com o baile da Ilha Fiscal. Se houve um baile no qual um irmão esteve presente, é necessário que haja um segundo baile, no qual tenhamos a presença do outro. A falta de um dos irmãos notada por Flora parece não ser a única semelhança entre as duas festas. Embora esta seja particular e mais modesta do que a festa do Império, pouca coisa efetivamente havia mudado no comportamento das pessoas, o que se verifica na frase "tal era a semelhança das duas festas". Assim como Pedro e Paulo têm ideias antagônicas — mas são na verdade tão parecidos que é difícil desvincular um do outro — a comparação se estende também às formas de governo. Monarquia e República são regimes opostos, mas finalmente com muitas coisas em comum.

Durante este baile, Flora e Paulo conversam sobre as razões pelas quais Pedro não viera ao baile. O diálogo, mais do que uma simples troca de opiniões ou galanteios, ganha importância por trazer de maneira subjacente certas informações sobre o contexto sócio-político em que a trama está inserida. Não apenas os personagens corroboram a ideia de que o baile estava tradicionalmente ligado a uma classe social aristocrática, como também demonstram que a tradição se manteve, apesar da mudança política ocorrida:

> — Por que é que seu irmão não veio? perguntou ela.
> Paulo enfiou; depois de alguns instantes:
> — Pedro é teimoso, disse. Teimou em recusar o convite. Crê naturalmente que a monarquia levou a arte de dançar. Não faça caso; é um lunático.
> — Não diga isso.
> — Acha também que a dança se foi com o império?
> — Não, a prova é que estamos dançando. Não; digo que lhe não chame nomes feios. (ASSIS, 1994, p.85).

Quando Paulo revela a opinião de Pedro: "a monarquia levou a arte de dançar", percebe-se a ideia de que o baile estava ligado tradicionalmente à nobreza. A resposta dada por Flora mostra que as coisas não se alteraram com a mudança de governo, apenas se adaptaram. A propósito, como falar que a monarquia levou a arte de dançar se no baile da Ilha Fiscal observamos que nenhum dos personagens dança de fato? Todos estão preocupados com interesses políticos ou econômicos, ninguém interessa-se pela arte de Terpsícore. A associação da monarquia aos belos bailes e às belas danças fica só no plano do imaginário, visto que na realidade nenhum personagem aparece dançando no baile monárquico. Em outras palavras, observa-se um reforço do imaginário de que o baile é uma atividade ligada à corte e,

para os mais nostálgicos, de que muitas coisas foram para sempre perdidas com a realeza.

As duas cenas de baile apresentadas por Machado de Assis permitem-nos vislumbrar **o interesse pela experiência da vida privada** que marca o gênero romance, aspecto que vimos discutindo ao longo deste trabalho. O baile da ilha Fiscal conta com a presença do Imperador e, no entanto, ele malmente é mencionado. O foco centra-se na análise de pessoas comuns, cujos pensamentos e sentimentos são perscrutados em detalhes pelo narrador. O mesmo se repete no baile republicano.

Os bailes apontam a superficialidade das mudanças que aconteceram com a transição da forma de governo. Não apenas através dos protagonistas, Pedro e Paulo, mas também por meio dos personagens de Batista e de sua esposa, D. Cláudia, Machado de Assis evidencia a fluidez das concepções ideológicas e políticas. Batista, que sempre foi conservador, muda de posição política quando percebe que terá mais vantagens do outro lado. Pedro e Paulo também mudam de opinião no decorrer da obra.

Como vimos, Batista hesita em se comportar enquanto liberal ou conservador durante o baile. Depois, tranquiliza-se, lembrando que ambos os lados estarão presentes. Segundo os historiadores, a festa da Ilha Fiscal efetivamente colocou lado a lado posições opostas:

> A festa mais parecia uma grande confraternização. Suspensos os conflitos, reuniam-se num mesmo salão liberais e conservadores, a corte e seus barões, e até mesmo o primeiro tenente da Marinha, José Augusto Vinhaes, que teria um importante papel no golpe que selaria a sorte do Império alguns dias depois. (SCHWARCZ, 1999, p.683).

Da mesma maneira, a mudança de governo praticamente em nada mudou a situação do povo. Mudou-se o rótulo, mas o conteúdo não se alterou, se não ficou ainda pior: de um Imperador o Brasil passou a ter praticamente um ditador, pois Floriano Peixoto, sucessor de Deodoro da Fonseca, dirigiu o país com tamanha austeridade que ficou conhecido como o “Marechal de Ferro”. As mudanças foram apenas de fachada. Machado de Assis ironiza esse fato com o caso do confeiteiro Custódio, dono da *Confeitaria do Império*. Com a mudança de governo, Custódio

hesita em qual nome dar ao seu negócio. Tendo em vista a fragilidade da situação, se ele mantiver o nome *do Império* pode causar desavenças nos republicanos, se mudar para *da República*, outros poderão ficar insatisfeitos. E ainda havia a possibilidade de que a república não se mantivesse e ele tivesse que mudar novamente o nome de seu estabelecimento. A indecisão de Custódio denota a insegurança política que o país vivenciou naquele momento. Considerando a maneira precipitada como a República se instalou, não seria de se admirar que as coisas voltassem atrás dentro de alguns dias.

Assim, Machado observa com um olhar cético a passagem da Monarquia à República, que não veio acompanhada de uma verdadeira mudança na estrutura social. Os bailes em *Esaú e Jacó* representam essa continuidade: muito pouco mudou de um baile ao outro, apenas permaneceram as discussões em torno do poder.

O baile da Ilha Fiscal deixou marcas no imaginário social da época e serviu de inspiração para outras obras, como *O baile da despedida*, de Josué Montello (1992), escrita quando já haviam-se passado mais de cem anos da queda da Monarquia. Ao relembrar o baile da Ilha, o texto mistura dados reais cruzando-os com a ficção e com a suposta loucura da personagem. Misto de sonho, de encanto e de fantasia o texto relembra a imponência que o baile representou. Ao mesmo tempo, recorda a tensão política vivenciada no momento, tensão que o baile levou às últimas consequências. Um dos personagens de *O baile da despedida* relembra as circunstâncias em que o baile foi oferecido, o que acabou sendo favorável para os próprios adversários do imperador:

> — Já pensaste que o baile da ilha Fiscal fez mais pela República do que as campanhas de jornal? É verdade. Chego a pensar que a idéia do baile, para homenagear os oficiais do couraçado chileno, foi um golpe estupendo da propaganda republicana. Seis mil convidados, naquela ilha minúscula, a dançar, a comer, a beber, tudo por conta do Império, ainda com os donos de escravos irritados com a princesa que dera liberdade aos pretos, sem indenizar ninguém. Por outro lado, os próprios pretos, atirados na rua, sem casa, sem comida, procurando colocação, e não encontrando, e a vagar pelas ruas ou pelas estradas, tontos, atordoados, sem ter quem os acudisse. E é nesse ambiente que o visconde de Ouro Preto, como chefe do Conselho de ministros, faz uma festa de arromba, como nunca se viu. Uma noite de Versalhes, no tempo dos Césares. (MONTELLO, 1992, p.42)

De acordo com o texto de Montello cria-se a imagem de que a última festa do Império foi realmente um evento grandioso, digno das festas de Versalhes. No

entanto, se o baile da Ilha Fiscal deixou marcas na História, não há outros registros de bailes tão eloquentes durante o Segundo Império. Apesar de todo o aparato desenvolvido pela corte carioca, a família imperial participava muito pouco da vida social. Há registros de que D. Pedro II tenha tomado parte de festividades nos primeiros anos de casamento, no Rio de Janeiro ou em viagens a outras províncias, mas com o tempo o monarca foi se revelando cada vez mais avesso às atividades sociais.

Portanto, apesar deste baile ter sido comparado às festas de Versalhes, os bailes de D. Pedro II não ficaram marcados no imaginário brasileiro da mesma maneira que a corte marcou o imaginário francês (e europeu). Talvez porque o governo de D. Pedro II tenha sido mais parcimonioso e não tenha se exaltado em grandes bailes – com exceção deste último, na Ilha Fiscal – não ficou no imaginário social brasileiro a ideia de exagero ou de maravilhamento em relação aos bailes monárquicos desse período.

Na França, em contrapartida, os bailes do Antigo Regime parecem estar bastante atrelados ao maravilhamento, sobretudo aqueles da época de Luís XIV. Sabe-se que efetivamente houve muitos exageros naquela corte, além disso, um fato que contribuiu para a manutenção daquele imaginário foi a literatura. Basta lembrar que o baile de Cinderela foi escrito por Perrault no mesmo período de Luís XIV. Ir ao baile para Cinderela representa transpor uma grande distância que a separa daquele mundo. Tudo o que representa o baile se enquadra no signo da magnificência e do distanciamento: o espaço da corte, o gosto pela dança e pelo balé, as festas oferecidas pelo rei, tudo parece maravilhoso. Logicamente, Charles Perrault, empregado por Colbert para servir ao rei, tinha interesse em mostrar o reino como algo grandioso. No baile eternizado em *Cinderela*, Perrault coloca o maravilhoso como metáfora do reino de Luís XIV. O palácio de Versalhes parece um mundo feérico, distante de todo o reino e exercendo um universo de fascinação[175].

No entanto, da mesma maneira como pode-se iludir ao se conceber um baile harmonioso durante o reinado de Luís XIV ou perfeito em *Cinderela* — posto que isso equivale a descartar inúmeros conflitos que existiam ao redor daquele ambiente supostamente tranquilo — não se pode colocar em evidência o luxo do baile da Ilha

[175] Cf. *Cendrillon au bal decadente*, de Sylvie Thorel-Cailleteau, in MONTANDON, Alain. **Sociopoétique de la danse** (1998).

Fiscal sem incorrer em uma espécie de apagamento das tensões político-ideológicas do momento em que o baile se deu. O fato de proporcionar um baile luxuoso não assegurou à monarquia a continuidade no poder. Ao mesmo tempo, não foi porque caiu o império que se acabaram todos os rituais sociais requintados. A tradição do baile continuou, o que demonstra que embora tenha sido criado no seio da corte, o baile conseguiu transpor as portas dos palácios reais, alcançando os mais diversos meios sociais e permanecendo, sob diferentes formas, em diversas sociedades até hoje.

***

Embora alguns pontos de vista de *Ao vencedor as batatas* não coincidam com os pontos de vista demonstrados neste trabalho, concordo com Roberto Schwarz quando ele indica que há elementos subentendidos na sociedade de uma época (o que podemos chamar de imaginário social), de que os autores podem ou não se dar conta, mas que aparecem indubitavelmente nas obras: "a matéria do artista mostra [...] não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência" (SCHWARZ, 2000, p.30).

Tal afirmação entra em consonância com o que dizem também Norbert Elias e Pierre Bourdieu: há um *espaço de possíveis* que margeia toda produção, em cada momento histórico. Toda obra é embasada por fatores sócio-históricos e culturais que a determinam, assim como por expectativas de recepção que delineiam sua aparição. Neste sentido, as representações do baile na literatura brasileira do século XIX demonstram a conjuntura dentro dos limites que se podia esperar para o momento. Se há aparentes "desajustes" na literatura, não significa uma falta de proposta de literatura nacional, mas talvez que a própria sociedade vivesse um descompasso entre o plano ideal e o real. A análise das obras revela, portanto, alguns pontos:

- o baile enquanto evento "importado" da Europa, esteve presente na sociedade brasileira do século XIX, mas apresenta, desde então, traços de uma "miscigenação" à cor local, como pode ser notado em *Memórias de um sargento de Milícias*.

- as obras que aparentemente assemelham-se às obras produzidas na literatura europeia, trazem temáticas que não deixam de estar impregnadas na

sociedade brasileira. O baile de *A escrava Isaura* coloca em evidência uma das feridas sociais brasileiras, a escravatura. Em *Senhora* a sociedade fluminense dançando a valsa confirma a idealização europeia, mas que não estava apenas no plano literário, também no social. Finalmente, *Esaú e Jacó* contrapõe dois bailes que marcaram um período histórico brasileiro do final do século XIX.

Pode-se concluir que as obras não são um simples espelhamento do que acontecia na Europa. As obras representam fatos que realmente faziam parte do que era a sociedade brasileira do período. Uma segunda conclusão nos conduz a observar diferenças entre o imaginário monárquico brasileiro e o que se revela da tradição do *Ancien Régime* francês. Enquanto o imaginário sobre os bailes na corte francesa é relacionado a luxos e requintes extremos, não há a continuidade deste imaginário no Brasil. Primeiramente, porque D. Pedro II era aparentemente um imperador mais moderado e modesto, mas também porque a transição entre monarquia e república não consistiu uma mudança drástica nem na política, nem nos hábitos sociais do país.

Como anunciamos na Introdução, a fim de facilitar a visualização e a comparação entre as cenas, encontra-se no **apêndice** deste trabalho (pág. 313) um quadro sintético entre as obras francesas, portuguesas e brasileiras que coloca em evidência a maneira como cada cena de baile está estruturada. A observação deste quadro permite-nos compreender como as cenas servem de motor e de sustento à construção dos romances.

CAPÍTULO 7
O BAILE SOB O PRISMA DOS ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO

O mito é um nada que é tudo.

(Fernando PESSOA, "Ulysses", *Mensagem*, 1934)

Ao falar em um **imaginário** criado em torno do baile, refiro-me a um conjunto de elementos interligados que funcionam na construção de referências simbólicas dentro de um determinado grupo social.

O "imaginário", enquanto substantivo, remete a um conjunto bastante amplo de componentes. Trata-se de um termo polissêmico que pode designar, dependendo do contexto, elementos consideravelmente diversos. As marcas do imaginário de um homem ou de uma cultura expressam-se através de vários meios tais como a fantasia, a lembrança, o sonho, as crenças inverificáveis, os mitos ou a ficção.

O termo ganhou notoriedade durante o século XX quando começaram-se a desenvolver estudos científicos sobre o Imaginário. Um dos fatos que impulsionou este advento foi a sua desvinculação do termo imaginação, este último compreendido como a faculdade de gerar e fazer uso de imagens.

No entanto, o imaginário permanece ainda um termo delicado a definir e confunde-se frequentemente com outros termos como mentalidade, mitologia e ideologia, com os quais ele mantém uma sutil correspondência. A fim de evitar equívocos, apresento a **definição de imaginário** que permeia este trabalho, um empréstimo do filósofo Wunenburger:

> Concordaremos [...] em chamar de imaginário um conjunto de produções mentais ou materializadas em obras, tendo por base imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, narração), formando conjuntos coerentes e dinâmicos que apontam para uma função simbólica no sentido de uma interligação de sentidos próprios e figurados.[176] (WUNENBURGER, 2003, p.10).

[176] « Nous conviendrons […] d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés. »

Esta definição nos aponta para uma concepção de imaginário que responde a um conjunto lógico; não se trata de um emaranhado de elementos sem nexo, ao contrário, os elementos que compõem o imaginário estão interligados e formam um conjunto coerente. Assim como o pensamento racional tem as suas regras, o imaginário também segue determinados parâmetros. A formação de um mito ou de um arquétipo não é fruto de um mero acaso, há leis subentendidas que embasam essas construções.

Só podemos falar em imaginário quando temos um conjunto de imagens e de relatos que formam uma totalidade mais ou menos coerente, produzindo um sentido não apenas local e momentâneo. O imaginário está do lado daquilo que se convencionou chamar de holístico (totalidade) e não do atomístico (elemento). O imaginário pode ser descrito literalmente (temas, motivos, intrigas, cenário), mas pode também dar lugar a variadas interpretações, visto que as imagens e as narrativas são geralmente portadoras de um segundo sentido indireto (WUNENBURGER, 2003, p.10-11).

Quando falo em imaginário neste trabalho não estou portanto me referindo a algo irreal e que só existe na imaginação, mas sim a um reagrupamento sistêmico de imagens que comportam um princípio de auto-organização e de auto-poética, permitindo incessantemente a inovação, as transformações e as recriações humanas. O estudo das interligações entre diferentes representações literárias e sua relação com o imaginário social fornece-nos, neste sentido, um material interessante para a percepção das funções simbólicas e dos conjuntos que regem a construção de sentidos.

É notável que a literatura, em se tratando de uma das materializações da força criadora da mente, tem uma importância capital na construção e na manutenção do imaginário. Nas palavras de Frye (2000, p.168):

> A força imaginativa ou criadora na mente é o que produziu tudo o que chamamos de cultura e de civilização. É o poder de transformar o mundo físico sub-humano em um mundo com uma forma e um sentido humanos, um mundo não de rochas e de árvores, mas de cidades e de jardins, não um meio ambiente, mas um lar.

Para Frye, o mundo em que vivemos é criado em grande parte pela imaginação humana. Podemos observar que a literatura, neste sentido, ao mesmo tempo que reflexiona sobre o mundo, contribui a criá-lo. Já pudemos observar que os autores mencionados no corpus souberam aproveitar aquilo que estava acontecendo na sociedade de seu tempo. Não é por acaso que a cena de baile repete-se com frequência em diversas obras do período. Flaubert por exemplo soube, de maneira perspicaz, captar finas nuances da sociedade europeia do século XIX. Emma Bovary representa o universo de várias mulheres da época[177]. O espaço feminino era limitado: circunscritas ao espaço doméstico, uma das poucas distrações consistia na leitura de romances e, de tempos em tempos, a ida a algum baile.

Neste período, a mulher compreendia desde cedo que a única porta aberta para uma vida respeitável era a do casamento. Logo, participar de um baile era uma oportunidade de encontrar um par. Pode-se observar que o universo do baile é, portanto, essencialmente feminino. Já havíamos notado na Primeira Parte que nas cortes medievais o baile representava um universo de equilíbrio e de harmonia, dentro do qual o guerreiro deveria apartar-se das atitudes grosseiras comuns aos combates para cumprir os gestos cadenciados da dança.

Ainda como características gerais das cenas de baile, temos a predominância de cenas noturnas, em ambientes fechados, guiados por gestos rítmicos, dentro de um ambiente propício ao encontro e às projeções fantasmáticas. Todas essas representações podem ser relacionadas àquilo que Gilbert Durand (1997) denominou de **Regime Noturno do Imaginário**. Um nome importante no que diz respeito aos estudos sobre o imaginário, Durand desenvolveu ferramentas para estudar as configurações da imagem em contextos individuais, sociais e culturais. Sua obra apresenta um extenso estudo sobre mitos e símbolos, representando uma vasta empreitada de reabilitação do imaginário.

[177] No dia 14 de agosto de 1853, enquanto escrevia seu romance, Gustave Flaubert confia a Louise Colet: “Minha pobre Bovary, provavelmente sofre e chora em vinte vilarejos da França neste momento mesmo” (citado por Pierre-Marc de BIASI, 2002, p.290, no original: « Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même »).

7.1 OS REGIMES DO IMAGINÁRIO NAS CENAS DE BAILE

O método de Gilbert Durand se estabelece sobre a convicção de que o imaginário é um universal humano que transparece em estruturas identificáveis. Ele postula a existência de dois tipos de imaginário. No centro do primeiro grupo de símbolos estaria o *medo*: receio face ao movimento, ao caos, fobia do escuro, do animal, da queda, de ser devorado. Este primeiro tipo de imaginário, que Durand denomina de **regime diurno**, está voltado para a exterioridade, para um desejo ascensional de fuga de tudo o que causa apreensão.

O **regime noturno**, ao contrário, é caracterizado por um pensamento sintético, que valoriza a convergência e a fusão. Ele privilegia o que tem relação com a fecundação, o amadurecimento e a multiplicidade, elementos que estão na base da estrutura dramática. O regime noturno valoriza ainda o recolhimento, a descida, a intimidade, o esconderijo, a sombra e o segredo. Dramático e místico, o regime noturno está ligado a uma perspectiva que coloca em destaque o reflexo, o espelho, o duplo.

Semelhante a um reflexo da sociedade, o baile permite compreender a evolução dos modos, de como a aproximação entre os sexos foi se modificando, de como a moda vestimentária influenciou as festividades. Neste sentido, o baile e suas representações podem ser identificados como um simulacro da vida em sociedade. Mas se a sociedade aparece refletida na literatura, o contrário também acontece, pois as artes alimentam a criação e a manutenção do baile em si. Em outras palavras, a própria literatura cria um mundo que dialoga com a realidade.

Nas cenas de baile estão representados diversos níveis de relações sociais e humanas. Esta ideia de uma consciência refletida está no centro do regime noturno, como explica Durand:

> No seio dessa consciência que inverte por redobramento, todas as imagens que por si mesmas se prestam ao redobramento vão ser privilegiadas. [...] O reflexo é naturalmente fator de redobramento, o fundo do lago torna-se o céu, os peixes são os pássaros. Há nesta perspectiva uma revalorização do espelho e do duplo. (DURAND, 1997, p.208)

Durand observa que a valorização de elementos noturnos na literatura pode ser observada com mais ênfase no período pré-romântico:

> Foram, com efeito, os pré-românticos que exprimiram incansavelmente essa revalorização dos valores noturnos. Goethe, Hölderlin, Jean-Paul referem o bem-estar que a 'Santa penumbra' traz. [...] É em Novalis que o eufemismo das imagens noturnas é descrito com mais profundidade. A noite opõe-se, primeiro, ao dia, que minimiza porque não passa do prólogo dela, depois a noite é valorizada, 'inefável e misteriosa', porque é a fonte íntima da reminiscência. Porque Novalis percebeu bem, como os mais modernos psicanalistas, que **a noite é símbolo do inconsciente** e permite às recordações perdidas 'subir ao coração', semelhantes às névoas da noite. [...] E esta sentida confissão quanto ao papel exorcizante da noite em relação ao tempo: 'O tempo da luz é medido, mas **o reino da noite não conhece nem o tempo nem o espaço**...' [...] a noite é o lugar onde constelam o sono, o retorno ao lar materno, a descida à feminilidade divinizada [...] Vemos, assim, tanto nas culturas onde se desenvolve o culto dos mortos e cadáveres, como nos místicos e poetas, ser reabilitada a noite e toda a constelação nictomórfica. **Enquanto os esquemas ascensionais tinham por atmosfera a luz, os esquemas da descida íntima coloram-se da espessura noturna**. (DURAND, 1997, p.220, grifos meus).

O baile inclui-se nesse mundo das atividades noturnas, embora aqui não tenhamos nenhuma relação direta com a morte ou com o mundo do além. Como vimos, essa relação transcendental estava presente nos rituais primitivos envolvendo a dança, mas foi-se perdendo com o avanço da civilização. A ascensão do baile na literatura coincide justamente com esse período de retomada de um regime noturno do imaginário, que vem a combinar-se igualmente com a ascensão do gênero romance. A cena de baile propicia dentro da narrativa um ambiente intimista, favorecendo mais o desenvolvimento de diálogos e o foco no aspecto psicológico dos personagens do que nas peripécias e ações.

Embora não mais possua relação com o sobrenatural, o ritual do baile ainda acontece privilegiadamente durante o período noturno. O reino da noite, retomando Durand, não conhece nem tempo nem espaço. Nos textos analisados, é possível, de fato, observar um apagamento no que diz respeito à marcação precisa do tempo e do espaço. Como Cinderela que perde a noção do tempo e tem de sair às pressas quando percebe que já é meia-noite, os personagens que estão se deleitando por estarem no baile não veem o tempo passar: é o caso de Emma Bovary e de Mathilde Loisel que permanecem até a última dança enquanto os maridos já dormitam em uma sala ao lado. O tempo também parece liquefeito para Julien Sorel quando este anima-se na conversa com o conde de Altamira. O contrário acontece quando os personagens entediam-se no baile: o tempo parece não passar para Jorge, de *Anos de Prosa*, nem para Isaura que querem ambos ir logo embora do baile.

Sobre a fluidez relativa do tempo, relembremos o soneto *Artémis* de Gerard de Nerval[178] cujo título primordialmente previsto era "Balé das horas" e que inicia desta forma:

> *La treizième revient... C'est encore la première ;*
> *Et c'est toujours la seule […]*

A imagem nos remete à agulha que se desloca pelo relógio passando por cada um dos doze números. Mas quando o número doze é atingido, volta-se ao número um. A décima terceira hora corresponde assim à uma hora da madrugada. Tudo seria portanto abolido, quando o ciclo se completa? Tudo não passaria de uma quimera? O tempo que passa sem cessar, mas que retorna sempre ao mesmo ponto, ilustra esse tempo tanto vago como ilusório que se manifesta durante a festa.

Quanto ao espaço, o apagamento se dá naquilo que diz respeito à percepção do ambiente pelos personagens. Emma Bovary não percebe que o baile tem lugar no palacete de uma nobreza decadente; Artur empolga-se de tal maneira no baile que perde toda a noção do espaço, amanhecendo no dia seguinte em um lugar desconhecido, ao lado de uma mulher estranha...

Contribui ainda para estruturar o regime noturno do baile a presença da música. A música traz simbolicamente uma regressão às aspirações mais primitivas da psique. Para Durand, a música, bem como a dança e a poesia, estão bastante próximas da sexualidade:

> Esta afinidade da música, especialmente rítmica, da dança e da poesia escondida, e das artes do fogo, que se encontra em níveis culturais muito diversos, é ainda mais explícita na constelação música-sexualidade. Já tínhamos notado o **parentesco que existe entre a música, especialmente a melodia, e as constelações do Regime Noturno**. (DURAND, 1997, p.334-335, grifos meus).

Seguindo Durand, as implicações sexuais estão na base de toda estrutura musical. A música é a forma mais completa de "cruzamento" ordenado de timbres, vozes, ritmos, tonalidades, sobre a trama contínua do tempo. Mesmo no domínio da altura do som, o agudo é atribuído às vozes de mulheres e o grave às vozes de

---

[178] Cf. Gérard de NERVAL, *Œuvres Complètes*, 1993, p.648.

homens, como também há classificações entre feminino e masculino nos diferentes timbres da orquestra. Unida à dança, a música torna-se ainda mais "erótica":

> [...] toda a coreografia rítmica é uma erótica. Erótica não só no sentido de que numerosas danças são diretamente uma preparação ou um substituto do ato de amor, como também porque a dança ritual desempenha sempre um papel preponderante nas cerimônias solenes e cíclicas que têm por finalidade assegurar a fecundidade e sobretudo a perenidade do grupo social no tempo. (DURAND, 1997, p.336).

Tendo-se em vista a afirmação de Durand de que a dança é "uma preparação ou um substituto ao ato de amor", pode-se, efetivamente, compreender o caráter erótico subentendido nas cenas de baile: a presença da música ligada aos gestos rítmicos da dança, a aproximação dos corpos, tudo leva a uma associação com a sexualidade. Neste sentido, explica-se e reforça-se o caráter erótico de diversos textos, como observamos nas cena de *Senhora* e de *Madame Bovary*.

Os símbolos místicos e sexuais estando incluídos no regime noturno, e estes, por sua vez, constituindo a estrutura sintética do imaginário, tudo nos conduz a compreender o baile enquanto parte de uma construção que visa a pacificação e a harmonização. A estrutura sintética considera a noite necessária para que o dia amanheça. Enfim, a noite é compreendida enquanto um momento de repouso, de preparação para a luta que virá com o dia, dentro de uma dialética do eterno retorno.

A identificação desse *topos* noturno, e portanto feminino, na "bacia semântica"[179] do século XIX não é surpreendente se considerarmos que a moda do baile na literatura corresponde a uma época importante no processo de emancipação da mulher.

Observamos que as cenas de baile no século XIX não representam um clichê romanesco que visa apenas a diversão ou a transmissão de valores morais para mulheres. Em diversas obras, o baile funciona como elemento central de transformação, revolta ou revelação, mas principalmente, como o anúncio de uma reflexão sobre a posição dos indivíduos na sociedade. Vasconcelos (2005, p.268) observa que o aburguesamento dos costumes tem como consequências também uma "mudança no papel da mulher na sociedade" o que vai corresponder a "uma

[179] A noção de *bassin sémantique* é uma proposta de Gilbert Durand inspirada no inconsciente coletivo de Jung. Trata-se daquilo que pode ser chamado de visão de mundo, clima social ou espírito do tempo e que mostra que, antes mesmo da constituição dos indivíduos em membros da sociedade, existe uma *isotopia* comum que abrange cada um e ultrapassa a globalidade da sociedade.

preponderância crescente do romance em detrimento do romanesco". Aos poucos, as temáticas recorrentes dos romances populares como raptos, traições, desonra, virtudes ameaçadas, vilões terríveis, heroínas seduzidas e abandonadas, vão sendo acrescidas de uma pintura mais "realista de cenas do cotidiano, da valorização do espaço doméstico e do **novo papel da mulher dentro da família burguesa, como educadora e reformadora das maneiras e da moral**." (VASCONCELOS, 2005, p.272).

Ainda que com certo atraso, visto que discussões em torno do estatuto da mulher assim como da mulher no romance feitas na Inglaterra e na França já no século XVIII só aconteceram no Brasil no século XIX, esse processo é comum aos três países. A presença feminina é comentada por Nelson Werneck Sodré, ao descrever a sociedade brasileira da década de 1860:

> A mulher começava a libertar-se, a pouco e pouco, da clausura colonial e subordinava-se aos padrões da moda européia exibindo-se nos salões e um pouco nas ruas. (SODRÉ, 1999, p.198).

Como nos lembra Watt (2010, p.148), na história da sociedade humana até recentemente a liberdade de escolha constituía exceção, e não a regra, sobretudo com relação às mulheres. É preciso considerar, no entanto, que esta emancipação permanece ambígua. Se há, de fato, um crescente empoderamento feminino ao longo do século, a mulher ainda permanece bastante atrelada ao jugo do pai e do marido de quem, muitas vezes, depende economicamente.

Portanto, o baile caracteriza-se primordialmente como um *topos* que faz parte do regime noturno, dentro de uma concepção durandiana do imaginário. Contudo, é preciso observar que um elemento destoa deste universo: trata-se da posição desempenhada pelas figuras femininas nas cenas analisadas. As mulheres protagonizam diversas cenas de baile, mas não representam uma "feminidade divinizada". Ao contrário, elas parecem muito mais determinadas e ativas que os personagens masculinos. São elas que seduzem, se aproximam, tomam a iniciativa e decidem como querem se apresentar ao baile ou quem será o escolhido de suas atenções.

Neste sentido, se o baile em si pode ser considerado como um elemento pertencente ao regime noturno, os personagens que pudemos observar no corpus nem sempre se enquadram a este perfil. As situações apresentam-se matizadas: vários protagonistas, e aqui coloco em destaque as personagens femininas, estão mais para *heroicos* e representam, neste sentido, mais propriamente **o regime diurno** do imaginário. Muitas mulheres desejam brilhar no baile e tendem mesmo a ascender, embora seja uma ascensão bastante passageira. Assim que o baile termina, acaba o domínio do universo feminino e as mulheres parecem perder a força que tinham naquele ambiente. Dentro do baile elas comandam, mas do lado de fora ainda há diversos limites impostos pela sociedade. Num primeiro momento, poderíamos levantar a hipótese de que as protagonistas que aparecem nas cenas de baile aproximam-se mais da expressão mítica feminina de *Salomé*, que simboliza o regime diurno, do que da serenidade e da sabedoria representadas por *Maria*, figura emblemática do regime noturno.

Já havíamos percebido nos capítulos anteriores uma desconstrução do mito de Cinderela na literatura do século XIX. Observando que, no que diz respeito aos regimes do imaginário, as cenas de baile também provocam **uma quebra naquilo que seria de se esperar dos mitemas que compõem o regime noturno**, resta-nos compreender o porquê desta desconstrução.

Quando falo em mito ou mitemas, refiro-me a estruturas narrativas que perpassam o imaginário social e coletivo. O mito segundo Gilbert Durand é "um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa" (1997, p.63). Os esquemas dos quais fala Durand se definem por generalizações dinâmicas e afetivas da imagem. São os esquemas que dão origem aos arquétipos, cuja definição nos remete a Jung: "imagens originais" ou "primordiais" que moldam inconscientemente o pensamento (DURAND, 1997, p.62). Embora arquétipos e mitos sejam indissociáveis e com frequência confundidos, os arquétipos devem ser compreendidos como imagens em um sentido bem mais amplo que aquele do mito, que faz uso de um contexto sociocultural determinado. Os mitemas, por sua vez, são pequenas unidades semânticas que contribuem à unidade do discurso mítico[180].

[180] Para Durand, os mitemas designam a menor unidade de discurso miticamente significativa (« la plus petite unité de discours mythiquement significative »). (DURAND, 1979, p.344).

Enquanto Durand apresenta uma definição fundamentalmente antropológica, preocupando-se com o aspecto humano do mito, Ian Watt, em sua definição de mito, observa o seu lado cultural: “uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade” (WATT, 1997, p.16). Tanto Durand quanto Watt fazem-nos atentar para o fato de que o mito compõe-se geralmente de uma forma narrativa amplamente conhecida em determinado meio social. Mitologia e cultura permanecem indissoluvelmente ligadas.

Observamos que dois mitos relacionados à dança parecem fazer eco nas narrativas de baile do século XIX. De um lado, temos reminiscências de *Cinderela*, embora sempre às avessas: em nenhuma das cenas ocorre um encontro fabuloso e destinado a um final feliz como aquele da portadora do belo sapatinho de cristal. Ducrey afirma que outra figura mítica que desponta com bastante intensidade no século XIX, é *a dançarina*, que pode ser associada à mulher fatal[181], mas não necessariamente. Tendo nascido do balé romântico, a imagem da dançarina perpassa todo o imaginário artístico dos séculos XIX e XX, sendo representada em poemas, romances, pinturas e diversos espetáculos de balé. A dançarina oferece ao espectador um arrepio de sensualidade exótica que Victor Hugo evoca na figura cigana e andaluza de Esmeralda, personagem de *Notre-Dame de Paris*. A figura da dançarina associa-se, no final do século XIX, com a figura da mulher fatal: todos os gêneros de dança, seja dança espanhola ou oriental, cancã francês ou balé clássico, serão pretexto para que os artistas pintem o retrato de uma instigadora de desastres, que põe seu corpo em movimento tendo por única intenção a ruína do homem. À sombra de Salomé, as dançarinas do final do século marcam uma liberação da dança na Europa e representam, no que diz respeito às artes, uma modernidade ousada e escandalosa. Como observa Guy Ducrey (2002, p.495) “a bailarina, sob suas formas mais diversas, mantém com o princípio do desejo e com o

[181] É possível observar que a imagem da *mulher fatal* está presente na literatura há muito tempo. Desde Lilith e Eva, passando por outras figuras míticas como Dalila e Calipso, a figura da mulher perigosa e maléfica que desperta sonhos, fantasmas e medos no homem foi diversas vezes retomada e reforçada no imaginário coletivo. Assunção (2012) demonstra como o mito da *femme fatale*, que também representa os mistérios femininos, pode ser observado com bastante evidência na literatura produzida no final do século XIX, sobretudo na França.

do destino amoroso laços essenciais e arcaicos”[182]. O mito da dançarina associa-se, portanto, no final do século XIX, ao da mulher fatal, representado por inúmeras mulheres que dançam na história da literatura mundial, dentre as quais estão as já citadas Katel Gollet; Adèle ou Helena da canção popular; Catarina, a menina dos sapatinhos vermelhos de Andersen, e tantas outras.

Esses dois fundos mitológicos relacionados à dança perpassam o imaginário relacionado às cenas de baile no século XIX. Este encontro de duas facetas femininas parece estar igualmente presente em outros aspectos da sociedade. O historiador Bruno Remaury (2000) lembra que a feminilidade sempre foi vista como ambivalente: por um lado sublime, completa, perfeita; e ao mesmo tempo doentia, inquietante, maléfica. O século XIX celebra a beleza feminina na arte e na literatura enquanto na sociedade a mulher é ainda excluída. É paradoxalmente o século que mais defendeu a virtude, a feminilidade completa, e que mais instituiu a prostituição, com as *maisons closes*: todo homem rico poderia manter uma mulher destinada ao seu prazer. Este homem tem realmente à sua disposição as duas faces da feminilidade: a esposa virtuosa e a cortesã.

Portanto, para Bruno Remaury (2000) uma das maiores características do século XIX é esta dualidade distância-aproximação. Há continuamente um distanciamento no que diz respeito ao corpo, mas atração por seus mistérios. A figura feminina provoca um misto de fascinação e repulsa: ao mesmo tempo em que ela é marginalizada socialmente, é também alvo de fantasias. É esta dualidade que vai conduzir à consolidação de personagens representando mulheres fatais, seres que possuem uma beleza diabólica e que são capazes de conduzir à morte.

Efetivamente, em diversos momentos, as mulheres das cenas de baile são caracterizadas como perigosas, por atraírem com a sua beleza. Em *Os canibais* o narrador designa assim a protagonista: “Margarida é uma das mulheres fatais, que atraem irresistivelmente” (CARVALHAL, 2004, p.6). Concha, a companheira de Artur bem como a bacante que ele encontra no baile de carnaval, seduzem-no e abandonam-no em seguida. Silvina, de *Anos de Prosa,* apenas aparenta ser uma moça sensível, mas também abandona Jorge. Mathilde de La Mole também demonstra conhecer o seu poder sedutor e, logo depois do baile, escreve um bilhetinho a Julien dizendo-lhe que vai deixar a janela de seu quarto aberta durante a

[182] « … la ballerine, sous ses formes les plus diverses, entretient avec le principe du désir, et celui du destin amoureux, des liens essentiels et archaïques ».

noite. Emma Bovary ainda não havia descoberto seu poder sedutor, mas o baile vai ser um ponto decisivo para essa mudança. Mathilde Loisel não age por maldade, no entanto acaba conduzindo o marido à falência por causa de seu orgulho. O excesso de soberba também será o motivo do sofrimento de Émilie de Fontaine.

Enfim, certos mitemas da *femme fatale* parecem realmente estar dispersos entre as protagonistas do baile. No entanto, elas não são exatamente demoníacas ou fatais, pois ao lado desses aspectos mencionados elas aparecem como sonhadoras e até ingênuas. Embora tenham características ora de Cinderela, ora de Salomé, as personagens que participam dos bailes não correspondem exatamente a nenhum dos dois caracteres. Elas também não representam *a dançarina*, pois dançam apenas ocasionalmente, por ocasião dos bailes. Um outro discurso narrativo parece se constituir ao observarmos as mulheres do corpus. Emma Bovary adquire, neste sentido, um papel emblemático. *Madame Bovary* contém a primeira expressão de um mito sem dúvida ainda atual: a dificuldade fundamental de ser uma mulher na sociedade moderna e contemporânea.

Ao mito romântico do casamento de amor como realização, o “bovarismo” substitui o fracasso conjugal como uma fatalidade comum. Biasi (2002, p.291) considera que mais do que a imagem de mulher “mal casada”, Flaubert coloca em evidência a incomunicabilidade radical do casal, uma incompreensão recíproca ainda mais chocante porque ela não se exprime por nenhuma disputa nem conflito declarado. Emma e Charles simplesmente vivem em mundos de valores opostos: para Charles interessa o bem-estar burguês, a vida de família, o campo; para Emma, o desejo de vida mundana, de paixão, de imprevistos, de viver na cidade grande. As derrocadas sentimentais de Emma e seu fracasso conjugal são talvez os sintomas de um mal-estar profundo que advém de outros fatores.

A solidão na qual vivem os dois personagens é igualmente observada por Auerbach. Charles nada suspeita do estado interno da mulher, cada um está encasulado no seu próprio mundo — ela no desespero e nos vagos sonhos desejosos, ele na sua tola satisfação provinciana:

> Aqui é um retrato do mal-estar, a saber, não de um mal-estar momentâneo e passageiro, mas de um mal-estar crônico, que domina inteiramente toda uma existência, a de Emma Bovary. [...] Os dois não brigam, não se apresenta nenhum conflito tangível. Emma está totalmente desesperada,

> mas o seu desespero não é causado por qualquer catástrofe determinada; não há nada de totalmente concreto que tenha perdido ou desejado. Embora tenha muitos desejos, estes são totalmente vagos: elegância, amor, uma vida cheia de variações. (AUERBACH, 2015, p.437).

Emma sofre de um verdadeiro desespero existencial que não parece motivado apenas por vagas aspirações desiludidas. Elegância, luxo, alta sociedade, surpresas, aventura sentimental constituem as únicas faltas em uma vida aliás equilibrada e confortável. Mas essas insatisfações fúteis agem profundamente sobre a personalidade de Emma: elas exprimem a nocividade dos estereótipos — lugares-comuns sentimentais, clichês românticos, ideias burguesas pré-concebidas — e que se impõem à faculdade de pensar o mundo, os valores, o sentido da vida. Os personagens estão assujeitados à total potência dos estereótipos.

Desta forma, o mito feminino que desponta em *Madame Bovary* não é o da mulher fatal e castradora. Emma encarna o mito da feminilidade como figura inevitável da **falta**, da **ausência**.

Assim, além dos mitemas relacionados à Cinderela, de alguém que busca a felicidade e a encontra num baile, e daqueles relacionados à dançarina ou à Salomé, a mulher que seduz e consegue alcançar seus objetivos com a dança, é possível, portanto, acrescentar um terceiro mitema que caracteriza as mulheres do século XIX: trata-se **do mito da feminilidade como ausência, marcado pela busca de algo que traga plenitude e que se mostra, contudo, inalcançável**.

***

Vimos que o topos literário do baile inscreve-se em uma constelação de imagens e arquétipos de um lugar relacionado ao prazer, dentro de um âmbito fechado e íntimo o que nos permite associá-lo ao regime noturno do imaginário. Por outro lado, os personagens que dele participam, em especial as figuras femininas, encontram-se no lado oposto: sonham com ascensão, são decididas e reinam soberanas durante o baile. Elas controlam como e com quem vão interagir. Não podemos caracterizá-las propriamente como *mulheres fatais*, no sentido que lhe é atribuído pela literatura do final do século XIX, mas é evidente que já no decorrer de toda a literatura produzida ao longo do século, esta figura está em construção. Assim, embora o baile e suas representações estejam circunscritos

predominantemente no regime noturno, os personagens que dele participam não se encontram necessariamente nesse mesmo regime. Ao mesmo tempo, considero que existe a ascensão de um outro mito, que aparece com bastante evidência em *Madame Bovary*, mas que atravessa de alguma maneira, todos os personagens que participam das cenas de baile no século XIX. Caracterizo-o como o *mito da falta*, da busca por algo que a realidade mundana não pode oferecer.

Os escritores do período exploram todos esses mitemas dentro de um regime predominantemente noturno mas, ao mesmo tempo, ambíguo. Neste sentido, no que tange em especial às figuras femininas, observa-se que elas mostram-se sedutoras ou admirativas, provocantes ou castas, evoluindo em um mundo efervescente criado em torno do baile, de modo que a natureza ambivalente do feminino adquire toda a sua amplitude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *Qu'en est-il de la vocation du bal mondain comme lieu de rencontre entre jeunes gens en vue d'un mariage, telle qu'elle apparaît dans la plupart des textes du XIXe siècle ? À l'aube du XXIe siècle, les jeunes entendent décider eux-mêmes de leur destin, et la liberté des mœurs actuelles rend caduques de telles préoccupations.*[183]
>
> (Renée BONNEAU, *Carnet de bals*, 2000)

Como sabemos, Emma Rouault, antes de tornar-se Madame Bovary, recebeu educação em um convento no qual teve acesso à leitura de romances que a influenciaram e criaram expectativas em relação ao casamento. Não que a leitura dessa literatura fosse permitida pelas freiras do convento. Os romances eram introduzidos por uma senhora idosa que visitava o convento oito vezes por mês a fim de trabalhar na rouparia. A senhora introduz as obras no recinto literalmente por baixo dos panos — visto que os livros entravam escondidos no bolso do avental. Aguiar (2005, p.23) sugere uma comparação da figura desta "matrona contrabandista de ilusões em forma de livro", com a própria ascensão do romance moderno, pois o romance não era a princípio um gênero de prestígio, sendo mesmo discriminado:

> Como reza a história do gênero, o romance vem de baixo, meio sorrateiramente, mas em definitivo, virando inclusive o jogo das belas-letras, que até o século XVIII afastaram o populacho das criações literárias mais consagradas. Nesse sentido, figura bem o *parvenu* que compra o palácio e bota de escanteio a nobreza, com *pedigree*, embora já sem recursos. O romance é, por assim dizer, a grande arte do plebeu vitorioso na guinada histórica da Revolução. (AGUIAR, 2005, p.22-23).

Embora tenha nascido "plebeu", o fato de não exigir de seus leitores conhecimento especializado e também por debruçar-se sobre a vida cotidiana dos homens comuns e tratar dos problemas que lhes eram próximos e caros, o romance logo ganha impressionante popularidade e consagra-se no século XIX, sendo desde então a principal e mais influente forma literária no Ocidente[184]. Ora, este gênero

---

[183] "O que é da vocação do baile mundano como lugar de encontro entre jovens com o propósito de um casamento, como aparece na maior parte dos textos do século XIX? À aurora do século XXI, os jovens apreciam decidir eles mesmos o seu destino, e a liberdade dos costumes atuais torna caducas tais preocupações."

[184] Cf. Sandra Guardini Vasconcelos. In: ABREU, Márcia (org.). Trajetórias do romance: circulação,

“vindo de baixo”, é o mesmo que nos oferece, ao longo do século XIX, inumeráveis cenas de baile, justamente a festa que foi o símbolo da aristocracia em outros tempos. Mistura excêntrica possibilitada pela grande revolução cultural e social vivenciada pelos séculos XVIII e XIX. Certamente, o romance é também produto das dúvidas, tensões e conflitos que marcam o indivíduo e sua relação com o mundo moderno.

Ao longo desta pesquisa pudemos observar que, tradicionalmente relacionado às elites, o baile representa uma questão simbólica de dominação. Ele se distingue pela riqueza e pela beleza do ambiente, assim como pelos trajes e por um cerimonial bem regrado. O baile aristocrático surge na corte da Europa medieval, constituindo uma reunião onde se dança para o prazer. Durante o Renascimento, as boas maneiras, a graça e o controle dos movimentos deveriam ser adquiridos pelos jovens da nobreza desde a mais tenra infância. Esta maneira de conduzir-se foi considerada um modelo de perfeição durante muito tempo. No século XIX, o baile, que havia permanecido até então uma prática ligada à nobreza e à alta burguesia, populariza-se. Comparar diferentes representações literárias deste evento social permitiu-nos observar facetas sociais, artísticas e ideológicas que marcaram época. O estudo que agora chega a seu termo — no que isso tem de precário e provisório — teve como principais objetivos o levantamento de questões relacionadas à construção do imaginário do baile, a percepção do indivíduo e sua relação com a sociedade bem como a discussão de valores da modernidade a partir de cenas literárias de baile no século XIX.

O estudo histórico e sociológico do baile, unindo a semiologia da dança coletiva e um ritual iniciático ligado ao divertimento, quando não ao conflito de classes, mostra que esta prática, tão antiga quanto a própria humanidade, propiciou um lugar privilegiado de encontros, promoções ou inibições, conduzindo a uma proliferação notável de fantasias e de projeções do imaginário. A dança constitui, indubitavelmente, uma prática notável de interação social, sendo que os rituais envolvendo a dança sempre estiveram presentes nas relações humanas, criando e recriando diversos conceitos no imaginário social. Constatou-se que a *partir da*

Idade Média as formas institucionalizadas foram se distanciando das danças populares criando um espaço de diferenciação de classes. Efetivamente, o baile surge como uma manifestação do meio cortês e visa, assim como a poesia trovadoresca, a abrandar as maneiras bélicas e rudes dos cavaleiros da corte. Durante o baile prima-se pela harmonia, pelos movimentos suaves e pela cordialidade. Os tipos de dança dividem-se então em categorias distintas: há danças feitas pela e para a aristocracia, há outras que são dançadas pelo povo nas festividades coletivas. Na França, os participantes do baile são, até o século XVIII, os membros da corte e a nobreza selecionada pelo rei. Depois da Revolução, outras camadas da população começam igualmente a organizar bailes. Um processo semelhante acontece em outros países da Europa, como é o caso de Portugal, ainda que a monarquia permaneça durante todo o século XIX.

Constata-se que *entre os polos antagônicos representados por Apolo e Dionísio, o baile encontra-se num ponto de junção paradoxal.* De um lado, trata-se de um ritual bem regrado e, portanto, enquadrado dentro de um domínio apolíneo. Por outro, não deixa de ser uma festa e entra no domínio do dionisíaco, momento em que ocorrem transgressões, realizadas sobretudo pelas evoluções da maneira de dançar. Pode-se dizer que ele foi aparentemente mais apolíneo quando da sua criação na Idade Média, mas foi perdendo aos poucos o caráter rígido e formal e assumindo uma natureza festiva. Contudo, o baile conserva uma “aura” de requinte e glamour que se perpetua pelos séculos e pode ser percebido até hoje nos bailes de formatura, casamentos e bailes de gala.

Um outro ponto a ser avaliado é o fato de que sendo um e*spaço privilegiado para o encontro, o baile ocupa um lugar central dentro das estratégias sociais assim como na ficção.* A dança e suas relações com o desejo e com o maravilhoso institui um modo particular de lidar com o tempo, com a morte e com a vida, ocupando um lugar privilegiado na origem de numerosos sonhos, devaneios e criações artísticas. Embora tenha surgido na Idade Média, é no século XIX que o baile torna-se um tema de predileção na literatura. Este fato está relacionado, por um lado, com a própria popularização do baile na sociedade a partir do século XVIII, e por outro, com a ascensão do gênero romance e a consequente mudança de perspectiva que isso acarretou na escolha temática dos escritores. São inúmeros os registros de

cenas de baile neste período, o que permite-nos considerá-las um *topos* literário da Idade Moderna.

A leitura de obras produzidas em três países diferentes durante aproximadamente o mesmo período e tendo todas em comum uma cena de baile, possibilitou estabelecer um panorama das representações bem como contrapô-lo ao imaginário social. Como primeira constatação, observa-se que *em nenhuma das obras analisadas o baile termina favoravelmente para os personagens.* Este é um resultado a ser ponderado, tendo em vista o quanto o imaginário social do baile está impregnado de imagens positivas, associadas à festa, à alegria, a um momento de encontro e de diversão. As obras selecionadas rompem com o imaginário de que o baile vai conduzir a um encontro "predestinado" que unirá para todo o sempre os felizes contemplados. Os textos inscrevem-se em um paradigma que desmonta as estruturas prontas: o *topos* do baile se repete, mas as experiências vividas em cada cena são diferentes. São obras que não deixam o leitor em uma posição tranquila e cômoda, ao contrário, o leitor é constantemente convocado a redefinir seus esquemas e suas expectativas. O espaço *heterotópico* propiciado pelo luxo e pelo deslumbramento do baile apenas ilude momentaneamente os personagens, mas desde que o baile acaba a vida retoma a sua rotina monótona, quando não dramática.

As cenas permitem igualmente reforçar aquilo que Auerbach sustenta sobre a representação da realidade na literatura ocidental. Para o autor, o tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial bem como a introdução de personagens e acontecimentos cotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, constituem os fundamentos do realismo moderno.

Neste sentido, nota-se que, no século XIX, as cenas mundanas que substituem as grandes peripécias e aventuras primam pela interiorização e pela reflexão, aspectos que já têm início com *A Princesa de Clèves* (1678), e se desenvolvem no século XIX com Stendhal e Balzac. O baile é o ambiente ideal para essa interioridade: a cena é fechada, descritiva e estática. Alguns bailes funcionam como uma espécie de nostalgia do baile da corte à antiga. Os personagens procuram algo que não poderão encontrar, esperam por alguma coisa que não acontece. O baile no século XIX parece ser marcado por um traço profundo de decadência: diferentemente de Cinderela, os personagens não encontram o final

feliz tão esperado. É este o ponto trabalhado por Flaubert em *Madame Bovary*, por exemplo. Influenciada pela leitura de romances de aventura e de amor ideal, Emma encontra no baile um cenário fecundo para materializar o mundo com o qual ela sonha. Pensando ter encontrado o caminho que a conduzirá à felicidade, Emma se afundará cada vez mais em um mundo de aparências e frivolidades.

Nas obras portuguesas os personagens também vivenciam situações de decepção, ou porque os bailes não correspondem ao que os personagens imaginavam que iriam encontrar, ou porque o baile torna-se um espaço no qual as relações são frágeis e ilusórias.

No contexto brasileiro, as decepções têm outras razões. Além das disjunções entre classes sociais e entre interioranos e citadinos que aparecem nas obras europeias, o Brasil ainda apresenta outros elementos próprios, tendo em vista as características da sociedade mesclada por diferentes agentes culturais e raciais, e que participam da construção de uma identidade nacional em formação. Além disso, enquanto a elite inspira-se nas atividades, roupas e festas europeias, o país ainda tem de lidar com questões bastante delicadas, como a escravatura, por exemplo. O baile e sua relação com a revolução demográfica e a problemática da identidade nacional no Brasil é um tema que foi levantado nesta pesquisa e que merece, aliás, ser aprofundado em estudos sociológicos e literários futuros. Quem, afinal, compõe efetivamente a sociedade burguesa brasileira que participa destes bailes?

As cenas de baile, neste sentido, mostram-se uma importante metáfora dos conflitos e dramas sociais. Nota-se ainda que, em todos os casos, estamos diante de representações que transmitem a instabilidade e que colocam o leitor na posição de alguém que deve sair da sua “zona de conforto” e rever seus conceitos. Além disso, nem só de “realismo” vive o baile. O exemplo mais forte desta instabilidade aparece em *Os canibais*, que coloca em questionamento paradigmas realistas e fantásticos, parodiando-os e forçando o leitor a se reajustar constantemente.

Se o realismo formal teve a sua parcela de contribuição para a popularidade do romance, outros fatores participaram igualmente deste fenômeno, dentre eles o individualismo econômico, que favoreceu mudanças estruturais na sociedade e, principalmente, mudanças no público leitor e no papel social da mulher. Foi possível verificar que as relações estabelecidas nas representações literárias do baile do

século XIX são marcadas pela supremacia dos valores burgueses pós-Revolução. As cenas colocam em primeiro plano uma experiência individual e embora o baile seja o retrato de uma ação coletiva e expositiva, temos a percepção do que se passa no íntimo de cada personagem. Mais ainda: sabemos o que se passa antes e depois do baile, ou seja, como o personagem se comporta no dia-a-dia, em sua intimidade. Deste modo, *as cenas vem corroborar a presença do individualismo,* corrente de pensamento que ganha força na era Moderna, colocando em evidência a particularidade e a unicidade da experiência humana. Os bailes que perpassam o enredo de *Non, ma fille, tu n'iras pas danser* refletem no século XXI o que os séculos precedentes já vinham delineando. Katel Gollet e Adèle são punidas com a morte pelo fato de terem desobedecido. Se o destino de Lena, protagonista do filme de Christophe Honoré, é menos macabro, não deixa de ser igualmente dramático. Lena exemplifica o extremo da tentativa de "viver livremente" almejada pelos indivíduos, sobretudo desde o despontar da modernidade. Essa característica pode também ser notada nos personagens das cenas de baile do século XIX: deslocados e instáveis, tentam se encontrar na precariedade das relações humanas. As relações estabelecidas durante o baile são baseadas na superficialidade, no jogo de interesses e nas conveniências, de modo que vemos uma multidão de pessoas na busca da liberdade e satisfação de seus propósitos. Se é verdade que alguns momentos de alegria e de transcendência ainda podem ser observados nas cenas em análise, logo se desvanecem quando o baile termina. A representação do baile no século XIX desvincula-se do aspecto de comunhão que parece ter havido nos rituais de dança primitivos para exprimir uma experiência humana baseada cada vez mais no individual. Por outro lado, os personagens que participam destes bailes nada têm de heroico ou notável e, no entanto, aquilo que eles têm a nos apresentar de suas vidas interiores é infinitamente mais diversificado, interessante e consciente de sua individualidade que a de qualquer protótipo.

No que diz respeito particularmente às obras brasileiras, verifica-se que elas *apresentam bailes não porque copiam as obras europeias, mas porque o evento faz efetivamente parte das atividades sociais urbanas*. Como pudemos evidenciar, os bailes importados da Europa povoam não apenas o imaginário como fazem parte da realidade da elite social brasileira do século XIX. Contradições que podem parecer falhas literárias são apenas a emergência daquilo que se via na realidade. Assim, ressalto a importância das cenas de baile na literatura brasileira do século XIX não

apenas como um ponto de ligação com o que estava sendo feito em outros centros culturais — numa tentativa de inserção do país, ainda recém-independente, no circuito literário oitocentista — mas também como a demonstração de que, na intenção de dar uma personalidade àquilo que estava sendo escrito no Brasil, os textos encontram-se no *espaço do possível* para a sociedade brasileira da época ao retratar um de seus rituais, o baile.

O corpus de pesquisa ajuda a repensar certos mitemas inscritos no imaginário e reconduzidos pela tradição social e pelas próprias representações artísticas. Observamos que dentro de uma concepção durandiana do imaginário, o baile pertence ao *regime noturno* das imagens que, por sua vez, é essencialmente ligado ao sonho e à projeção mental, possuindo uma conotação profundamente feminina: não é à toa que a grande maioria das cenas coloca em evidência perfis de mulher. No entanto, observa-se ainda que, se certos arquétipos relacionados à dança, ao encontro amoroso, à suntuosidade e à alegria vivenciados durante o baile — imagens reforçadas por produções artísticas ao longo do tempo — são percebidas nas obras em análise, há que se observar igualmente o aparecimento de novas variações, dentre as quais destaca-se a presença iterativa da **ilusão** regendo as relações vivenciadas pelos personagens durante o baile. Como já havia sustentado Auerbach (2015, p.437), se é possível que a busca de realização pessoal e o desespero diante da ausência de respostas ou da carência de concreção dos anseios tenha sempre existido, nunca antes se pensou em levá-los a sério em obras literárias, como acontece a partir do século XIX na literatura ocidental. Neste sentido, há diversas desconstruções daquilo que se espera encontrar em uma cena idílica ou romantizada de baile. A própria ausência de dança verificada em alguns bailes, bem como a “proibição de dançar” vivenciada por alguns personagens, é igualmente um aspecto a ser destacado. A exclusão pela qual passam certos personagens ou a escolha de não dançar têm como efeito uma total quebra de expectativas daquilo que o personagem e o próprio leitor haviam provavelmente projetado sobre o baile. Esta festa, prevista para o regozijo e o prazer dos sentidos, também pode ser a ocasião de dramas, transgressões e escândalos. O baile funciona como um revelador, tanto de desejos quanto de confrontos.

Quanto ao tensionamento de classes, outro aspecto contemplado pelo estudo, observa-se que a questão perpassa, de maneira sutil mas constante, todas

as obras abordadas. A cena de baile funciona estrategicamente como um painel das mudanças sociais pelas quais passa o século XIX (embora tenhamos consciência de que o baile retrate apenas uma parte da sociedade), sobretudo quando certos afrontamentos ganham uma dimensão pública. O sonho de frequentar um lugar luxuoso aparece estampado nos personagens de Julien Sorel, Emma Bovary, Mathilde Loisel, Artur Corvelo. Em diversos momentos os personagens parecem deslocados e a imagem mais representativa deste tensionamento parece ser a de Isaura, uma escrava no baile da alta sociedade recifense. O conflito de classes adensa a igualmente discutida questão sobre a liberdade individual. Se por um lado os personagens almejam alcançar reconhecimento, há diversas barreiras que os impedem, sejam barreiras sociais ou impostas por si mesmos, como é o caso de Lena, que dispõe de toda a liberdade possível e, no entanto, falta-lhe a alteridade necessária para a vida em sociedade.

Tenho consciência de que diversas obras igualmente interessantes e importantes poderiam figurar na presente coletânea. Contudo, como todo trabalho de pesquisa, necessário se fez estabelecer um recorte dentro das obras a serem analisadas. Foi também essa a razão pela qual optei por não contemplar as danças populares. A escolha feita nesta pesquisa privilegiou as representações de bailes burgueses e aristocráticos, embora, como já tenha mencionado, a classe popular esteja constantemente presente pelo silêncio e pela ausência. Os desdobramentos e contraposições entre os bailes burgueses e os populares na literatura ainda é um tema que carece de estudos, e uma pesquisa neste sentido poderá certamente render frutos profícuos.

Outro aspecto que gostaria de sublinhar refere-se ao fato de que não há mulheres no corpus de autores selecionados. Ou seja, quando falamos em representações femininas presentes no baile, há que se considerar que elas partem de visões masculinas. Embora as questões de gênero não tenham sido uma preocupação por ocasião da escolha das obras, uma comparação com cenas de baile escritas por mulheres poderá certamente resultar em um trabalho interessante. A título de exemplo podemos mencionar *Les Maîtres sonneurs* de George Sand no século XIX e, extrapolando os limites geográficos e temporais estabelecidos neste trabalho, poderíamos ainda citar a já mencionada *A princesa de Clèves*, de Madame de Lafayette; *Orgulho e preconceito,* de Jane Austen; *E o vento levou*, de Margaret Mitchell; *O baile,* de Irène Némirovsky; *O deslumbramento de Lol V. Stein*, de

Marguerite Duras; e *Vale Abraão*, releitura de *Madame Bovary* feita por Agustina Bessa-Luís. Seria interessante pensar se o fato de ter sido escrito por uma mulher apresenta algum diferencial na construção de novos mitemas.

Enfim, as cenas de baile e aquilo que elas podem oferecer ao pesquisador de áreas como literatura, história, antropologia, estudos culturais e outras, não se fecham neste apanhado. Esta pesquisa procurou mostrar como uma cena que pode parecer aparentemente recorrente é capaz de revelar diversos aspectos que permitem pensar sobre a criação literária assim como sobre o conjunto de valores que regem uma sociedade e um período histórico.

Retomando a frase de Renée Bonneau mencionada na epígrafe destas conclusões, pode-se dizer que, se é verdade que a liberdade dos costumes atuais não mais exige um lugar específico para que os jovens possam se encontrar e estabelecer contato, sob a supervisão de seus responsáveis, também é notável o fato de que discotecas e outras casas de dança continuam a existir e constituem ainda um importante atrativo para a juventude. Ao mesmo tempo, é fato que as regras de aproximação entre os sexos no mundo ocidental ganharam muito em liberdade: trata-se de uma conquista que viu praticamente o nascer do dia no século XX, e hoje já demonstra ser um direito adquirido. E, por isso mesmo, é interessante observar o caminho percorrido para que se chegasse a tais conquistas. Mas a liberdade conquistada não favoreceu forçosamente as relações interpessoais: o excesso de liberdade pode acabar individualizando e afastando as pessoas, criando ligações frágeis e efêmeras, como é o exemplo da personagem Lena. Estudar o baile é compreender aspectos que regem os contatos interpessoais e que não se extinguem no século XIX, reverberando até hoje. Enfim, pode-se afirmar que a influência de Terpsícore na arte permanece: há pelas bibliotecas, cinemas, salas de espetáculos e museus ainda muitos bailes a serem procurados, redescobertos, relidos e reinterpretados.

REFERÊNCIAS

AARNE, Antti. **The types of the folktale**: a classification and bibliography**.** Translated and enlarged by Stith THOMPSON. 2nd edition. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1981.

ABREU, Márcia (org.). **Trajetórias do romance**: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas/ São Paulo: Mercado de Letras/ Fapesp, 2008.

AGUIAR, Joaquim Alves de. O banquete e o prato do dia em Madame Bovary. In: FONSECA, Maria Augusta (org.). **Olhares sobre o romance**. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: O Estado de São Paulo/Klick Editora, 1997.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias.** 25 ed. São Paulo: Ática, 1996. E-book.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Esaú e Jacó.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. E-book.

ASSUNÇÃO. Luísa. Réflexions sur le mythe de la femme fatale : Pierre Louys et la femme et le pantin. **Cadernos do IL.** Porto Alegre, nº45, p.157-174, dezembro de 2012.

AUERBACH, Erich. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BALZAC, Honoré de. **A comédia humana**: estudos de costumes/ cenas da vida privada. Vol 1. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. 3 ed. São Paulo: Globo, 2012.

BALZAC, Honoré de. **Le Bal de Sceaux**. Paris: Flammarion, 2001.

BARON, Anne-Marie. Introduction et notes. In : BALZAC, Honoré. **La maison du chat-qui-pelote** suivi de Le Bal de Sceaux, La Vendetta, La Bourse. Paris: Flammarion, 1985.

BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. **Communications**. Vol 8, n.1. Paris : Le Seuil, 1966, p.1-27.

BATALHA, Maria Cristina. Álvaro do Carvalhal: o que pode nos informar um "autor menor"? **Itinerários**, Araraquara, n. 33, p.157-170, jul./dez. 2011.

BAUDAT, Thierry. **Madame Bovary (1856):** 10 textes expliqués/ Gustave Flaubert. Paris: Hatier, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. Madame Bovary – La tentation de Saint Antoine, par Gustave Flaubert. **L'Artiste**: nouvelle série. Tome deuxième, 7e livraison. Paris: 18 octobre 1857. p.105-109.

BEAUSSANT, Philippe. **Versailles, opéra.** Paris: Gallimard, 1981.

BERRINI, Beatriz. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias. In: QUEIROZ, Eça de. **Obra completa**. Vol II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BERTIN, Georges. Pour l'imaginaire, principes et méthodes. **Esprit critique**, revue internationale de sociologie et de sciences sociales. Vol.04, n.02, CNAM, Pays de la Loire, février 2002.

BIASI, Pierre-Marc de. Bovary (Emma). In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dictionnaire des mythes féminins**. Lonrai: Éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand, 2002, p. 290-295.

BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos**: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra. Tradução Júlia Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BONNEAU, Renée. **Carnet de bals:** les grandes scènes de bal dans la littérature. Paris: Larousse, 2000.

BOUCHON, Marie-Françoise. LECOMTE, Nathalie. Luxe, ordre et beauté. In: ROUSIER, Claire. **Scènes de bal, bals en scène.** Pantin: Centre national de la danse, 2010, p.13-41.

BOURCIER, Paul. **Histoire de la danse en Occident**. Paris: Editions du Seuil, 1978.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art**: genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle édition revue et corrigée [1992]. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Éditions de Minuit, 1965.

BRAGA, Cláudio Costa. **O último baile do Império**: o baile da Ilha Fiscal. Brasil: Cláudio da Costa Braga, 2007.

BRUNEL, Pierre (org.). **Dictionnaire des mythes féminins**. Lonrai : Éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand, 2002.

CAILLOIS, Roger. **L'homme et le sacré**. Paris, Gallimard, 1988.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAPMANY, Aurelio. **Un siglo de baile en Barcelona**: qué y donde bailaban los barceloneses el siglo XIX. Barcelona: Ediciones Librería Milla, 1947.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Amor de perdição – discurso romanesco e cinematográfico. **Revista Dedalus**, Lisboa, Número 17-18, Vol.1, p. 273-290, 2013-2014.

CARVALHAL, Álvaro do. **Os Canibais**. Coimbra: Alma Azul, 2004.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Anos de prosa**. 4 ed, conforme a 2ª, revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.: 1973.

CHELEBOURG, Christian. **L'imaginaire littéraire:** des archétypes à la poétique du sujet. Nathan: Paris, 2000.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. [1982]. Paris: Éditions Robert Laffont/ Jupiter, 2000.

CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. **Fête**. Disponível em: http://www.cnrtl.fr/definition/fete.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. 2 ed. Vol 2. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

COLOMBO, Laura. Avant-propos. In: COLOMBO, Laura. GENETTI, Stefano. **Pas de mots**: de la littérature à la danse. Paris: Hermann Editeurs, 2010, p. 5-10.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**: littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COUTO, Clara Rodrigues. **Dança, etiqueta e distinção social em Espanha (séculos XVI e XVII)**: leitura do tratado *Discursos sobre el arte del dançado* (1642), de Juan de Esquivel Navarro. Anais eletrônicos do XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social. Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371324471_ARQUIVO_TextocompletoClaraCouto_ANPUHNatal2013.pdf. Acesso em 25/07/14.

CROUZET, Michel. Préface, commentaires et notes. In : STENDHAL. **Le rouge et le noir**: chronique de 1830. Paris: Le livre de poche, 1997.

CURTIUS, Ernst Robert. **La littérature européenne et le Moyen âge latin**. [1948]. Traduit de l'allemand par Jean Bréjoux. Paris: Presses universitaires de France, 1956.

CZARNY, Norbert. Postface. In: STENDHAL. **Le rouge et le noir**: chronique de 1830. Paris: L'école des Lettres/ Seuil, 1993.

DAUTRICOURT-DENIAU, Béatrice. Cendrillon. In: BRUNEL, Pierre (org). **Dictionnaire des mythes féminins**. Lonrai: Éditions du Rocher/ Jean Paul Bertrand, 2002. p.370-381.

DEPENNE, Dominique. Postface. In: PALANTE, Georges. **Le Bovarysme. Une moderne Philosophie de l'Illusion.** Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008. p.89-144.

DERUELLE, Aude. Les adresses au lecteur chez Balzac. **Cahiers de Narratologie**. n. 11, 2004. Disponível em: http://narratologie.revues.org/11. Acesso em 10/07/15.

DISNEY, Walt. **Cinderela**. 1 DVD (74 min), color. Estados Unidos: Walt Disney Productions/ RKO Pictures, 1950.

DOUVILLE, Olivier. Fêtes et contextes anthropologiques. **Adolescence**. n. 53, p. 639-648, 2005. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-adolescence-2005-3-page-639.htm. Acesso em 09/02/15.

DUCREY, Guy. Danseuse (La). In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dictionnaire des mythes féminins**. Lonrai: Éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand, 2002, p. 491-498.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **Figures mythiques et visages de l'œuvre.** De la mythocritique à la mythanalyse. Paris: Berg International, 1979.

DURAND, Gilbert. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire:** introduction à l'archétypologie générale. Paris: Bordas, 1969.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** Vol I: Uma história dos costumes. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** Vol II: Formação do Estado e Civilização. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. **Individualisme**. Disponível em: http://www.universalis.fr/encyclopedie/individualisme/. Acesso em 08/06/15.

ENCYCLOPÉDIE DES SYMBOLES. Édition française établie sous la direction de Michel Cazenave. Paris : Librairie générale française, 1996.

ESQUÍVEL, Patrícia. **L'autonomie de l'art en question**: l'art en tant qu'Art. Paris: L'Harmattan, 2008.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**: costumes de província. Tradução, apresentação e notas de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2001a.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**: mœurs de province. Paris: Gallimard, 2001b.

FORESTIER, Louis. Les contes, entre éclairs et brouillard. **Le Magazine Littéraire.** N° 512, octobre 2011, p.74-76.

FOUCAULT, Michel. **Le Corps Utopique** suivi de **Les Hétérotopies**. Defert, Daniel (postface). Clamecy: Nouvelles Editions Lignes, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses** : une archéologie des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1966.

FRENZEL, Elisabeth. **Diccionario de motivos de la literatura universal.** Versión española de Manuel Albella Martín. Madrid: Gredos, 1980.

FREUD, Sigmund. **L'inquiétante étrangeté** [1919]. Traduzido do alemão por Marie Bonaparte e Mme E. Marty. 1933. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/.

FREUD, Sigmund. O inquietante [1919]. In: **Obras completas**: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Vol 14. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.247-283.

FRYE, Northop. **Fábulas de identidade**: estudos de mitologia poética. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GASNAULT, François. **Guinguettes et lorettes**: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870. Paris: Aubier, 1989.

GAULTIER, Jules de. Pathologie du Bovarysme [texto original de 1902]. In: PALANTE, Georges. **Le Bovarysme**: une moderne philosophie de l'illusion. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008. p. 39-88.

GOFFMAN, Erving. **La mise en scène de la vie quotidienne.** Vol 1 - La présentation de soi. Traduit de l'anglais par Alain Accardo. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

GONTARD, Marc. Le récit oral dans la culture populaire bretonne ou l'Histoire révélée par les contes et légendes. In : ___. **Littérature bretonne de langue française.** Collection Plurial. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.43-65.

GUILLÉN, Claudio. A estética do estudo de influências em literatura comparada. Tradução Ruth Persice Nogueira. In: COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.157-174.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

HARMUCH, Rosana. **Terrorismo na literatura de Eça de Queirós**. 223 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

HERBILLON-MOUBAYED, Thilda. **La danse, conscience du vivant**: étude anthropologique et esthétique. Paris/ Torino: L'Harmattan, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HESS, Remi. **La valse**: révolution du couple en Europe. Paris: A.M. Métailié, 1989.

HOFFMANN, E.T.A. **Contos fantásticos**. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1933.

HONORÉ, Christophe. **Non ma fille, tu n'iras pas danser.** 1 DVD (105 minutes), color. France: Why not prodution, 2009.

HOSSERAYE, Catherine de la. **Le Rouge et le Noir, Stendhal**. Paris: Bordas, 2003.

HOUAISS, **Dicionário da Língua Portuguesa**. Tomo I. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.

HUART, Louis. **Paris au bal**: 50 vignettes. Paris: Aubert et Cie, 1845.

HUGO, Victor. **Les orientales; Les feuilles d'automne.** Paris: Gallimard, 1981.

JACOTOT, Sophie. Tous au bal! In: ROUSIER, Claire. **Scènes de bal, bals en scène.** Pantin: Centre national de la danse, 2010, p.53-73.

JACQ-MIOCHE, Sylvie. Présentation. In: BALZAC, Honoré de. **Le Bal de Sceaux**. Paris: Flammarion, 2001. p.5-10.

JOUVE, Vincent. **Pourquoi étudier la littérature ?** Paris: Armand Colin, 2010.

KLAUBER, Véronique. Thème, poétique. **Encyclopædia Universalis.** Disponível em: http://www.universalis.fr/encyclopedie/theme-poetique/. Acesso em 25/08/14.

LAURENT, Alain. **Histoire de l'individualisme**. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4 ed. Primeiro volume. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

MAISONNEUVE, Jean. **Les rituels**. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **Tragédia familiar: a formação do indivíduo burguês em obras literárias brasileiras do século XX**. 256 f. Tese (Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MÁRQUEZ, Miguel Á. Tema, motivo y tópico: una propuesta terminológica. **Exemplaria**, Huelva, n. 6, p. 251-256, 2002. Disponível em: http://www.uhu.es/miguel.marquez/publicaciones/Tema.pdf

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política.** Volume 1. Livro Primeiro: o processo de produção do capital. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MAUPASSANT, Guy de. **Bola de Sebo e outros contos**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

MAUPASSANT, Guy de. La Parure. In: ____. **La Parure et autres scènes de la vie parisienne.** Paris: Flammarion, 2001.

MCNEILL, William H. **L'art de marquer le temps:** la danse et le drill dans l'histoire. Rodez: Le Rouergue/ Chambon, 2005.

MEINER, Carsten. TYGSTRUP, Frederik. Le défi de la topologie littéraire. **Revue Romane**, Copenhague, v. 42, n. 2, p.177-187, 2007.

MITTERAND, Henri. Préface et dossier. In: ZOLA, Émile. **Son Excellence Eugène Rougon**. Paris: Folio classique/ Gallimard, 1982.

MOAL, Philippe (org). **Dictionnaire de la danse**. Paris: Larousse, 2008.

MONTANDON, Alain (org.). **Paris au bal**: treize physiologies sur la danse. Paris: H. Champion, 2000.

MONTANDON, Alain (org.). **Sociopoétique de la danse.** Paris: Anthropos, 1998.

MONTANDON, Alain. **Écrire la danse**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

MONTEIRO, Maurício. O fim da festa. Música, gosto e sociedade no tempo de D. João VI. In: JANCSÓ, Istvan e KANTOR, Iris (org.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. Vol.2. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001. p. 569-586.

MONTELLO, Josué. **O baile da despedida:** o adeus da monarquia na grande noite da Ilha Fiscal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MOUILLAUD-FRAISSE. Geneviève. La "société" d'Henry Beyle sous la Restauration (1822-1830). In: BERTHIER, Philippe. (org.). **Stendhal: l'écrivain, la société, le pouvoir**. Colloque du Bicentenaire (Grenoble, 24-27 janvier 1983). Grenoble: PUG, 1984. p.9-32.

MÜLLER, Andréa Correa Paraíso. **De romance imoral a obra prima: trajetórias de *Madame Bovary***. 341 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

NATÁRIO, Celeste. A Situação de Portugal na Europa no final do século XIX e início do século XX: a Geração de 70. **Estudos Filosóficos**, São João del-Rei, nº 1, p.100-109. 2008.

NERVAL, Gérard. **Œuvres complètes**. Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, tome III, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1993.

NOVERRE, Jean Georges. **Lettres sur la danse et sur le ballet.** [1783]. Farmington Hills, Michigan: Cengage Gale, 2009.

OLIVEIRA, Manoel de. **Os canibais**. 1 DVD, 99 min, color. Portugal: 1988.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **La littérature générale et comparée**. Paris: Armand Colin, 1994.

PAGEAUX. Daniel-Henri. Variations ibériques. L'Espagne dans l'œuvre de Eça de Queirós. In : _____. **Sous le signe de Vertumne**: expérience poétique et création littéraire. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 2003. p.27-38.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Raça, História e Atualidade na ficção de "Escrava Isaura"**: Sexto Capítulo de "As aparições do deus Dionísio na Idade Mídia". BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. 1999. p.1-5. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/cardoso-claudio-escrava-isaura.pdf. Acesso em 05/02/2015.

PALANTE, Georges. **Le Bovarysme**: une moderne philosophie de l'illusion [texto original de 1903]. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.

PARANHOS, Adalberto. **Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930.** Anais eletrônicos do XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social. Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1370797136_ARQUIVO_Anpuh-2013-Natal-textofinal.pdf. Acesso em 25/07/14.

PERRAULT, Charles. **Contes de ma mère l'Oye**. [1697]. Paris: Gallimard Jeunesse, 1997.

PICARD, Dominique. **Du code au désir**: le corps dans la relation sociale. Paris: Dunod, 1983.

PIETTE, Albert. Fête, spectacle, cérémonie: des jeux de cadres. **Hermès, la revue**. n. 43, p. 39-46, 2005. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-3-page-39.htm

PINTO, Maria Cecilia Queiroz de Moraes. **Alencar e a França**: perfis. São Paulo: Annablume, 1999.

PIRES, Lucília Gonçalves. Nota preliminar. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Anos de prosa**. 4 ed, conforme a 2ª, revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.: 1973.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

QUEIRÓS, Eça de. **Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas**. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmãos, 1929.

QUEIROZ, Eça de. **A Capital**! In: ____. Obra completa. Vol II. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p.649-929.

REMAURY, Bruno. **Le beau sexe faible** : les images du corps féminin entre cosmétique et santé. Paris : Grasset/Le Monde, 2000.

REUTER, Yves. **Introduction à l'analyse du roman**. 2 ed. Paris: Armand Colin, 2006.

RIGHI, Nicolas. Un objet pour tous: la fête. **Le Philosophoire**, n.17, p. 149-169, 2002. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2002-2-page-149.htm

RIVIÈRE, Claude. **Les rites profanes**. Paris: Presses universitaires de France, 1995.

ROUFFIAX, Roger. Vida e obra. In: GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998. p. 5-6.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Émile ou de l'éducation**. Livre IV. 1762. Versão eletrônica realizada por Jean-Marie Tremblay, Quebec, 2002. Disponível em http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/emile/emile_de_education_4.pdf

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RUTHNER, Simone. Álvaro do Carvalhal e Boileau: um estudo do conto Os Canibais. **Palimpsesto**. Nº18, ano 13, 2014, p.146-158.

SABBAH, Hélène. **Le héros romantique**: thèmes et questions d'ensemble. Paris: Hatier, 1989.

SACHS, Curt. **Histoire de la danse**. [1933]. Traduit de l'allemand par L. Kerr. Paris: Gallimard, 1938.

SANCHES NETO, Miguel. **Muitas margens:** sete dias na rodovia. Curitiba: Arte & Letra, 2014.

SANCHEZ, Vera Aragão de Souza. Entre o popular e o erudito, "a civilização no Brasil começou pelos pés". **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 269-276, 2010.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima. Sobre os intelectuais portugueses no século XIX (do Vintismo à Regeneração). **Análise social**: revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, vol. XV (1º), n.57, p.69-115. 1979.

SASPORTES, José. **História da dança em Portugal**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1970.

SASPORTES, José. Trajectória da dança teatral portuguesa. [1979]. In: ____. RIBEIRO, António Pinto. **História da dança**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. [1977]. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SILVA, Carmi Ferreira da. **Por uma História da Dança:** Reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo. 121 f. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A história da imprensa no Brasil**. 4 ed atualizada. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOOBY, John West. La société et le jeu dans "Le rouge et le noir". In: BERTHIER, Philippe. (org.). **Stendhal: l'écrivain, la société, le pouvoir**. Colloque du Bicentenaire (Grenoble, 24-27 janvier 1983). Grenoble: PUG, 1984. p. 99-116.

STENDHAL. **Le rouge et le noir**: chronique de 1830. Préface, commentaires et notes de Michel Crouzet. Paris: Le livre de poche, 1997.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TAMARIT-VALLÉS, Inmaculada. Les sens de la fête: allez au bal. In REAL, E.; JIMENEZ, D.; PUJANTE, D. e CORTIJO, A. (eds.). **Écrire, traduire et représenter la fête**. Universitat de València, 2001, p.187-195.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. Bals romantiques. In : MONTANDON, Alain. **Écrire la danse**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999. p.235-248.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. Cendrillon au bal décadent. In: MONTANDON, Alain (org.). **Sociopoétique de la danse.** Paris: Anthropos, 1998. p. 365-374.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. Vol.1: séculos XVIII e XIX. São Paulo: Editora 34, 2000.

TOMICHE, Anne. Du bal, du rien, du vide. In: MONTANDON, Alain. **Écrire la danse**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999. p. 235-248.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. **Une parisienne au Brésil.** Paris: Paul Ollendorff, 1883.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Leituras inglesas no Brasil oitocentista. In: FONSECA, Maria Augusta (org.). **Olhares sobre o romance**. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

VIEIRA, Jorge Luiz Gonzaga. Ritual do Murici - Povo Koiupanká. In: **Justiça e Profecia a Serviço da Vida**. Texto-Base do 13º Intereclesial de CEBs. Crato: Diocese de Crato, 2013. p.318-321.

VILLADARY, Agnès. **Fête et vie quotidienne**. Paris: Les Éditions Ouvrières, 1968.

VOLOBUEF, Karin. Ironia romântica. In: ____. **Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999, p.90-99.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WATT, Ian. **Myths of modern individualism**: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge: University Press, 1996.

WATT, Ian. **The rise of the novel:** Studies in Defoe, Richardson and Fielding. California: University of California Press, 1957.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'imaginaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

ZOLA, Émile**. La Curée**. Paris : Gallimard, Folio Classique, 1981.

ZOLA, Émile. **Son Excellence Eugène Rougon**. Paris: Folio classique/ Gallimard, 1982.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ALENCAR, José de. **A pata da gazela**. 12 ed. São Paulo: Ática, 1995.

BADIOU, Alain. **Petit manuel d'inesthétique.** Paris: Seuil, 1998.

BALDENSPERGER, Fernand. **Qu'est-ce que la littérature comparée ?** Paris : Petra, 2012.

BAUDOT, Georges. GILARD, Jacques. La fête en Amérique latine: présentation. **Caravelle**: cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Toulouse, n.73, pp. 5-9, 1999.

BETTELHEIM, Bruno. **Psychanalyse des contes de fées**. Paris: Robert Laffont, 1976.

BLANCKAERT, Christian. **Les 100 mots du luxe**. 2 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

BRAGA, Corin. "Imagination", "imaginaire", "imaginal", three concepts for defining creative fantasy. **Journal for the Study of Religions and Ideologies (JSRI),** n.16, p.59-68, 2007.

BRUNEL, Pierre. **Mythocritique**: théorie et parcours. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

CASTARÈDE, Jean. **Le luxe**. 4 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

CHEVREL, Yves. **L'étudiant chercheur en littérature**. Paris : Hachette Supérieur, 1997.

CHEVREL, Yves. **La littérature comparée**. 6 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

CROZAT, Dominique. Le bal en France. **Ethonologie française**, nouvelle série, T.24, N.24, Mélanges, p.835-840, 1994.

DEWALD, Jonathan. **Aristocratic Experience and the Origins of Modern Culture: France, 1570-1715.** Berkeley: University of California Press, 1993. Disponível em: http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4m3nb2k3/

DOUCY, Arthur. Introduction. **Littérature et société : problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature.** Colloque organisé conjointement par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'École Pratique des Hautes Études (6e section) de Paris, du 21 au 23 mai 1964. Belgique, p.6-9, 1967.

DUCREY, Guy. **Corps & graphies**: poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle. Paris: Honoré Champion, 1996.

FERREIRA DE CASTRO, José Maria. **A Selva**. Lisboa: Guimarães & Companhia, 1975.

FOULKES, Nicholas. **Bals: legendary costume balls of the twentieth century.** New York: Assouline, 2011.

GERBOD, Paul. Un espace de sociabilité. Le bal en France au XXe siècle (1910-1970). **Ethnologie française**, nouvelle série, T. 19, N. 4, Mélanges, p. 362-370, 1989.

GLON, Marie. LAUNAY, Isabelle. (org). Histoires de gestes. Paris: Actes Sud, 2012.
ILLOUZ, Eva. **Consuming the romantic utopia.** Love and the cultural contradictions of capitalism. Berkeley: University of California Press, 1997.

JACOTOT, Sophie. Tourner. In: GLON, Marie. LAUNAY, Isabelle (org). **Histoires de gestes**. Paris: Actes Sud, 2012. p.129-144.

KRZYWKOWSKI, Isabelle. Les Créatures artificielles, une poétique de l'instable. In: HUFTIER, Arnaud (dir.). **Littérature et reproduction: L'homme artificiel.** Presses universitaires de Valenciennes, coll. "Lez Valenciennes", n° 30, 2000, p. 9-18.

LAFFAYETTE, Madame de. **La princesse de Clèves**. Paris: Larousse, 2010.

LAJOLO, Marisa Philibert. A cinderela da literatura brasileira. In: ALENCAR, José de. **A pata da gazela**. São Paulo: Ática, 1995.

LE BRETON, David. **La sociologie du corps.** 7 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

LE GOFF, Jacques. **L'imaginaire médiéval**. Paris: Gallimard, 1985.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da rua do Ouvidor**. São Paulo: Saraiva, 1963.

MAFFESOLI, Michel. Perspectivas tribais ou a mudança do paradigma social. **Famecos**, Porto Alegre, nº 23, p.23-29, 2004.

MONTANDON, Alain (org.). **Littérature et anthropologie.** Collection Poétiques comparatistes. Nîmes: Société Française de littérature générale et comparée (SFLGC), 2006.

NÉMIROVSKY, Irène. **Le bal**. Paris: Hachette, 2013.

NOISETTE, Philippe. **Le corps et la danse.** Paris : Editions de la Martinière, 2005.

NYE, Edward (org.). **Sur quel pied danser: danse et littérature.** Actes du colloque organisé par Hélène Stafford, Michael Freeman et Edward Nye en Avril 2003 à Lincoln College, Oxford. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005.

PARMENTIER, Marie. Le discours d'autorité dans le roman stendhalien. In: BERTHIER, Philippe. BORDAS, Éric. (org.). **Stendhal et le style**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.181-198.

PETIT, Véronique (org). **Le goût de la danse.** Paris : Mercure de France, 2008.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado**. 4ed. São Paulo: Martins, 1970.

ROUSIER, Claire (org). **Histoires de bal**: vivre, représenter, récréer le bal. Paris: Cité de la Musique/ Centre de ressources musique et danse, 1998.

TADIÉ, Jean-Yves. **La création littéraire au XIXe siècle**. Paris: Armand Colin, 2011.

THOMAS, Joël. **Introduction aux méthodologies de l'imaginaire**. Paris: Ellipses, 1998.

TROUSSON, Raymond. **Thèmes et mythes**: questions de méthode. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1981.

VIGARELLO, Georges. **Le sentiment de soi**. Histoire de la perception du corps XVIe-XXe siècle. Paris: Seuil, 2014.

APÊNDICE

OBRA	Descrição do salão	Razão do baile	Impacto da chegada no baile	Danças mencionadas	Descrição do movimento	Descrição dos convidados	Ápice	Fim
O vermelho e o negro	A mansão do duque de Retz estava magnificamente decorada. "A decoração [...] representava o Alhambra de Granada."	Encontro social.	Deslumbre: "O conjunto pareceu extraordinário ao nosso provinciano. Não fazia idéia de tal magnificência"	Quadrilha Contradança Galope	"Esta quadrilha [...] parece-me admirável; e essas damas dançam de maneira perfeita."	Poucas descrições, mas sabe-se que Mathilde estava muito bem vestida: foi a rainha do baile.	A conversa de Altamira com Julien enquanto Mathilde tenta ouvi-los e também participar da conversa.	Mathilde vai embora exausta, sem ter conseguido chamar a atenção de Julien que, por sua vez, sai do baile impressionado com as palavras de Altamira.
O baile de Sceaux	Uma imensa rotunda, com uma vasta cúpula sustentada por colunas, no meio de um jardim.	Encontro social (encontrar um par em vistas de um casamento).	Émilie admira-se com a organização do baile.	Quadrilha Contradança	"... a burguesia dançava tão graciosamente como a nobreza e às vezes melhor."	Simples, mas bem postos: "A maioria dos vestidos eram simples e usados com elegância."	Émilie vê Max e encanta-se por ele.	No fim do baile, Émilie não sabe nem o nome do rapaz pelo qual se apaixonou.
Madame Bovary	Um antigo castelo numa região campestre.	Promoção de um político.	Deslumbre	Quadrilha Contradança Cotilhão: valsa	"Giravam: tudo girava ao redor deles [...] ele baixava seu olhar para ela, ela levantava o seu para ele; um torpor a invadia [...] ofegante, ela quase caiu"	Elegantes: "Os adornos de renda, os broches de diamantes, os braceletes de medalhão estremeciam nos corpetes, cintilavam nos peitos, tiniam nos braços nus."	Emma valsa com um visconde.	Emma vai embora encantada com o que vivenciara no baile.
O colar de diamantes	Palácio do Ministério.	Razões políticas.	×	×	"Ela dançava com embriaguez, com arrebatamento, embriagada pelo prazer, sem pensar mais em nada"	Mathilde Loisel "era a mais linda de todas, elegante, graciosa, sorridente e louca de alegria."	Mathilde faz sucesso no baile.	A perda do colar.
Anos de prosa	Salas da *Assembleia Portuense*.	Encontro social.	Deslumbre: "julgou-se em regiões de huris. Durou-lhe alguns minutos o atordoamento da primeira impressão."	Mazurca Quadrilha Contradança Polca	"O apresentante doudejava no redemoinho das danças [...]. Jorge não sabia dançar, porque não tivera tempo de aprender esse apendículo grotesco da boa educação."	"Jorge nunca vira um baile, nem antegostara pela imaginação o prazer de encontrar duzentas damas reunidas à competência de formosura e pompas."	A conversa de Jorge com Silvina.	Jorge sai do baile apaixonado, mas já se questionando se não será ridicularizado pela moça.
Os canibais	O salão é descrito em detalhes: "Flores das mais odorantes em gigantescos	O primeiro aparenta ser um encontro social, o	Há uma interrupção no baile quando o	Valsa Mazurca	"A vertigem das valsas despargia alentos que se iam transformando	"...as diferentes jerarquias que estavam ali representadas por	A conversa de Margarida com o visconde de	Dom João, que ouvira toda a conversa, faz uma

	jarrões de esmaltada porcelana; a arte a revelar-se por toda a parte, na moldura dos espelhos, nos painéis, nos tetos dourados; emanações balsâmicas a exalarem-se por esses recintos encantados; ao longe uma música voluptuosa, não sei de que maestro inspirado...”	segundo trata-se de um baile do casamento.	visconde entra no salão.		em insânias de febre.” “[...] ao longe uma música voluptuosa [...] e, sobressaindo a tudo, pares animados de muita vida e muito amor, abandonando-se à efervescência das danças”. “Parecia um movimento mecânico, automático. E seus passos soavam no pavimento, a despeito dos finos tapetes, com extraordinário ruído”.	homens e mulheres, entaladas em espartilhos, veludos, caxemiras, sedas e gazes.”	Aveleda.	ameça de morte.
A capital	Um Casino.“O salão estava cheio, abafado, dum calor morno que parecia feito de exalações de suor”.	Festa de carnaval.	Sufocado, a princípio: “Quase sufocado, Artur veio atirar-se para o sofá, no patamar”. Excitado depois: “Artur sentiu, então, um desejo de movimento, de alegria, de troça.”	Quadrilha Cancã Galope	“... a criatura delirou: adiantava-se com as mãos na cinta, o peito para diante, os seios em relevo, com um gingar frenético dos quadris, e baloiçando-se, atirava as pernas até ao penacho do bombeiro, que sacudia os braços como um boneco epiléptico, dando *ehs!* agudos!”	Instintos à flor da pele: “...dominós desmascarados absorviam *cabazes*, *grogs*; as vozes agudas dos criados retiniam; bengalas furiosas nos mármores das mesas reclamavam álcool: sem pudor, pares amancebados da noite, beijocavam-se, palpavam-se...”	Quando a cancanista dança com Artur.	Artur acorda ao lado de uma desconhecida.
Memórias de um sargento de milícias	Na própria casa dos pais do menino.	Batizado.	×	Fado Minuete	×	Gente simples: “Afinal levantaram-se uma gorda e baixa matrona, mulher de um convidado; uma companheira desta, cuja figura era a mais completa antítese da sua; um colega do Leonardo, miudinho, pequenino, e com fumaças de gaiato, e o sacristão da Sé, sujeito alto, magro e com pretensões de elegante.”	Tentativa frustrada de minuete – alvoroço no final.	Festa animada e alegre (apesar do choro da criança).
A escrava Isaura	Um salão na cidade de Recife: “um edifício	Encontro social.	A beleza de Isaura causa	Quadrilha Valsa	×	“Uma sociedade escolhida” acostumada a	Descobrem que Isaura é	Isaura confessa que é realmente

	esplendidamente iluminado”.		“sensação e murmurinho”			dar “brilhantes e concorridos saraus”.	uma escrava.	uma escrava.
Senhora	“As partidas de Aurélia [...] eram das mais brilhantes que então se davam na corte.”	Encontro social. O intuito de Aurélia é mostrar à sociedade que seu casamento é feliz.	× (É a própria protagonista quem oferece a festa).	Quadrilha Contradança Valsa	“Aurélia pousara a mão no ombro do marido, e imprimindo ao talhe um movimento gracioso e ondulado, como o arfar da borboleta que palpita no seio do cacto, colocou-se diante de seu cavalheiro e entregou-lhe a cintura mimosa.” “Balançava-se o airoso par à cadência da música arrebatadora; e todos o admiravam.” “Parecia que voavam ambos arrebatados ao céu por uma assunção radiosa.”	Concentra-se mais na descrição do casal e não dos convidados.	Aurélia e Seixas valsam no salão.	O casal troca um beijo durante a dança. Aurélia desmaia.
Esaú e Jacó	1º baile, na ilha Fiscal: “um sonho veneziano”. 2º baile depois da República: “particular e modesto”.	Acontecimentos políticos.	×	Quadrilha, polca, contradança e valsas	“A dança é um prazer dos olhos”.	“...toda aquela sociedade viveu algumas horas suntuosas, novas para uns, saudosas para outros, e de futuro para todos”.	Trata-se mais de uma descrição do que de um lugar onde algo acontece de fato. As cena só têm sentido quando colocadas uma ao lado da outra.	Pouca diferença efetiva entre baile na monarquia e baile na república.

Quadro 1: estrutura geral das cenas de baile.

GLOSSÁRIO SOBRE A DANÇA

As palavras listadas a seguir têm por referência o* Dictionnaire de la Danse*, organizado por Philippe Le Moal (2008). As páginas nas quais os termos podem ser encontrados estão indicadas entre parênteses, ao final de cada definição. Segue-se a ordem alfabética para a apresentação das palavras.

APARTAMENTO: a palavra designa, no século XVII, as reuniões da corte da França consagradas ao bilhar, ao jogo de cartas, de xadrez, à música ou à dança nos apartamentos particulares do rei. Em matéria coreográfica, menos formais e ordenadas que os grandes bailes, os apartamentos são, durante todo o século, o lugar privilegiado de iniciativas diversas que, livres da etiqueta e dos protocolos, testemunham uma outra concepção da dança e do baile. A denominação "apartamento" entra em declínio a partir de 1710, quando prefere-se usar a palavra "jogo". (p.687)

BAILE: reunião na qual se dança. A palavra, advinda do latim tardio, aparece no século XII. Primeiramente empregada indiferentemente no lugar da palavra "dança" ou associada a ela, o termo designa na Idade Média ou a ação de dançar, ou uma dança. É no século XVI que a palavra "baile" impõe-se aos poucos para evocar uma reunião dançante, uso que será estabelecido em meados do século XVII. Trata-se então de distinguir uma prática da sociedade dominante da de outros grupos sociais e de toda outra forma de dança, assim como de determinar um tempo precisamente destinado à dança.

Desde então, a noção estabelece-se com um certo número de caracteres, dentre os quais os principais são que um baile é sempre dado por uma pessoa e que ele é sempre organizado. Ele desenvolve-se em um espaço preciso e delimitado: o grande salão do castelo, a sala de uma casa burguesa, um tablado colocado sobre a grama de um parque. Ele é constituído de uma sociedade escolhida, pois não se vai a um baile sem ser convidado – regra transgredida apenas durante o carnaval. Seu desenrolar obedece a um cerimonial determinado cujo conhecimento prévio é indispensável. No baile praticam-se danças que seguem normas precisas, e que evoluem com o tempo (danças de corte, danças de sociedade). Se até o início do século XIX o vocabulário dos passos utilizado no baile é essencialmente o mesmo que o da dança teatral, as duas práticas distinguem-se todavia rapidamente por suas modalidades de execução (com exceção de um breve período, do fim do século XVIII ao início do século XIX, momento em que a dança teatral contamina claramente a contradança): a dança de baile constitui a dança "comum" ou a dança "simples".

O prazer da dança é um componente permanente do baile cuja função é primeiramente o divertimento. No entanto, lugar eminente de sociabilidade, é seu aspecto seletivo que lhe confere toda a sua importância: participar de um baile é antes de tudo marcar o pertencimento a um grupo social e ao lugar que nele se ocupa. Desde o século XVI a dança faz parte da educação da elite social: foi por ela que passou a aquisição de um domínio da violência necessária à transformação de guerreiros em cortesãos. Todo um ritual de comportamento desenvolve-se em torno do baile, necessitando um aprendizado que fica a cargo dos *maîtres à danser*, e depois dos professores de dança. O baile permanecerá o lugar por excelência no qual pode-se mostrar que se possui as regras do *savoir-vivre*.

O baile é igualmente o lugar privilegiado no qual se encontram os jovens dos dois sexos. Este contexto ritualizado e enquadrado é um elemento essencial do processo endogâmico controlado pelas famílias, uso que se perpetua ainda no século XX em certos grupos sociais. O baile é assim um verdadeiro rito de passagem para a jovem moça que faz sua entrada no mundo, tradição que se perdura ainda atualmente de forma simbólica através do Baile das Debutantes.

O baile representa uma imagem ideal da sociedade dominante, encenada por ela mesma. O modelo original é o baile da corte, que se elabora na França no século XVI, numa época em que o poder real tenta impor-se face a uma nobreza independente e belicosa: harmonia, luxo e beleza, que respondem então à imagem do príncipe ideal em um reino de paz, permanecerão a marca dos bailes através dos séculos. Atividade muito frequente na corte, o baile tende a diversificar-se ao longo do século XVII em bailes de apartamento dados por um personagem da corte, bailes mascarados (particularmente em período de carnaval), grandes bailes. Destes últimos, Luís XIV faz um verdadeiro símbolo de sua autoridade: nenhuma liberdade de ação é deixada aos convidados, dentre os quais são designados aqueles que dançarão as danças que são aprendidas com antecedência e que se desenrolam colocando em evidência a estrutura hierárquica da corte, organizada em torno da figura real. O rigoroso ritual diminui intensamente o aspecto divertido, e o prazer reside no favor real de ser designado para dançar. Mas o prestígio do “grande baile à francesa” é tamanho que ele se torna um modelo copiado fora da corte e no estrangeiro.

Depois da Revolução Francesa, a vida mundana desloca-se para a cidade, que desde então dá o tom, e onde o modelo aristocrático é adaptado pela burguesia. No século XIX, o baile é uma prática social importante, marca de êxito para aquele que o organiza. Os grandes bailes de elite exibem um luxo ostentatório, que convoca multidões e satisfaz o prazer da autocelebração. Ao longo do século XX, o baile conquista toda a sociedade mas sua prática tende a diminuir de intensidade. (p.691).

BASSE DANSE: dança francesa de baile, executada por um casal, seguindo um compasso de 6 pulsações, lenta e majestosa, representativa da dança *terra-a-terra* (ver definição neste glossário). Observada nas cortes europeias desde o início do século XV, a *basse danse* permanece provavelmente em uso até meados do século XVI. (p. 696)

BRANLE: No século XV, a palavra *branle* faz parte do vocabulário dos passos da *basse danse* ao mesmo tempo em que designa uma família de danças coletivas, cuja origem remonta às *rondes* (danças coletivas em círculo) da Idade Média. Difundidos em toda a Europa do século XVI ao início do XVIII, os *branles* se diversificam e seus compassos são binários ou ternários dependendo da região. Eles adquirem uma fisionomia diferente guardando certos traços comuns: roda aberta ou fechada, seguindo uma progressão de lado, geralmente para a esquerda. Havia diferentes variedades de *branles* dançados por todas as camadas da sociedade. Havia *branles* graves e sérios, e *branles* alegres, caracterizados por saltos e “pernas para o alto”. Os *branles* dançados nos bailes eram frequentemente graves e sérios. O *branle* da região de Poitou, na França, marcada por um compasso ternário, teria provavelmente dado origem ao minueto. (p.700)

CANCÃ: dança de espetáculo popular em Paris a partir de meados do século XIX. Composta de movimentos acrobáticos, com uma música em compasso binário de tempo rápido, o cancã representa, a partir do fim do século, no imaginário coletivo, o símbolo ritualizado da libertinagem das noites parisienses.

O cancã aparece em torno de 1820 como uma prática popular espontânea nos bailes públicos, primeiramente com o nome de "chahut", que significa dança desordenada. Desde a metade do século, ele é colocado em forma de espetáculo no meio do baile sob forma de exibições individuais, e possui suas vedetes, dentre as quais as mais célebres, la Goulue e Valentin le Désossé, são imortalizadas por Henri de Toulouse-Lautrec. O cancã torna-se uma dança de grupo coreografada nas casas de espetáculo parisienses no fim do século XIX.

Derivada da quadrilha, o cancã investe na evolução solo do dançarino. Os dançarinos deixam-se levar por improvisações desenfreadas, às vezes pantomímicas, sempre provocadoras, com o risco de serem acusados de atentado aos modos: supervisionados pela polícia, os dançarinos são às vezes levados à prisão. Sendo primeiramente uma prática masculina, na metade do século o cancã se feminiza, assim como todo o conjunto dos espetáculos coreográficos. Nas casas de espetáculo onde o cancã é dançado exclusivamente por mulheres, um solo acrobático é reservado a uma única dançarina, que, levantando o aglomerado de saias, deixa a mostra suas pernas, numa brincadeira ousada favorecida pelos passos da dança que têm por base grandes batidas com os pés, espargatas, reviravoltas com o corpo, tudo envolto em uma onda de alegre e vibrante energia. (p.704, tendo por base o texto de Gasnault, F. **Guinguettes et Lorettes, les bals publics à Paris au XIXe siècle**. Paris: Aubier, 1986).

CONTRADANÇA: Dança de baile e de teatro em voga no século XVIII e início do XIX, originada da *country dance* inglesa. Ela é introduzida na França em 1684 por um *maître à danser* inglês, por ocasião de um baile de corte no castelo de Fontainebleau. Muito diferente dos usos coreográficos franceses, esta dança é apenas praticada nos meios restritos da corte. Durante a Regência (1715-1723), ela adentra os círculos parisienses, em particular os bailes da Ópera e impõe-se aos poucos entre a sociedade. Às vésperas da Revolução a contradança é a principal dança dos bailes e isso permanece até a Restauração, momento em que ela deixa o lugar para a quadrilha. (p.717; tendo por base o texto de GUILCHER, J.-M. **La Contredanse et les renouvellements de la danse française**. Paris: Mouton, 1969).

COTILHÃO/COTILLON: termo que designa duas formas de danças de baile: a primeira, também dança teatral, é praticada no século XVIII, a segunda, no século XIX.

O *cotillon* aparece em 1705 no *Recueil de danses de bal pour l'année 1706* de R.A.Feuillet. É dançado em grupo de quatro pessoas, inspirado na *country dance* e no *branle* temático, composto por uma sequência de temas executados com passos simples emprestados da *belle danse*. Ao longo do século, a palavra parece designar uma forma de contradança francesa, com quatro ou oito dançarinos dispostos em quadrado.

Em torno de 1823, o cotilhão aparece sob uma nova forma. Dançado por um número ilimitado de casais dispostos em círculo, ele compõe-se de uma sequência de figuras renovadas segundo as indicações de um líder que propõe evoluções constituídas por diversas maneiras de trocar os parceiros, executadas sob uma

música de valsa. O sucesso deste cotilhão estabelece-se em meados do século XIX, quando torna-se a dança que encerra obrigatoriamente o baile. Sua evolução, até o fim do século, consiste em multiplicar o número de figuras temáticas. Mas a dança ocupa um lugar cada vez menos importante, para privilegiar os jogos de sociedade, as cenas miméticas e o recurso aos acessórios cuja produção comercial torna-se a principal fonte de invenção de novos temas. Tendo se tornado mais um jogo do que uma dança, o cotilhão, última forma coletiva de dança de baile com figuras temáticas, desaparece no início do século XX. (p.718; tendo por base o texto de GUILCHER, J.-M. **La Contredanse et les renouvellements de la danse française**. Paris: Mouton, 1969).

GAILLARDE: dança em pares, viva e alegre, representativa da *haute danse*. Ela aparece em torno de 1480 na região da Lombardia, na Itália, e difunde-se por toda a Europa entre 1550 e 1650. Ela é apreciada por sua vivacidade que contrasta com as danças solenes tais como a *basse danse* do século XV. No fim do XVI, enquanto dança de baile ela segue a pavana. Tornada dança de teatro no século XVII, com aspecto e compasso diferentes, ela desaparece depois de 1720. (p.740).

GALOPE: dança de baile popular nos salões europeus no século XIX. O galope é executado por casais no ritmo de uma música viva e de rapidez intensa, tanto que sua duração é limitada. Com passos encadeados em um percurso circular, é de grande simplicidade de execução. Originado de uma antiga dança alemã, a *Hopser*, a dança aparece na Alemanha com o nome de *Galopp* no início do século XIX, expandindo-se até Viena nos anos 1820 e chegando na França e na Grã-Bretanha em 1829. Dois usos se consolidam: ou ele aparece como uma dança à parte, ou é introduzido na quinta figura temática da quadrilha, quando continua sendo chamado de galope ou então, adquire o nome de *saint-simonienne*. O galope faz também parte dos passos do cancã. (p.740)

HAUTE DANSE: maneira de dançar que tem na elevação seu princípio fundador. A expressão designa, no século XVII, essencialmente a dança do balé e das representações teatrais. Esta maneira de dançar requer força e agilidade, sendo reservada, no século XVII, à dança masculina. Dança forte, ativa, extraordinária, são algumas das expressões que testemunham seus movimentos "vigorosos" e seu caráter vivo. Associado aos saltos e à performance "mecânica" da dança, ela é conotada negativamente tanto por Cahusac quanto por Noverre (1760): "A mistura que os dançarinos fizeram da *cabriole* com a *belle danse* alterou seu caráter e degradou sua nobreza". Em uso nos séculos XVII e XVIII, o termo desaparece progressivamente no século XIX. (p.744)

MACABRAS (danças): motivo literário e iconográfico recorrente na arte medieval na Europa ocidental. O tema da inexorável morte, presente em textos já no fim do século XII, torna-se mais preciso com poemas do século XIII. Estes poemas contém o essencial da temática, denunciando a vaidade das honras e das riquezas deste mundo face à igualdade diante da morte. Satíricos e burlescos, os poemas das danças macabras se aproximam frequentemente de um sermão. Diante da morte, que não escolhe idade ou condição social, trabalhar para salvar a alma é mais útil que buscar riqueza e posição.

A representação iconográfica das danças macabras, que se faz primeiramente por miniaturas acompanhando os textos, ajuda a popularizar o tema, sobretudo quando é realizada em afrescos acessíveis a todos, tais como a da vala comum dos Saints-Innocents (1524), uma das mais antigas. Entre 1348 e 1636, a peste negra que se propaga na Europa ocidental, intensificada pela fome e pelas guerras, faz da morte um fenômeno coletivo e onipresente. O sofrimento do corpo é visivelmente mostrado e participa de uma nova visão da morte que populariza as danças macabras. Os textos e as ilustrações dão precisões sobre o desfile de personagens, mas o encontro entre os mortos e os vivos se faz de maneira muito diversa dependendo dos países e das regiões: algumas vezes o vivo dialoga com um morto, outras diretamente com a Morte.

Se o fenômeno enquanto tal desapareceu – encontram-se ainda algumas manifestações no México e no Brasil, onde elas são conjugadas com os ritos herdados dos índios e dos escravos africanos –, a temática, todavia, subsiste sob formas e com questões estéticas diversas. Pode-se associar a temática às cenas de cemitério que surgem no balé do século XIX, notadamente no balé romântico, e se prolongam ainda no século XX, representada sob diferentes formas coreográficas. (p.753)

MAÎTRE À DANSER/ MAÎTRE DE DANSE: profissional que, até o século XIX, ensina a técnica, o repertório das danças e a composição coreográfica ao mesmo tempo em que assegura as aulas de boas maneiras. (p.755)

MINUETO: dança de baile e de teatro que se desenvolve na segunda metade do século XVII e torna-se o símbolo da *belle danse*. A moda do minueto espalha-se em todas as cortes europeias ao longo do século XVIII.

Provavelmente originado do *branle* de Poitou, o minueto é descrito como uma dança que tem fluidez, de passos lentos e pequenos, alegre e suave. No baile, trata-se inicialmente de uma dança de casal, sendo estabelecido, em 1697, como uma dança para quatro pessoas com a finalidade de “fazer mais pessoas dançarem”. No palco, ele é coreografado para um ou vários dançarinos. Tanto nos salões quanto no teatro, ele encontra neste momento o seu apogeu e assim permanecerá até meados do século XVIII.

O tempo do minuete se abranda no decurso do século XVIII. Bacquoy-Guédon, em 1780, constata que o minueto havia se tornado muito longo nos bailes, entediando os dançarinos que acabavam por pedir contradanças para substitui-lo. Isso confirma um estado já observado por Ch. Pauli em 1756 e por Jean-Jacques Rousseau na *Enciclopédia*, que apresenta o minueto como “o menos alegre de todos os gêneros de dança”. (p.759-760)

PAVANA: dança da corte do século XVI, de compasso binário, majestosa, representativa da dança *terra-a-terra* (ver definição neste glossário), executada por uma sucessão de casais formando um cortejo.

Originária da região do Vêneto, seu nome parece estar originalmente ligado à cidade de Pádua. Pode-se encontrar uma primeira atestação musical intitulada *paduana* sob a página do título do livro de alaúde de Dalza (Petrucci, 1508). Presente no baile e nos bailes de máscaras, onde ela serve de entrada para as carruagens dos deuses e dos reis, ele permanece em voga nas cortes dos príncipes europeus durante o século XVI.

Por outro lado, na Espanha, seu nome estaria associado a *pava* (pavão, em espanhol). Muito estimada, ela é ensinada em todas as escolas de dança para os nobres e classe abastada. Percorrendo toda a Europa, a pavana reveste um caráter próprio em cada nação. (p.781-782)

POLCA: dança de casal executada sob uma música em compasso binário com pulsação moderada, acentuada no terceiro tempo, muito popular nos salões europeus no século XIX.

A origem desconhecida da polca suscitou numerosas lendas populares assim como disputas tentando situá-la na Polônia ou na Tchecoslováquia. Hoje, pensa-se que ela nasceu de fontes populares da Boêmia. Dançada primeiramente em Praga em 1837, ela chega em Viena e em São Petersburgo em 1839. Em 1840, é apresentada em Paris pelo *maître à danser* de Praga, Johann Raab, no teatro de l'Odéon. Mas é em 1844 que ela impõe-se verdadeiramente nos salões. O extremo da "polcamania" traduz-se por uma profusão de publicações, artigos e caricaturas sobre a nova dança, igualmente tema para o teatro de variedades, enquanto que seu nome serve para a venda de diversos objetos, roupas ou guloseimas. A polca faz furor, chega na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos e, antes do fim do século XIX, é adotada pelos meios populares urbanos e rurais. Ainda que sua prática diminua durante o século XX, não desaparece completamente: a polca perdura na França como dança regional, nos Estados Unidos nos bailes dos imigrantes da Europa Central, e figura ainda em alguns grandes bailes, em particular em Viena. (p.784)

QUADRILHA: dança com passos temáticos, popular no século XIX em todos os bailes europeus. Ela é executada por quatro casais dispostos em quadrado, e em número variável dispostos em dupla coluna.

No século XVIII, a palavra — emprestada do vocabulário equestre — aplica-se a um grupo de dançarinos (profissionais ou amadores) figurando um interlúdio espetacular no meio do baile. Desde esta época, ela é utilizada para designar diversas danças, frequentemente contradanças com quatro pessoas. É no século XIX que ela impõe-se para designar a forma que resulta da evolução da contradança. A quadrilha de então traduz-se pela simplificação e pela fixação de suas figuras temáticas. O uso antigo, nas contradanças, de passos *solo* nos quais o cavalheiro brilha em encadeamentos frequentemente advindos do teatro, perdura na quadrilha até o fim do primeiro Império. Todo o interesse da dança sendo colocado sobre a dificuldade dos passos, o número dos temas diminui, fixando-se pouco a pouco em cinco, às vezes seis. Os temas são reduzidos a alguns percursos simples e estereotipados que levam o nome das antigas contradanças das quais eles se originam: *le pantalon, l'été, la poule, la pastorelle*. O quinto tema tem conteúdo variado, acrescido, geralmente, de um tema final. Em meados do século XIX, a quadrilha serve de tempo de repouso e de conversa entre as valsas e as polcas; e, se os passos de polca, de mazurca ou de galope são empregados na quadrilha, é apenas no último tema. Depois da Primeira Guerra mundial, a quadrilha praticamente desaparece com a chegada de novas danças desenvolvidas a partir do jazz. (p.791; tendo por base os textos de: CELLARIUS. **La danse des salons**, Paris, 1847; GUILCHER, J.-M. **La Contredanse et les renouvellements de la danse française**. Paris: Mouton, 1969).

SALÃO (dança de): forma de dança de divertimento praticada em reunião. Também chamada de “dança de sociedade”, “dança social” ou “dança de baile”.

Praticada pela sociedade dominante, pela nobreza e pela alta burguesia, ela se distingue da dança de palco e da dança tradicional, cada uma tendo especificidades diferentes. Em todas as épocas, ela atravessa as fronteiras: uma dança na moda em um país é rapidamente propagada no conjunto do mundo ocidental e, nos séculos XX e XXI, no mundo inteiro. Ela começa a ser integrada à dança tradicional desde o século XVIII [na França] e impõe-se no século XX em todos os meios. Expressão de uma época, a dança de salão condensa os valores sociais e manifesta a coesão do grupo, reunindo as gerações. É assim que o renovamento do repertório chama às vezes a atenção da censura, advinda do próprio grupo ou de poderes constituídos (civis ou religiosos). Da contradança ao rock and roll, passando pela valsa ou pelo tango, cada vez a dança exprime uma evolução dos modos, à qual “resistem em vão os nostálgicos do passado”. Até meados do século XX, a dança de sociedade é objeto de ensino. Os tratados, os *maîtres à danser*, e depois os professores de dança transmitem as formas em uso, a maneira de executá-los, mas também as regras de polidez. Até o primeiro quarto do século XIX, dança de palco e dança de sociedade tendo uma base comum, os mesmos professores intervêm nas duas disciplinas. Quando não existe mais nenhum ponto comum entre elas aparecem as escolas especializadas. Até o fim do século XIX, são os professores que renovam o repertório. No século XX, as novidades vêm do mundo do espetáculo, da indústria do disco ou das mídias audiovisuais.

Se o divertimento e o prazer são uma constante na dança de sociedade, desde o século XV, uma estética da distinção, fundada sobre a beleza e a harmonia, coloca-se em evidência. No Renascimento, esta estética exprime-se essencialmente na *basse danse* e na pavana, enquanto que as outras danças possuem uma liberdade de movimento plena de vitalidade e de espontaneidade. É no século XVII, com a estética da *belle danse*, que impõe-se uma dança na qual todo esforço é escondido, toda performance é banida e na qual o dançarino mostra através do controle do movimento um perfeito controle de si. Tanto no baile do rei quanto na cidade, convém antes de tudo dançar com “nobreza”. Quando a vida da corte desaparece, a maneira de dançar continua sendo um marcador social. A burguesia do século XIX, nova elite em déficit de imagem, recicla as normas de distinção e de decência, e a elegância é a regra nos salões até o século XX.

No entanto, desde o século XVIII, os bailes públicos abrem um espaço no qual o respeito pelas convenções é menos rígido, em particular por ocasião dos bailes de carnaval, e é neste ambiente que aparece, no século XIX, o cancã, dança que rompe abertamente com as normas sociais. No século XX, com a chegada de danças como o cake-walk ou o charleston, a dança de salão adota novos propriedades: espontaneidade, liberdade de interpretação e vivacidade que se afirmam enquanto a sensualidade faz irrupção. O rock and roll introduz uma quebra geracional na prática da dança de salão. Cada nova dança passa então a ser a expressão dos “jovens” sob o signo da festa e da liberdade, e a das gerações precedentes passa à categoria das danças ditas retrógradas. (p.804-805, tendo por base os textos de CELLARIUS. **La danse des salons**, Paris, 1847; WERTH, L. **Danse, danseurs, dancings**. Paris: F. Rieder et Cie, 1925; Coll. **Dance, A Very Social History**, New York: Metropolitan Museum of Art and Rizzoli International Publications, 1986; Coll. **Histoires de bal**, Paris: Cité de la Musique, 1998;

GASNAULT, F. **Guinguettes et Lorettes, bals publics à Paris au XIXe siècle**. Paris: Aubier, 1986).

TERRA-A-TERRA (dança): diz-se do estilo de dança no qual os passos devem ser executados o mais próximo do chão.

VALSA: dança de baile em voga no século XIX nos salões europeus. Executada por um casal em posição fechada sob uma música em compasso ternário com ritmo moderado, ela se caracteriza por seu movimento giratório como um pivô. Esta dança, ainda em uso nos dias atuais, conhece um sucesso, uma longevidade e uma difusão excepcionais.

A origem da valsa foi durante muito tempo motivo de controvérsias. Há tentativas para encontrá-la nas formas antigas como na volta ou no minuete, e acredita-se hoje em uma ligação da valsa com as danças populares rodopiantes propagadas no século XVIII na Áustria e nas regiões em torno, unidas com o termo genérico de *Deutscher* ou danças alemãs. O termo *Walzer* (do latim *volvere*, "virar" ou "girar") é frequentemente utilizado para evocá-las por seu traço comum, mas mesmo quando elas são introduzidas nos salões de baile em torno de meados do século XVIII, elas são também designadas como *Deutscher* ou *Ländler*. Esta indeterminação terminológica segue até o início do século XIX, como pode-se ver ainda em um compositor como F. Schubert, e o termo "valsa" vai impor-se graças à exportação da dança no resto da Europa. Apesar das críticas sobre os perigos de seu movimento giratório e a imoralidade do enlaçamento do casal, o sucesso universal da valsa, estabelecido desde o fim do século XVIII, não vai se desmentir, mesmo se a dança é em alguns momentos eclipsada pelo aparecimento de novas danças como a polca, ou novos repertórios como o jazz. Viena conserva o título incontestável da capital da valsa, e é desta cidade que vêm os mais célebres compositores. (p.821, tendo por base o texto de CELLARIUS, **La Danse des salons**, Paris, 1847).

VOLTE: dança de baile caracterizada por um movimento giratório do casal, marcada por um compasso ternário (6/2, 6/4). Comum na corte e na sociedade citadina no século XVI na Europa, ela desaparece durante o século XVII. (p.823).

ÍNDEX DE NOMES E AUTORES

Esta lista não inclui o nome dos autores que participam do corpus, visto que a frequência das aparições tornaria o registro inoperante (ex. Honoré de Balzac ou José de Alencar).

Os números remetem às páginas.

Aarne/ Thompson 89, 101

Aguiar, Joaquim Alves de 161, 176, 291

Aristóteles 88, 210

Auerbach, Erich 89, 96, 97, 139, 146, 147, 157, 164, 287, 288, 294, 297

Austen, Jane 298

Bachelard, Gaston 33, 89, 105

Baron, Anne-Marie 145

Barthes, Roland 98

Batalha, Maria Cristina 205, 215, 216

Batteux, Charles 116

Baudat, Thierry 169

Baudelaire, Charles 158

Beaussant, Philippe 65

Bergson, Henry 91

Berrini, Beatriz 217

Bertin, Georges 33

Bessa-Luís, Agustina 299

Biasi, Pierre-Marc de 278, 287

Boileau, Nicolas 210

Bonneau, Renée 23, 93, 110, 291, 299

Bouchon, Marie-Françoise 61, 63, 66, 67, 68

Bourcier, Paul 34, 49, 54

Bourdieu, Pierre 31, 47, 100, 274

Braga, Cláudio da Costa 265

Brunel, Pierre 36

Caillois, Roger 34, 38, 46, 268

Cardoso, Patrícia 126

Carné, Marcel 79

Cartier-Besson, Henri 79

Champeaux 70

Chelebourg, Christian 33, 34

Chevalier, Jean 51, 52, 107

Clair, René 78

Cochrane, Almirante 265

Coelho, Jacinto do Prado 192, 199

Colbert 273

Colombo, Laura 37

Compagnon, Antoine 97, 98, 99, 100

Couto, Clara Rodrigues 58, 62, 63, 65

Crouzet, Michel 127, 140

Curtius, Ernst Robert 35, 88, 89, 91, 92

Czarny, Norbert 122, 123

Dautricourt-Deniau 102

Defoe, Daniel 117, 128

Depenne, Dominique 173, 174

Deruelle, Aude 147, 148, 149

Descartes, René 117

Disney, Walt 25, 101, 102

Douville, Olivier 43

Ducrey, Guy 285

Durand, Gilbert 36, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 297

Duras, Marguerite 299

Elias, Norbert 32, 35, 61, 102, 114, 118, 119, 136, 152, 153, 154, 157, 185, 186, 188, 274

Esquível, Patrícia 112, 116

Fielding, Henry 147, 157, 310

Fonseca, Deodoro da 263, 271

Foucault, Michel 27, 98, 105

Frenzel, Elisabeth 90, 263, 264

Freud, Sigmund 206, 207, 208, 209, 210

Frye, Northop 36, 89, 99, 277, 278

Furetière 147

Gance, Abel 79

Gasnault, François 70, 71, 72, 73, 320

Gaultier, Jules de 171, 172, 173, 174

Gheerbrant, Alain 51, 52, 107

Goffman, Erving 38, 42

Guillén, Claudio 89

Harmuch, Rosana 220, 221

Herbillon-Moubayed, Thilda 54, 66

Herschmann, Micael 85

Hess, Remi 40, 63, 64, 74, 75, 76, 86

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 206, 207, 208, 209

Honoré, Christophe 31, 107, 108, 111, 118, 246, 296

Hosseraye, Catherine de la 134, 138

Hugo, Victor 37, 254, 255, 256, 259, 285

Isabel, Princesa 262

Jacotot, Sophie 78, 79, 80

Jacq-Mioche, Sylvie 142, 143

João VI, D. (ou príncipe regente) 235, 237, 238

Jouve, Vincent 181,182

Jung, Carl Gustav 89, 91, 282, 284

Klauber, Véronique 89

Lafayette, Madame de 298

Laurent, Alain 113, 114, 115, 119

Lecomte, Nathalie 61, 63, 66, 67, 68

Luís XIV 32, 65, 66, 67, 68, 74, 76, 103, 273, 319

Luís XVI 68, 74, 120, 264

Luís XVIII 120

Maisonneuve, Jean 38, 39, 40, 41, 43, 48

Manfrini, Bianca Ribeiro 176

Maria Antonieta 74, 168

Márquez, Miguel 87, 88

McNeill, William 34, 52, 53, 55

Meiner, Carsten 92, 96, 97

Mitchell, Margaret 298

Mitterand, Henri 240

Montandon, Alain 69, 70, 73, 104, 273

Montello, Josué 240, 241, 272

Mouillaud-Fraisse, Geneviève 138

Napoleão (Bonaparte) 120, 122, 127, 133, 143

Napoleão III 121, 218, 240, 263

Natário, Celeste 190, 191

Némirovsky, Irène 298

Nerval, Gerard de 281

Noverre, Jean-Georges 66, 321

Oliveira, Manoel de 205, 214

Ouro Preto, Visconde de 265, 272

Pageaux, Daniel-Henri 35, 89, 90, 94, 95, 96, 228

Paiva, Cláudio Cardoso de 249

Palante, Georges 171, 172, 173

Paranhos, Adalberto 84, 85

Pedro II, D. 30, 233, 235, 238, 262, 265, 273, 275

Peirce, Charles Sanders 97

Peixoto, Floriano 271

Perrault, Charles 25, 27, 101, 102, 125, 179, 222, 273

Piaf, Edith 77

Piette, Albert 46

Pinto, Maria Cecília Queiroz de Moraes 232, 251, 253, 255, 256, 258, 260, 261

Pires, Lucília 192, 200, 201

Portinari, Maribel 76, 82

Remaury, Bruno 286

Richardson, Samuel 175, 202

Ricœur, Paul 99

Rivgauche, Michel 77

Righi, Nicolas 43, 48

Rivière, Claude 38, 39

Rouffiax, Roger 245

Rousseau, Jean-Jacques 45, 114, 115, 127, 133, 322

Ruthner, Simone 210, 211

Sabbah, Hélène 120,121

Sachs, Curt 34, 49, 50, 51, 54, 56, 60, 61, 67, 69, 75, 76

Saint-Exupèry, Antoine de 38

Saint-Méry, Moreau de 69

Sanches Neto, Miguel 21

Sanchez, Vera Aragão de Souza 60, 83, 84, 85

Santos, Maria de Lourdes Lima 190

Sand, George 298

Sasportes, José 34, 56, 57, 58, 59, 66, 83

Saussure, Ferdinand de 97

Schwarcz, Lilia Moritz 102, 233, 234, 235, 262, 263, 271

Schwarz, Roberto 257, 258, 260, 274

Scola, Ettore 25

Silva, Carmi Ferreira da 82

Sodré, Nelson Werneck 283

Sooby, John West 130,132

Sterne, Laurence 147

Thorel-Cailleteau, Sylvie 103, 104, 174, 273

Tinhorão, José Ramos 259

Tomiche, Anne 105

Toussaint-Samson, Adèle 234, 235

Toynbee, A.J. 89, 91

Tygstrup, Frederik 92, 96, 97

Vasconcelos, Sandra Guardini 202, 282, 283, 291

Vieira, Jorge 50

Villadary, Agnès 44, 45, 47

Volobuef, Karin 203

Watt, Ian 116, 117, 126, 128, 138, 142, 175, 188, 227, 283, 285

Wunenburger, Jean-Jacques 276, 277

Zola, Émile 104, 218, 226, 227, 240

ÍNDEX DE TEMAS E NOÇÕES

Assim como no índex de autores, não se incluem nesta lista termos que se repetem com frequência (ex. baile, dança, festa, imaginário ou individualismo), mas que aparecem de maneira específica no sumário deste trabalho.

Adèle [Agnès ou Hèlène] 110, 111, 112, 286, 296

Aristocracia 26, 27, 28, 60, 67, 70, 85, 120, 122, 136, 140, 143, 144, 149, 154, 157, 161, 184, 187, 212, 214, 236, 248, 263, 264, 292, 293

Arquétipo(s) 89, 92, 277, 284, 288, 297

Autocontrole 107, 118, 119, 136, 184, 185, 186

Bacia semântica/ *bassin sémantique* 282

Baco (ver Dionísio) 25, 212

Bovarismo 171, 173, 174, 220, 287

Burguesia/ classe burguesa 23, 26, 27, 28, 30, 68, 70, 75, 86, 112, 115, 150, 152, 164, 181, 190, 196, 214, 236, 237, 239, 248, 292, 315, 319, 324

Cem Dias 120, 144

Cinderela 25, 27, 87, 101, 102, 125, 174, 175, 179, 180, 222, 273, 280, 284, 285, 287, 288, 294

Curialização 153, 187

Dançarina (o mito da) 285, 286, 287, 288

Dançomania 69, 73

Dionísio 46, 84, 293

Família Real portuguesa 84, 190, 232, 235, 236, 237

Fetiche/ fetichismo 102, 165, 185

Guinguette 72, 78

Heterotopia/ heterotópico 27, 105, 106, 180, 191, 231, 294

Individualidade 112, 116, 132, 187, 296

Inquietante estranheza 206, 207, 208, 209, 210, 213, 214

Ironia romântica 203, 211, 215

Katel Gollet 56, 107, 108, 109, 110, 111, 286, 296

Mimèsis (mimese) 96, 97, 98, 99, 139, 236, 257

Mito(s) 27, 33, 39, 43, 85, 89, 126, 233, 276, 277, 278, 284, 285, 286, 287, 288, 289

Mitologia(s) 22, 117, 198, 276, 285

Modernidade 27, 28, 39, 47, 51, 97, 112, 165, 204, 285, 292, 296

Modernismo 112

Modernização 112

Monarquia 76, 102, 120, 144, 160, 233, 240, 262, 263, 264, 265, 269, 270, 272, 274, 275, 293, 306, 317

Mulher fatal 200, 205, 285, 286, 288

Regime diurno do Imaginário 279, 284

Regime noturno do Imaginário 15, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 288, 289, 297

Rei-Sol (ver Luís XIV) 66, 76

República 30, 58, 78, 122, 180, 191, 233, 235, 262, 263, 264, 265, 269, 270, 272, 275, 317

Restauração 120, 121, 140, 142, 320

Revolução [Francesa] 23, 29, 71, 74, 75, 103, 112, 121, 122, 136, 138, 139, 140,

142, 143, 156, 232, 263, 291, 293, 296, 319, 320

Salomé 58, 134, 284, 285, 287, 288

Terpsícore 22, 145, 265, 268, 270, 299

Unheimliche (ver Inquietante estranheza) 206, 207

Utile et dulci 202

Veneza 55, 243, 268

ANEXOS

Cenas de baile das obras analisadas

KATEL-KOLLET 332
LE ROUGE ET LE NOIR (1830) - STENDHAL 335
TRADUÇÃO: *O VERMELHO E O NEGRO* 345
LE BAL DE SCEAUX (1830) – HONORE DE BALZAC 354
TRADUÇÃO: *O BAILE DE SCEAUX* 360
MADAME BOVARY (1857) – GUSTAVE FLAUBERT 366
TRADUÇÃO: *MADAME BOVARY* 373
LA PARURE (1885) – GUY DE MAUPASSANT 380
TRADUÇÃO: *O COLAR DE DIAMANTES* 386
ANOS DE PROSA (1863) – CAMILO CASTELO BRANCO 392
OS CANIBAIS (1868) – ÁLVARO DO CARVALHAL 405
A CAPITAL! (1925, obra póstuma) – EÇA DE QUEIRÓS 410
MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS (1854) – MANUEL A. DE ALMEIDA 418
A ESCRAVA ISAURA (1875) – BERNARDO GUIMARÃES 421
SENHORA (1875) - JOSÉ DE ALENCAR 430
ESAÚ E JACÓ (1904) – JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS 438

KATEL-KOLLET

Page 57

Or ceci se passait avant qu'Arthur de Bretagne eût été meurtri par Jean sans cœur et sans terre. Le comte Moriss, sur ses vieux jours, vivait fort retiré en son manoir de la Roche, avec une jeune nièce, belle comme le jour, qui s'appelait Katel. Mais si Katel était belle, on dit qu'elle était bien plus dangereuse, non seulement par les séductions de sa personne, mais encore par la malignité de son esprit. Le vieux comte pressait Katel de se marier, car il trouvait qu'une jolie fille de seize ans, séduisante et légère comme aile d'alouette, était un objet bien difficile à garder

Pág.58

pour un tuteur de soixante ans, qui n'avait connu que la guerre. Par malheur, Katel n'entendait point raccourcir sa jeunesse par le mariage. Elle aimait le plaisir et les fêtes à la folie ; la danse était sa vie. Elle ne rêvait qu'à la danse, et répondait aux pressantes sollicitations du conne Moriss :

« Quand j'aurai trouvé un joli cavalier capable de danser avec moi douze heures durant, à celui-là je donnerai mon cœur et ma main. »

Cette réponse fut publiée à son de trompe dans toutes les paroisses du Léon, et bientôt nombre de jeunes seigneurs riches et des mieux tournés vinrent voir la belle brune et faire leur demande. Alors, Katel donnait à ceux qui lui plaisaient rendez-vous pour telle ou telle assemblée de la saison. Dans ce temps-là, les beaux pardons n'étaient pas rares dans le pays. On y dansait tout le jour et souvent la moitié de la nuit. La sylphide volait, presque sans toucher le gazon, sans se reposer jamais pour ainsi dire ; et lorsqu'elle avait saisi la main d'un jeune cavalier, s'il se laissait entraîner au gré de l'enchanteresse, il était perdu, car elle le fascinait, l'ensorcelait à tel point, que l'imprudent, possédé par ce démon charmant, dansait, sautait, tournait jusqu'à ce que souvent mort s'ensuivît ...

Elle avait ainsi causé bien des deuils dans les châteaux du comté. L'indignation publique, les cris de vengeance qu'elle pouvait entendre, auraient dû l'avertir que son heure aussi ne tarderait pas à sonner. Mais son cœur était dur et elle ne voulait pas changer.

Ce que voyant, le sire de la Roche défendit à Katel d'aller aux assemblées et l'enferma dans la tour, lui disant qu'elle y resterait jusqu'au jour où elle aurait donné le titre d'époux à l'un de ses nombreux prétendants. Or, Katel avait un page, moins grand que le lévrier de son oncle et aussi noir qu'un corbeau. Elle l'appela un matin avant le jour et lui dit :

« Il dort le vieux Moriss ; mais Salaün veille pour Katel. Monte à cheval ; les gardes te laisseront passer. Prépare l'échelle flexible que tu fis pour moi, et porte ce message au château de Ploudiry ... »

Une heure après, au pied de la tour, sous la fenêtre où pendait une échelle de lin, un beau jeune homme et la brune prisonnière montaient sur le même coursier. .. Et bientôt, sur les routes encore sombres du grand bois, le forestier entendit un galop rapide, et le nain jaloux, resté seul au pied du donjon, ricanait en disant : "C'est aujourd'hui le pardon de la Martyre ; Salaün, tes glas sonneront ce soir ! ... »

II

En les voyant arriver ainsi au pardon de la Martyre, on fut frappé d'admiration, tant ils étaient tous deux jeunes et beaux. Katel, plus radieuse que jamais, présenta Salaün comme son fiancé à toute la compagnie.

« Oui, disait-on tout bas, fiancé de la danse qui enivre et qui tue ! »

Peu après le bal commença. On y avait appelé les meilleurs sonneurs de Cornouaille. Nombreuse et belle assemblée s'y trouvait réunie par les soins de Katel qui avait d'avance

envoyé des messages, afin d'avoir plus de témoins de son nouveau triomphe. Elle se montra d'abord plus calme que de coutume. Doucement appuyée sur le bras de son fiancé, elle daignait lui accorder un peu de répit en faisant quelques tours avec d'autres. Puis, au milieu de la fête, il y eu un festin magnifique. Les liqueurs coulèrent en abondance ; et, sur le soir, on alluma des torches tout

Page 59

autour de la place, sous les grands arbres. Alors le bal de recommencer : gavotte, jabadao, ronde, courante et passe-pied, tout se succédait sans trêve ni repos ...

« Encore, encore, s'écriait Katel radieuse, en dansant avec Salaün ; serais-tu las par hasard?

– Non, non, jamais auprès de roi, disait le jeune homme fasciné. »

Et le couple charmant glissait plus rapide au milieu des autres danseurs qui s'arrêtaient pour les regarder... Pourtant Katel s'aperçut bientôt que son cavalier faiblissait.

« Courage, lui dit-elle : encore quelques tours et Katel est à toi ! »

L'insensé, quoique à bout de forces, s'élança de nouveau dans le tourbillon qui l'emportait malgré lui. Enfin, ses pieds s'appesantirent, sa respiration devint pénible, saccadée, puis haletante comme un râle.

«Grâce, grâce ! Murmura-t-il. O Katel, ô ma mie ... ne t'ai-je pas ... gagnée ? »

La cruelle l'abandonna quand elle entendit cette plainte, et le malheureux délaissé s'affaissa sur l'herbe fleurie. Au même instant minuit sonna dans la tour. Les torches (torches funèbres) pâlirent, puis s'éteignirent une à une... Et tout auprès, dans l'ombre, ricanait le nain noir.

III

«Déjà ! s'écria Karel en jetant un regard de mépris sur Salaün évanoui et sur les sonneurs exténués, déjà fatigués pour si peu ! Par l'enfer !! qui me donnera danseurs et musiciens dignes de moi ? ... »

À cette imprécation horrible, un lustre formé d'éclairs fulgurants se balança sous les grands chênes dont le feuillage rougi se froissait, agité par une brise enflammée. Deux hommes, deux fantômes, parurent tout à coup au milieu du cercle des spectateurs qui se disposaient à fuir, et demeurèrent cloués à leur place par la terreur. L'un des étrangers, vêtu de rouge sous un manteau noir, portait sous le bras un biniou énorme dont le pavillon était formé par une gueule de serpent. L'autre de haute et belle raille, vêtu de noir avec un manteau rouge, portait sur la tête un panache de plumes de vautour qui dissimulait en retombant le feu de son regard. Soudain, le biniou, enflé par un souffle formidable, fit entendre des accents dont tout le monde se sentit épouvanté, tous, excepté la brune danseuse, car le sonneur rouge jouait un branle inconnu, irrésistible. Et le cavalier au toquet de vautour vint saisir dans ses bras nerveux Katel qui semblait l'attendre et l'inviter d'un regard ardent.

Alors une gavotte effrénée commença sous le dôme resplendissant. Peu de danseurs osèrent y prendre part, malgré le vin et l'hydromel qui circulaient sans cesse. Ils s'arrêtèrent bientôt sous le poids d'une fatigue étrange ; mais Katel, heureuse et fière, volait comme une fille des airs et semblait défier son cavalier ... Et la musique allait toujours plus stridente ; le branle infernal toujours plus rapide, plus affolé ... et le nain noir ricanait de plus en plus ...

IV

Combien de temps cette danse horrible dura-t-elle ? ... Nous ne saurions vous le dire. Katel commençait à donner quelques signes de lassitude. Elle regardait, non sans effroi, en passant, la gueule béante du serpent qui vomissait alors une vraie

Page 60

musique de damnés, interminable comme les supplices éternels ... Pourtant elle essayait encore de frapper la terre de ses pieds impatients et se laissait emporter dans ce tourbillon de plaisir et d'ivresse ... Bientôt il lui sembla que le lustre éclatant tournoyait au-dessus de sa tête; la peur la saisit et elle fit d'inutiles efforts pour échapper à l'étreinte cruelle de celui qui l'entraînait d'une main de fer.

« Allons, allons, la belle fille, criait le danseur impitoyable, la pelouse est plus lisse, la lumière plus belle, la musique plus enivrante ! »

Et Katel, haletante, rassembla ses dernières forces à ces mots. Elle bondit encore une fois, comme une biche blessée, dans un tournoiement fantastique. Le cavalier noir disparut tout à coup, et Katel, ne se sentant plus soutenue par le bras fatal qui l'avait brisée, tomba en râlant à son tour, vaincue, mourante, abandonnée ...

Et les lourdes nuées, en se choquant au-dessus de la forêt funèbre, lançaient par intervalles sur le dôme de feuillage des traînées de feu rouge et de salpêtre blafard. Les roulements de la foudre couvrirent les derniers sons du biniou. Des torrents de pluie ruisselaient sur les pentes ; la grêle crépitait incessamment sur les rochers des collines... La foule cependant s'était éloignée avec une indicible terreur de ce théâtre d'orgie er de mort. Puis il y eut un coup de tonnerre plus fort que tous les autres ; les éléments s'apaisèrent ; les bruits se turent ; les lueurs s'éteignirent, et le lugubre silence régna bientôt en maître sous la voûte sombre des bois...

Le lendemain, à l'aube du jour, on eût pu voir étendus côte à côte, sur l'herbe foulée du carrefour, deux corps inanimés ; tous deux jeunes et beaux portaient sur le visage la pâleur de la mort. Un nain noir et hideux les contemplait en ricanant.

C'étaient nos deux fiancés : Salaün et Katel... Katel désormais appelée Kollet dans les souvenirs populaires ; Kollet, c'est-à-dire perdue ou damnée, à cause de son amour immodéré du plaisir et de la danse ! ...

Plus loin, à l'endroit où s'était tenu le terrible sonneur, l'herbe rougie et la terre brûlée portaient l'étrange empreinte de pieds larges et fourchus ...

Et, dans les ruines du vieux château de la Roche Morvan, on entend encore parfois, au milieu des nuits sombres, les ricanements sataniques du nain noir.

GONTARD, Marc. Le récit oral dans la culture populaire bretonne ou l'Histoire révélée par les contes et légendes. In: __. **La langue muette** : littérature bretonne de langue française. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008. p.43-65.

LE ROUGE ET LE NOIR (1830) - STENDHAL

Chapitre VIII – Quelle est la décoration qui distingue ?
[…]

Page 283

Mathilde se sentit saisie d'un bâillement irrésistible ; elle reconnaissait les antiques dorures et les anciens habitués du salon paternel. Elle se faisait une image parfaitement ennuyeuse de la vie qu'elle allait reprendre à Paris. Et cependant à Hyères elle regrettait Paris.

Et pourtant j'ai dix-neuf ans ! pensait-elle : c'est l'âge du bonheur, disent tous ces nigauds à tranches dorées. Elle regardait huit ou dix volumes de poésies nouvelles, accumulés, pendant le voyage de Provence, sur la console du salon. Elle avait le malheur d'avoir plus d'esprit que MM. De Croisenois, de Caylus, de Luz et ses autres amis. Elle se figurait tout ce qu'ils allaient lui dire sur le beau ciel de la Provence, la poésie, le midi, etc., etc.

Ces yeux si beaux, où respirait l'ennui le plus profond et, pis encore, le désespoir de trouver le plaisir, s'arrêtèrent sur Julien. Du moins, il n'était pas exactement comme un autre.

— Monsieur Sorel, dit-elle avec cette voix vive, brève et qui n'a rien de féminin, qu'emploient les jeunes femmes de la haute classe, Monsieur Sorel, venez-vous ce soir au bal de M. de Retz ?

— Mademoiselle, je n'ai pas eu l'honneur d'être présenté à M. le duc. (On eût dit que ces mots et ce titre écorchaient la bouche du provincial orgueilleux.)

— Il a chargé mon frère de vous amener avec lui ; et, si vous y étiez venu, vous m'auriez donné des détails sur la terre de Villequier, il est question d'y aller au printemps. Je voudrais savoir si le château est logeable, et si les environs sont aussi jolis qu'on le dit. Il y a tant de réputations usurpées !

Julien ne répondait pas.

— Venez au bal avec mon frère, ajouta-t-elle d'un ton fort sec.

Julien salua avec respect. Ainsi, même au milieu du bal, je dois des comptes à tous les membres de la famille ; ne suis-je pas payé comme homme d'affaires ? Sa mauvaise humeur ajouta : Dieu sait encore si ce que je dirai à la fille ne contrariera pas les projets du père, du frère, de la mère ! C'est une véritable cour de prince souverain. Il faudrait y être d'une nullité parfaite, et cependant ne donner à personne le droit de se plaindre.

Que cette grande fille me déplaît ! pensa-t-il en regardant marcher Mlle de La Mole, que sa mère avait appelée pour la présenter à plusieurs femmes de ses amies. Elle outre toutes les modes ; sa robe lui tombe des épaules… elle est encore plus pâle qu'avant son voyage… Quels cheveux sans couleur, à force d'être blonds ! On

Page 284

dirait que le jour passe à travers. Que de hauteur dans cette façon de saluer, dans ce regard! quels gestes de reine !

Mlle de La Mole venait d'appeler son frère, au moment où il quittait le salon.

Le comte Norbert s'approcha de Julien :

— Mon cher Sorel, lui dit-il, où voulez-vous que je vous prenne à minuit pour le bal de M. de Retz ? Il m'a chargé expressément de vous amener.

— Je sais bien à qui je dois tant de bontés, répondit Julien, en saluant jusqu'à terre.

Sa mauvaise humeur, ne pouvant rien trouver à reprendre au ton de politesse et même d'intérêt avec lequel Norbert lui avait parlé, se mit à s'exercer sur la réponse que lui, Julien, avait faite à ce mot obligeant. Il y trouvait une nuance de bassesse.

Le soir, en arrivant au bal, il fut frappé de la magnificence de l'hôtel de Retz. La cour d'entrée était couverte d'une immense tente de coutil cramoisi avec des étoiles en or : rien de plus élégant. Au-dessous de cette tente, la cour était transformée en un bois d'orangers et de lauriers-roses en fleurs. Comme on avait eu soin d'enterrer suffisamment les vases, les lauriers et les orangers avaient l'air de sortir de terre. Le chemin que parcouraient les voitures était sablé.

Cet ensemble parut extraordinaire à notre provincial. Il n'avait pas l'idée d'une telle magnificence ; en un instant, son imagination émue fut à mille lieues de la mauvaise humeur. Dans la voiture, en venant au bal, Norbert était heureux, et lui voyait tout en noir ; à peine entrés dans la cour, les rôles changèrent.

Norbert n'était sensible qu'à quelques détails, qui, au milieu de tant de magnificence, n'avaient pu être soignés. Il évaluait la dépense de chaque chose et, à mesure qu'il arrivait à un total élevé, Julien remarqua qu'il s'en montrait presque jaloux et prenait de l'humeur.

Pour lui, il arriva séduit, admirant et presque timide à force d'émotion, dans le premier des salons où l'on dansait. On se pressait à la porte du second et la foule était si grande, qu'il lui fut impossible d'avancer. La décoration de ce second salon représentait l'Alhambra de Grenade.

— C'est la reine du bal, il faut en convenir, disait un jeune

Page 285

homme à moustaches, dont l'épaule entrait dans la poitrine de Julien.

— Mlle Fourmont, qui tout l'hiver a été la plus jolie, lui répondait son voisin, s'aperçoit qu'elle descend à la seconde place : vois son air singulier.

— Vraiment elle met toutes voiles dehors pour plaire. Vois, vois ce sourire gracieux au moment où elle figure seule dans cette contredanse. C'est, d'honneur, impayable.

— Mlle de La Mole a l'air d'être maîtresse du plaisir que lui fait son triomphe, dont elle s'aperçoit fort bien. On dirait qu'elle craint de plaire à qui lui parle.

— Très bien ! Voilà l'art de séduire.

Julien faisait de vains efforts pour apercevoir cette femme séduisante ; sept ou huit hommes plus grands que lui l'empêchaient de la voir.

— Il y a bien de la coquetterie dans cette retenue si noble, reprit le jeune homme à moustaches.

— Et ces grands yeux bleus qui s'abaissent si lentement au moment où l'on dirait qu'ils sont sur le point de se trahir, reprit le voisin. Ma foi, rien de plus habile.

— Vois comme auprès d'elle la belle Fourmont a l'air commun, dit un troisième.

— Cet air de retenue veut dire : que d'amabilité je déploierais pour vous, si vous étiez l'homme digne de moi !

— Et qui peut être digne de la sublime Mathilde ? dit le premier; quelque prince souverain, beau, spirituel bien fait, un héros à la guerre, et âgé de vingt ans tout au plus.

— Le fils naturel de l'empereur de Russie… auquel, en faveur de ce mariage, on ferait une souveraineté ; ou tout simplement le comte de Thaler, avec son air de paysan habillé…

La porte fut dégagée, Julien put entrer.

Puisqu'elle passe pour si remarquable aux yeux de ces poupées, elle vaut la peine que je l'étudie, pensa-t-il. Je comprendrai quelle est la perfection pour ces gens-là.

Comme il la cherchait des yeux, Mathilde le regarda. Mon devoir m'appelle, se dit Julien ; mais il n'y avait plus d'humeur que dans son expression. La curiosité le faisait avancer avec un plaisir que la robe, fort basse des épaules, de Mathilde augmenta bien vite, à la vérité d'une manière peu flatteuse pour son amour-propre. Sa beauté a de la jeunesse,

pensa-t-il. Cinq ou six jeunes gens, parmi lesquels Julien reconnut ceux qu'il avait entendus à la porte, étaient entre elle et lui.

— Vous monsieur, qui avez été ici tout l'hiver, lui dit-elle, n'est-il pas vrai que ce bal est le plus joli de la saison ?

Il ne répondait pas.

Page 286

— Ce quadrille de Coulon me semble admirable et ces dames le dansent d'une façon parfaite.

Les jeunes gens se retournèrent pour voir quel était l'homme heureux dont on voulait absolument avoir une réponse. Elle ne fut pas encourageante.

— Je ne saurais être un bon juge, mademoiselle ; je passe ma vie à écrire : c'est le premier bal de cette magnificence que j'aie vu.

Les jeunes gens à moustaches furent scandalisés.

— Vous êtes un sage, Monsieur Sorel, reprit-on avec un intérêt plus marqué ; vous voyez tous ces bals, toutes ces fêtes, comme un philosophe, comme J.-J. Rousseau. Ces folies vous étonnent sans vous séduire.

Un mot venait d'éteindre l'imagination de Julien, et de chasser de son cœur toute illusion. Sa bouche prit l'expression d'un dédain un peu exagéré peut-être.

— J.-J. Rousseau, répondit-il, n'est à mes yeux qu'un sot, lorsqu'il s'avise de juger le grand monde ; il ne le comprenait pas, et y portait le cœur d'un laquais parvenu.

— Il a fait *Le Contrat social*, dit Mathilde du ton de la vénération.

— Tout en prêchant la république et le renversement des dignités monarchiques, ce parvenu est ivre de bonheur, si un duc change la direction de sa promenade après dîner, pour accompagner un de ses amis.

— Ah! oui, le duc de Luxembourg à Montmorency accompagne un M. Coindet du côté de Paris…, reprit Mlle de La Mole avec le plaisir et l'abandon de la première jouissance de pédanterie.

Elle était ivre de son savoir à peu près comme l'académicien qui décou-

Page 288

vrit l'existence du roi Feretrius. L'œil de Julien resta pénétrant et sévère. Mathilde avait eu un moment d'enthousiasme, la froideur de son partner la déconcerta profondément. Elle fut d'autant plus étonnée, que c'était elle qui avait coutume de produire cet effet-là sur les autres.

Dans ce moment, le marquis de Croisenois s'avançait avec empressement vers Mlle de La Mole. Il fut un instant à trois pas d'elle, sans pouvoir pénétrer à cause de la foule. Il la regardait en souriant de l'obstacle. La jeune marquise de Rouvray était près de lui : c'était une cousine de Mathilde. Elle donnait le bras à son mari, qui ne l'était que depuis quinze jours. Le marquis de Rouvray, fort jeune aussi, avait tout l'amour niais qui prend un homme qui, faisant un mariage de convenance uniquement arrangé par les notaires, trouve une personne parfaitement belle. M. de Rouvray allait être duc à la mort d'un oncle fort âgé.

Pendant que le marquis de Croisenois, ne pouvant percer la foule, regardait Mathilde d'un air riant elle arrêtait ses grands yeux, d'un bleu céleste, sur lui et ses voisins. Quoi de plus plat, se dit-elle que tout ce groupe ! Voilà Croisenois qui prétend m'épouser, il est doux, poli, il a des manières parfaites comme M. de Rouvray. Sans l'ennui qu'ils donnent ces messieurs seraient fort aimables. Lui aussi me suivra au bal avec cet air borné et content. Un an après le mariage, ma voiture, mes chevaux, mes robes, mon château à vingt lieues de Paris, tout cela sera aussi bien que possible, tout à fait ce qu'il faut pour faire périr d'envie une parvenue, une comtesse de Roiville par exemple ; et après?…

Mathilde s'ennuyait en espoir. Le marquis de Croisenois parvint à l'approcher, et lui parlait, mais elle rêvait sans l'écouter. Le bruit de ses paroles se confondait pour elle avec le bourdonnement du bal. Elle suivait de l'œil machinalement Julien, qui s'était éloigné d'un air respectueux, mais fier et mécontent. Elle aperçut dans un coin, loin de la foule circulante, le comte Altamira, condamné à mort dans son pays, que le lecteur connaît déjà. Sous Louis XIV, une de ses parentes avait épousé un prince de Conti ; ce souvenir le protégeait un peu contre la police de la congrégation.

Page 289

Je ne vois que la condamnation à mort qui distingue un homme, pensa Mathilde, c'est la seule chose qui ne s'achète pas.

Ah ! c'est un bon mot que je viens de me dire ! Quel dommage qu'il ne soit pas venu de façon à m'en faire honneur. Mathilde avait trop de goût pour amener dans la conversation un bon mot fait d'avance, mais elle avait aussi trop de vanité pour ne pas être enchantée d'elle-même. Un air de bonheur remplaça dans ses traits l'apparence de l'ennui. Le marquis de Croisenois, qui lui parlait toujours, crut entrevoir le succès, et redoubla de faconde.

Qu'est-ce qu'un méchant pourrait objecter à mon bon mot ? se dit Mathilde. Je répondrais au critique : un titre de baron, de vicomte, cela s'achète ; une croix, cela se donne ; mon frère vient de l'avoir, qu'a-t-il fait ? Un grade, cela s'obtient. Dix ans de garnison, ou un parent ministre de la guerre, et l'on est chef d'escadron comme Norbert. Une grande fortune!… c'est encore ce qu'il y a de plus difficile et par conséquent de plus méritoire. Voilà ce qui est drôle ! C'est le contraire de tout ce que disent les livres… Eh bien ! Pour la fortune, on épouse la fille de M. Rothschild.

Réellement mon mot a de la profondeur. La condamnation à mort est encore la seule chose que l'on ne soit pas avisé de solliciter.

— Connaissez-vous le comte Altamira ? dit-elle à M. de Croisenois.

Elle avait l'air de revenir de si loin, et cette question avait si peu de rapport avec tout ce que le pauvre marquis lui disait depuis cinq minutes, que son amabilité en fut déconcertée. C'était pourtant un homme d'esprit et fort renommé comme tel.

Mathilde a de la singularité, pensa-t-il ; c'est un inconvénient, mais elle donne une si belle position sociale à son mari ! Je ne sais comment fait ce marquis de La Mole ; il est lié avec ce qu'il y a de mieux dans toutes les nuances, c'est un homme qui ne peut sombrer. Et d'ailleurs, cette singularité de Mathilde peut passer pour du génie. Avec une haute naissance et beaucoup de fortune le génie n'est point un ridicule, et alors quelle distinction ! Elle a si bien d'ailleurs, quand elle veut, ce mélange d'esprit, de caractère et d'à-

Page 290

propos, qui fait l'amabilité parfaite…Comme il est difficile de faire bien deux choses à la fois, le marquis répondait à Mathilde d'un air vide et comme récitant une leçon :

— Qui ne connaît ce pauvre Altamira ? Et il lui faisait l'histoire de sa conspiration manquée, ridicule, absurde.

— Très absurde ! dit Mathilde, comme se parlant à elle-même, mais il a agi. Je veux voir un homme ; amenez-le-moi, dit-elle au marquis très choqué.

Le comte Altamira était un des admirateurs les plus déclarés de l'air hautain et presque impertinent de Mlle de La Mole, elle était suivant lui l'une des plus belles personnes de Paris.

— Comme elle serait belle sur un trône ! dit-il à M. de Croisenois, et il se laissa amener sans difficulté.

Il ne manque pas de gens dans le monde qui veulent établir que rien n'est de mauvais ton comme une conspiration ; cela sent le jacobin. Et quoi de plus laid que le jacobin sans succès ?

Le regard de Mathilde se moquait du libéralisme d'Altamira avec M. de Croisenois, mais elle l'écoutait avec plaisir.

Un conspirateur au bal, c'est un joli contraste, pensait-elle. Elle trouvait à celui-ci, avec ses moustaches noires, la figure du lion quand il se repose ; mais elle s'aperçut bientôt que son esprit n'avait qu'une attitude : *l'utilité, l'admiration pour l'utilité*.

Excepté ce qui pouvait donner à son pays le gouvernement de deux Chambres, le jeune comte trouvait que rien n'était digne de son attention. Il quitta avec plaisir Mathilde, la plus séduisante personne du bal, parce qu'il vit entrer un général péruvien.

Désespérant de l'Europe, le pauvre Altamira en était réduit à penser que, quand les États de l'Amérique méridionale seront forts et puissants, ils pourront rendre à l'Europe la liberté que Mirabeau leur a envoyée.

Un tourbillon de jeunes gens à moustaches s'était approché de Mathilde. Elle avait bien vu qu'Altamira n'était pas séduit, et se trouvait piquée de son départ ; elle voyait son œil noir briller en parlant au général péruvien. Mlle de La Mole promenait ses regards sur les jeunes Français avec ce sérieux profond qu'aucune de ses rivales ne pouvait imiter. Lequel d'entre eux, pensait-elle, pourrait se faire condamner à mort, en lui supposant même toutes les chances favorables ?

Ce regard singulier flattait ceux qui avaient peu d'esprit, mais

Page 291

inquiétait les autres. Ils redoutaient l'explosion de quelque mot piquant et de réponse difficile.

Une haute naissance donne cent qualités dont l'absence m'offenserait, je le vois par l'exemple de Julien, pensait Mathilde, mais elle étiole ces qualités de l'âme qui font condamner à mort.

En ce moment, quelqu'un disait près d'elle : Ce comte Altamira est le second fils du prince de San Nazaro-Pimentel ; c'est un Pimentel qui tenta de sauver Conradin, décapité en 1268. C'est l'une des plus nobles familles de Naples.

Voilà, se dit Mathilde, qui prouve joliment ma maxime. La haute naissance ôte la force de caractère sans laquelle on ne se fait point condamner à mort ! Je suis donc prédestinée à déraisonner ce soir. Puisque je ne suis qu'une femme comme une autre, eh bien, il faut danser ! Elle céda aux instances du marquis de Croisenois, qui depuis une heure sollicitait une galope. Pour se distraire de son malheur en philosophie, Mathilde voulut être parfaitement séduisante, M. de Croisenois fut ravi.

Mais ni la danse, ni le désir de plaire à l'un des plus jolis hommes de la cour, rien ne put distraire Mathilde. Il était impossible d'avoir plus de succès. Elle était la reine du bal, elle le voyait, mais avec froideur.

Quelle vie effacée je vais passer avec un être tel que Croisenois ! se disait-elle, comme il la ramenait à sa place une heure après… Où est le plaisir pour moi, ajouta-t-elle tristement, si, après six mois d'absence, je ne le trouve pas au milieu d'un bal, qui fait l'envie de toutes les femmes de Paris ? Et encore, j'y suis environnée des hommages d'une société que je ne puis pas imaginer mieux composée. Il n'y a ici de bourgeois que quelques pairs et un ou deux Julien peut-être. Et cependant, ajoutait-elle avec une tristesse croissante, quels avantages le sort ne m'a-t-il pas donnés : illustration, fortune, jeunesse ! hélas! tout, excepté le bonheur.

Les plus douteux de mes avantages sont encore ceux dont ils m'ont parlé toute la soirée. L'esprit, j'y crois, car je leur fais peur évidemment à tous. S'ils osent aborder un sujet sérieux, au bout de cinq minutes de conversation, ils arrivent tout hors d'haleine, et comme faisant une grande découverte, à une chose que je leur répète depuis une heure. Je suis belle, j'ai cet avantage pour lequel Mme de Staël eût tout sacrifié, et pourtant il est de fait que je meurs d'ennui. Y a-t-il une raison pour que je m'ennuie moins, quand j'aurai changé mon nom pour celui du marquis de Croisenois?

Page 292

Mais, mon Dieu ! ajouta-t-elle presque avec l'envie de pleurer, n'est-ce pas un homme parfait ? C'est le chef d'œuvre de l'éducation de ce siècle ; on ne peut le regarder sans qu'il trouve une chose aimable et même spirituelle à vous dire, il est brave… Mais ce Sorel est singulier, se dit-elle, et son œil quittait l'air morne pour l'air fâché. Je l'ai averti que j'avais à lui parler, et il ne daigne pas reparaître !

Page 293

CHAPITRE IX
LE BAL

Le luxe des toilettes, l'éclat des bougies, les parfums ; tant de jolis bras, de belles épaules ! des bouquets ! des airs de Rossini qui enlèvent, des peintures de Ciceri ! Je suis hors de moi !
Voyages d'Useri.

— Vous avez de l'humeur, lui dit la marquise de La Mole, je vous en avertis, c'est de mauvaise grâce au bal.

— Je ne me sens que mal à la tête, répondit Mathilde d'un air dédaigneux, il fait trop chaud ici.

À ce moment, comme pour justifier Mlle de La Mole le vieux baron de Tolly se trouva mal et tomba ; on fut obligé de l'emporter. On parla d'apoplexie, ce fut un événement désagréable.

Mathilde ne s'en occupa point. C'était un parti pris, chez elle, de ne regarder jamais les vieillards et tous les êtres reconnus pour dire des choses tristes.

Elle dansa pour échapper à la conversation sur l'apoplexie, qui même n'en était pas une, car le surlendemain le baron reparut.

Mais M. Sorel ne vient point, se dit-elle encore, après qu'elle eut dansé. Elle le cherchait presque des yeux, lorsqu'elle l'aperçut dans un autre salon. Chose étonnante, il semblait avoir perdu ce ton de froideur impassible qui lui était si naturel ; il n'avait plus l'air anglais.

Il cause avec le comte Altamira, mon condamné à mort ! se dit

Page 294

Mathilde. Son œil est plein d'un feu sombre il a la tournure d'un prince déguisé, son regard à redoublé d'orgueil.

Julien se rapprochait de la place où elle était, toujours causant avec Altamira, elle le regardait fixement étudiant ses traits pour y chercher ces hautes qualités qui peuvent valoir à un homme l'honneur d'être condamné à mort.

Comme il passait près d'elle :

— Oui, disait-il au comte Altamira, Danton était un homme !

Ô ciel ! serait-il un Danton, se dit Mathilde, mais il a une figure si noble, et ce Danton était si horriblement laid, un boucher, je crois. Julien était encore assez près d'elle, elle n'hésita pas à l'appeler, elle avait la conscience et l'orgueil de faire une question extraordinaire pour une jeune fille.

— Danton n'était-il pas un boucher ? lui dit-elle.

— Oui, aux yeux de certaines personnes, lui répondit Julien, avec l'expression du mépris le plus mal déguisé, et l'œil encore enflammé de sa conversation avec Altamira, mais malheureusement pour les gens bien nés, il était avocat à Méry-sur-Seine ; c'est-à-dire, Mademoiselle, ajouta-t-il d'un air méchant, qu'il a commencé comme plusieurs pairs que je vois ici. Il est vrai que Danton avait un désavantage énorme aux yeux de la beauté, il était fort laid.

Ces derniers mots furent dits rapidement, d'un air extraordinaire et assurément fort peu poli.

Julien attendit un instant, le haut du corps légèrement penché, et avec un air orgueilleusement humble. Il semblait dire : Je suis payé pour vous répondre, et je vis de mon salaire. Il ne daignait pas lever l'œil sur Mathilde. Elle, avec ses beaux yeux ouverts extraordinairement et fixés sur lui, avait l'air de son esclave. Enfin, comme le silence continuait, il la regarda ainsi qu'un valet regarde son maître, afin de prendre des ordres. Quoique ses yeux rencontrassent en plein ceux de Mathilde, toujours fixés sur lui avec un regard étrange, il s'éloigna avec un empressement marqué.

Lui, qui est réellement si beau se dit enfin Mathilde sortant de sa rêverie, faire un tel éloge de la laideur ! Jamais de retour sur lui-même ! Il n'est pas comme Caylus ou Croisenois. Ce Sorel a quelque chose de l'air que prend mon père quand il fait si bien Napoléon au bal. Elle avait tout à fait oublié Danton. Décidément, ce soir, je m'ennuie. Elle saisit le bras de son frère, et, à son grand chagrin, le força de faire un tour dans le bal. L'idée lui vint de suivre la conversation du condamné à mort avec Julien.

La foule était énorme. Elle parvint cependant à les rejoindre au moment où, à deux pas devant elle, Altamira s'approchait d'un plateau pour prendre une glace. Il parlait à Julien, le corps à demi tourné. Il vit un bras d'habit brodé qui prenait une glace à côté de la sienne. La broderie sembla exciter son attention ; il se retourna

Page 296

tout à fait pour voir le personnage à qui appartenait ce bras. À l'instant, ces yeux noirs, si nobles et si naïfs prirent une légère expression de dédain.

— Vous voyez cet homme, dit-il assez bas à Julien ; c'est le prince d'Araceli, ambassadeur de ***. Ce matin il a demandé mon extradition à votre ministre des affaires étrangères de France, M. de Nerval. Tenez, le voilà là-bas, qui joue au whist. M. de Nerval est assez disposé à me livrer, car nous vous avons donné deux ou trois conspirateurs en 1816. Si l'on me rend à mon roi je suis pendu dans les vingt-quatre heures. Et ce sera quelqu'un de ces jolis messieurs à moustaches qui *m'empoignera*.

— Les infâmes ! s'écria Julien à demi-haut.

Mathilde ne perdait pas une syllabe de leur conversation. L'ennui avait disparu.

— Pas si infâmes, reprit le comte Altamira. Je vous ai parlé de moi pour vous frapper d'une image vive. Regardez le prince d'Araceli, toutes les cinq minutes il jette les yeux sur sa toison d'or, il ne revient pas du plaisir de voir ce colifichet sur sa poitrine. Ce pauvre homme n'est au fond qu'un anachronisme. Il y a cent ans, la toison était un honneur insigne, mais alors elle eût passé bien au-dessus de sa tête. Aujourd'hui, parmi les gens bien nés, il faut être un Araceli pour en être enchanté. Il eût fait pendre toute une ville pour l'obtenir.

— Est-ce à ce prix qu'il l'a eue ? dit Julien avec anxiété.

— Non, pas précisément, répondit Altamira froidement ; il a peut-être fait jeter à la rivière une trentaine de riches propriétaires de son pays, qui passaient pour libéraux.

— Quel monstre ! dit encore Julien.

Mlle de La Mole, penchant la tête avec le plus vif intérêt, était si près de lui, que ses beaux cheveux touchaient presque son épaule.

— Vous êtes bien jeune ! répondait Altamira. Je vous disais que j'ai une sœur mariée en Provence ; elle est encore jolie, bonne,

Page 297

douce, c'est une excellente mère de famille, fidèle à tous ses devoirs, pieuse et non dévote.

Où veut-il en venir ? pensait Mlle de La Mole.

— Elle est heureuse, continua le comte Altamira ; elle l'était en 1815. Alors j'étais caché chez elle, dans sa terre près d'Antibes ; eh bien, au moment où elle apprit l'exécution du maréchal Ney, elle se mit à danser !

— Est-il possible ? dit Julien atterré.

— C'est l'esprit de parti, reprit Altamira. Il n'y a plus de passions véritables au XIXe siècle ; c'est pour cela que l'on s'ennuie tant en France. On fait les plus grandes cruautés, mais sans cruauté.

— Tant pis ! dit Julien ; du moins, quand on fait des crimes, faut-il les faire avec plaisir ; ils n'ont que cela de bon, et l'on ne peut même les justifier un peu que par cette raison.

Mlle de La Mole, oubliant tout à fait ce qu'elle se devait à elle-même, s'était placée presque entièrement entre Altamira et Julien. Son frère qui lui donnait le bras, accoutumé à lui obéir, regardait ailleurs dans la salle, et, pour se donner une contenance, avait l'air d'être arrêté par la foule.

— Vous avez raison, disait Altamira ; on fait tout sans plaisir et sans s'en souvenir, même les crimes. Je puis vous montrer dans ce bal dix hommes peut-être qui seront damnés comme assassins. Ils l'ont oublié, et le monde aussi.

Plusieurs sont émus jusqu'aux larmes si leur chien se casse la patte. Au Père-Lachaise, quand on jette des fleurs sur leur tombe, comme vous dites si plaisamment à Paris, on nous apprend qu'ils réunissaient toutes les vertus des preux chevaliers, et l'on parle des grandes actions de leur bisaïeul qui vivait sous Henri IV. Si, malgré les bons offices du prince d'Araceli, je ne suis pas pendu et que je jouisse jamais de ma fortune à Paris, je veux vous faire dîner avec huit ou dix assassins honorés et sans remords.

Vous et moi, à ce dîner, nous serons les seuls purs de sang, mais je serai méprisé et presque haï, comme un monstre sanguinaire et jacobin, et vous, méprisé simplement comme homme du peuple intrus dans la bonne compagnie.

— Rien de plus vrai, dit Mlle de La Mole.

Altamira la regarda étonné ; Julien ne daigna pas la regarder.

— Notez que la révolution à la tête de laquelle je me suis trouvé, continua le comte Altamira, n'a pas réussi uniquement parce que je n'ai pas voulu faire tomber trois têtes et distribuer à nos partisans sept à huit millions qui se trouvaient dans une caisse dont j'avais la clef. Mon roi qui, aujourd'hui, brûle de me faire pendre, et qui,

Page 298

avant la révolte, me tutoyait, m'eût donné le grand cordon de son ordre si j'avais fait tomber ces trois têtes et distribuer l'argent de ces caisses, car j'aurais obtenu au moins un demi-succès, et mon pays eût eu une charte telle quelle… Ainsi va le monde, c'est une partie d'échecs.

— Alors, reprit Julien l'œil en feu, vous ne saviez pas le jeu, maintenant…

— Je ferais tomber des têtes, voulez-vous dire, et je ne serais pas un Girondin comme vous me le faisiez entendre l'autre jour?… Je vous répondrai, dit Altamira, d'un air triste, quand vous aurez tué un homme en duel, ce qui encore est bien moins laid que de le faire exécuter par un bourreau.

— Ma foi ! dit Julien, qui veut la fin veut les moyens ; si, au lieu d'être un atome, j'avais quelque pouvoir, je ferais pendre trois hommes pour sauver la vie à quatre.

Ses yeux exprimaient le feu de la conscience et le mépris des vains jugements des hommes ; ils rencontrèrent ceux de Mlle de La Mole tout près de lui, et ce mépris, loin de se changer en air gracieux et civil, sembla redoubler.

Elle en fut profondément choquée, mais il ne fut plus en son pouvoir d'oublier Julien ; elle s'éloigna avec dépit, entraînant son frère.

Il faut que je prenne du punch et que je danse beaucoup, se dit-elle, je veux choisir ce qu'il y a de mieux et faire effet à tout prix. Bon, voici ce fameux impertinent, le comte de Fervaques. Elle accepta son invitation, ils dansèrent. Il s'agit de voir, pensa-t-elle, qui des deux sera le plus impertinent ; mais, pour me moquer pleinement de lui, il faut que je le fasse

parler. Bientôt tout le reste de la contredanse ne dansa que par contenance. On ne voulait pas perdre une des reparties piquantes de Mathilde. M. de Fervaques se troublait, et, ne trouvant que des paroles élégantes au lieu d'idées faisait des mines, Mathilde, qui avait de l'humeur, fut cruelle pour lui, et s'en fit un ennemi. Elle dansa jusqu'au jour, et enfin se retira horriblement fatiguée. Mais, en voiture, le peu de forces qui lui restait était encore employé à la rendre triste et malheureuse. Elle avait été méprisée par Julien, et ne pouvait le mépriser.

Julien était au comble du bonheur, ravi à son insu par la musique, les fleurs, les belles femmes, l'élégance générale, et, plus que

Page 299

tout, par son imagination qui rêvait des distinctions pour lui et la liberté pour tous.

— Quel beau bal ! dit-il au comte, rien n'y manque.

— Il y manque la pensée, répondit Altamira.

Et sa physionomie trahissait ce mépris, qui n'en est que plus piquant, parce qu'on voit que la politesse s'impose le devoir de le cacher.

— Vous y êtes, monsieur le comte. N'est-ce pas, la pensée est conspirante encore ?

— Je suis ici à cause de mon nom. Mais on hait la pensée dans vos salons. Il faut qu'elle ne s'élève pas au-dessus de la pointe d'un couplet de vaudeville, alors on la récompense. Mais l'homme qui pense, s'il a de l'énergie et de la nouveauté dans ses saillies, vous l'appelez *cynique*. N'est-ce pas ce nom-là qu'un de vos juges a donné à Courier ? Vous l'avez mis en prison, ainsi que Béranger. Tout ce qui vaut quelque chose, chez vous, par l'esprit, la congrégation le jette à la police correctionnelle ; et la bonne compagnie applaudit.

C'est que votre société vieillie prise avant tout les convenances… Vous ne vous élèverez jamais au-dessus de la bravoure militaire ; vous aurez des Murat, et jamais de Washington. Je ne vois en France que de la vanité. Un homme qui invente en parlant arrive facilement à une saillie imprudente, et le maître de la maison se croit déshonoré.

A ces mots, la voiture du comte, qui ramenait Julien s'arrêta devant l'hôtel de La Mole. Julien était amoureux de son conspirateur. Altamira lui avait fait ce beau compliment, évidemment échappé à une profonde conviction : Vous n'avez pas la légèreté française et comprenez le principe de *l'utilité*.

Or il se trouvait que, justement l'avant-veille, Julien avait vu *Marino Faliero*, tragédie de M. Casimir Delavigne.

Page 300

Israël Bertuccio, un simple charpentier de l'arsenal, n'a-t-il pas plus de caractère que tous ces nobles Vénitiens ? Se disait notre plébéien révolté, et cependant ce sont des gens dont la noblesse prouvée remonte à l'an 700, un siècle avant Charlemagne, tandis que tout ce qu'il y avait de plus noble ce soir, au bal de M. de Retz, ne remonte, et encore clopin-clopant, que jusqu'au XIIIe siècle. Eh bien ! Au milieu de ces nobles de Venise, si grands par la naissance, mais si étiolés, mais si effacés par le caractère, c'est d'Israël Bertuccio qu'on se souvient.

Une conspiration anéantit tous les titres donnés par les caprices sociaux. Là, un homme prend d'emblée le rang que lui assigne sa manière d'envisager la mort. L'esprit lui-même perd de son empire…

Que serait Danton aujourd'hui, dans ce siècle des Valenod et des Rênal ? Pas même substitut du procureur du roi…

Que dis-je ? Il se serait vendu à la congrégation, il serait ministre, car enfin ce grand Danton a volé. Mirabeau aussi s'est vendu. Napoléon avait volé des millions en Italie, sans quoi il eût été arrêté tout court par la pauvreté, comme Pichegru. La Fayette seul n'a jamais

volé. Faut-il voler, faut-il se vendre ? pensa Julien. Cette question l'arrêta tout court. Il passa le reste de la nuit à lire l'histoire de la Révolution.

STENDHAL. **Le rouge et le noir** : chronique de 1830. Préface, commentaires et notes de Michel Crouzet. Paris: Le livre de poche, 1997. p.283-300.

TRADUÇÃO: *O VERMELHO E O NEGRO*

VIII. Qual a condecoração mais honrosa?
[...]

Pág.309

Mathilde sentiu-se tomada por um bocejo irresistível; reconhecia os antigos dourados e os velhos freqüentadores do salão paterno. Ela formava uma idéia perfeitamente aborrecida da vida que iria retomar em Paris. Contudo, em Hyères, sentia falta de Paris.

"Mas tenho dezenove anos!", pensava. "É a idade da felicidade, dizem todos esses tolos de encadernação dourada." Ela olhava oito ou dez volumes de poesias novas, acumuladas, durante a viagem à Provença, sobre o aparador do salão. Tinha a má sorte de ser mais espirituosa que os senhores de Croisenois, de Caylus, de Luz e seus outros amigos. Imaginava tudo o que lhe diriam sobre o belo céu da Provença, a poesia, o sul etc. etc.

Aqueles olhos tão bonitos, nos quais transparecia o tédio mais profundo e, pior ainda, o desespero de encontrar o prazer, pousaram sobre Julien. Pelo menos, ele não era exatamente como um outro qualquer.

– Senhor Sorel – disse, com essa voz viva, breve, sem nada de feminino, que empregam as moças da classe alta –, senhor Sorel, virá esta noite ao baile do senhor de Retz?

– Senhorita, não tenho a honra de ter sido apresentado ao senhor duque – essas palavras e esse título pareciam dilacerar a boca do provinciano orgulhoso.

– Ele encarregou meu irmão de levá-lo à casa dele; se vier, o senhor poderá me contar detalhes sobre a terra de Villequier; falou-se em ir até lá na primavera. Gostaria de saber se o castelo é habitável, se os arredores são tão belos quanto dizem. Há tantas reputações usurpadas!

Julien não respondia.

– Venha ao baile com meu irmão – acrescentou em tom muito seco.

Julien saudou-a com respeito. "Assim, mesmo no meio do baile, devo prestar contas a todos os membros da família. Não sou pago como homem de negócios?" Seu mau humor acrescentou: "Só Deus

Pág.310

sabe se o que eu disser à filha não irá contrariar os projetos do pai, do irmão, da mãe! É uma verdadeira corte de príncipe soberano. Eu precisaria ser perfeitamente nulo e, ainda assim, não dar motivo de queixa a ninguém. Como essa moça me desagrada!", pensou, observando o andar da srta. de La Mole, que a mãe havia chamado para apresentar a várias mulheres, suas amigas. "Ela exagera todas as modas, seu vestido lhe cai dos ombros... está ainda mais pálida do que antes da viagem...Que cabelos sem cor, de tão loiros! Parece que a luz passa através deles. Quanta altivez nessa maneira de cumprimentar, nesse olhar! Que gestos de rainha!"

A srta. de La Mole acabava de chamar seu irmão, no momento em que este deixava o salão.

O conde Norbert aproximou-se de Julien:

– Meu caro Sorel – disse-lhe –, onde quer que o apanhe à meia-noite para o baile do senhor de Retz? Ele me encarregou expressamente de levá-lo.

– Bem sei a quem devo tanta bondade – respondeu Julien, curvando-se até o chão.

Seu mau humor, que não achava nenhum motivo de censura no tom afável e mesmo interessado que Norbert lhe havia falado, começou a se exercitar sobre a resposta que Julien tinha dado a essas palavras gentis. Achou que havia nela uma certa indignidade.

À noite, chegando ao baile, ficou impressionado com a magnificência da mansão de Retz. O pátio de entrada estava coberto com um imenso toldo de tecido carmesim com estrelas em ouro: nada mais elegante. Sob esse toldo, o pátio estava transformado num bosque de laranjeiras e de loureiros-rosa em flor. Como tiveram o cuidado de enterrar os vasos, os loureiros e as laranjeiras pareciam sair da terra. O caminho que percorriam as carruagens estava coberto de areia.

O conjunto pareceu extraordinário ao nosso provinciano. Não fazia idéia de tal magnificência; num instante, sua imaginação estremecida esteve a mil léguas do mau humor. Na carruagem, a caminho do baile, Norbert estava feliz e ele via tudo negro; mal entraram no pátio, inverteram-se os papéis.

Norbert só era sensível a alguns detalhes que, em meio a tanta

Pág.311

magnificência, tinham sido descuidados. Avaliava a despesa de cada coisa e, à medida que chegava a um total elevado, Julien notou que se mostrava quase invejoso e mal-humorado.

Quanto a ele, chegou seduzido, admirado e quase tímido de tanta emoção ao primeiro dos salões onde se dançava. Na porta do segundo, a multidão comprimia-se e era tão grande que foi impossível avançar. A decoração desse segundo salão representava o Alhambra de Granada.

– É a rainha do baile, convenhamos – dizia um rapaz de bigodes, cujo ombro era apertado contra o peito de Julien.

– A senhorita Fourmont, que foi a mais bela todo o inverno – respondeu-lhe seu vizinho –, percebe que está caindo para o segundo lugar: veja como está estranha.

– De fato, ela emprega todos os seus encantos para agradar. Veja, veja que sorriso gracioso no momento em que ficou sozinha nesta contradança. Palavra de honra, é impagável.

– A srta de La Mole parece dominar o prazer que lhe dá seu triunfo, que ela percebe perfeitamente. É como se temesse agradar a quem lhe fala.

– Muito bem! Eis a arte de seduzir.

Julien esforçava-se em vão para perceber essa mulher sedutora; sete ou oito homens maiores que ele impediam-no de observá-la.

– Há muito coquetismo nesse recato tão nobre – continuou o rapaz de bigodes.

– E esses grandes olhos azuis que se abaixam tão lentamente no momento em que parece que estão para se trair – disse o vizinho. – Por Deus, não há nada mais hábil.

– Veja como perto dela a bela Fourmont parece sem graça – disse um terceiro.

– Esse ar de recato quer dizer: como me desdobraria em gentilezas, se houvesse homem digno de mim!

– E quem pode ser digno da sublime Mathilde? – perguntou o primeiro. – Algum príncipe soberano, belo, espirituoso, elegante, um herói de guerra, com vinte anos no máximo.

– O filho natural do imperador da Rússia... Ao qual, graças a

Pág. 312

esse casamento, concederiam uma soberania; ou, muito simplesmente o conde de Thaler, com seu ar de camponês bem trajado.

A porta ficou desimpedida, Julien pôde entrar.

“Já que ela passa por tão notável aos olhos desses bonecos, vale a pena estudá-la”, pensou. “Compreenderei assim o que é a perfeição para essa gente.”

Enquanto ele a procurava com os olhos, Mathilde o viu. “Meu dever me chama”, pensou Julien; mas não havia mais mau humor a não ser na expressão. A curiosidade o

fazia avançar com um prazer que o vestido bem decotado de Mathilde logo aumentou, e de maneira pouco lisonjeira para seu amor próprio. “Sua beleza tem juventude”, pensou. Cinco ou seis rapazes, entre os quais Julien reconheceu aqueles que ouvira na porta, estavam entre ele e ela.

– O senhor, que esteve aqui durante todo o inverno – disse ela –, não é verdade que esse baile é o mais belo da estação?

Ele não respondia.

– Esta quadrilha de Coulon parece-me admirável; e essas damas dançam de maneira perfeita – os rapazes voltaram-se para ver quem era o homem feliz de quem ela queria uma resposta. Esta não foi animadora.

– Não poderia ser um bom juiz, senhorita, passo a minha vida a escrever. Este é o primeiro baile assim tão magnífico que já vi.

Os rapazes de bigode ficaram escandalizados.

– O senhor é um sábio, senhor Sorel – redargüiu a moça com um interesse mais marcado. – Vê todos esses bailes, todas essas festas como um filósofo, como J.-J. Rousseau. Essas loucuras o espantam sem seduzi-lo.

Uma palavra acabava de esfriar a imaginação de Julien e de expulsar toda ilusão de seu coração. Sua boca assumiu a expressão de um desdém um pouco exagerada, talvez.

– J.-J. Rousseau – respondeu – não passa a meus olhos de um tolo, quando se mete a julgar a alta sociedade; ele não a compreendia, e nela entrava com o coração de um lacaio arrivista.

– Ele escreveu o *Contrato social* – disse Mathilde em tom de veneração.

Pág.313

– Enquanto venerava a república e a derrocada das dignidades monárquicas, esse arrivista embriagava-se de felicidade quando um duque mudava a direção de seu passeio após o jantar para acompanhar um de seus amigos.

– Ah, sim, o duque de Luxemburgo em Montmorency acompanha um senhor Coindet na direção de Paris... – continuou a srta. de La Mole com o prazer e a entrega do primeiro desfrute do pedantismo. Ela estava embriagada do seu saber, mais ou menos como o acadêmico que descobrira a existência do rei Ferétrio. O olhar de Julien seguiu penetrante e severo. Mathilde tivera um momento de entusiasmo; a frieza de seu companheiro a desconcertou profundamente. Estava ainda mais espantada porque era ela que tinha o hábito de produzir esse efeito nos outros.

Nesse momento, o marquês de Croisenois avançava com diligência em direção à srta. de La Mole. Ficou um instante a três passos dela, sem poder avançar contra a multidão. Ele a olhava, sorrindo do obstáculo. A jovem marquesa de Rouvray estava perto dele, era uma prima de Mathilde. Estava de braços dados com o marido, que o era havia quinze dias. O marquês de Rouvray, muito jovem também, tinha todo o amor simplório que se apodera de um homem que, fazendo um casamento de conveniência arranjado unicamente pelos notários, encontra uma pessoa perfeitamente bela. O sr. de Rouvray ia ser duque com a morte de um tio muito idoso.

Enquanto o marquês de Croisenois, que não podia atravessar a multidão, olhava Mathilde com um ar tristonho, ela pousava seus grandes olhos, de um azul celeste, sobre ele e seus vizinhos. “O que pode haver de mais aborrecido do que todo esse grupo? Ali está Croisenois, que pretende se casar comigo; ele é doce, gentil, tem maneiras perfeitas como o senhor de Rouvray. Sem o tédio que me causam, esses senhores seriam muito amáveis. Ele também me seguirá no baile com esse ar limitado e contente. Um ano após o casamento, minha carruagem, meus cabelos, meus vestidos, meu castelo a vinte léguas de Paris, tudo isso estará tão bem quanto possível, exatamente o que é necessário para fazer morrer de inveja uma arrivista, uma condessa de Roiville, por exemplo. E depois?”

Pág.314

Mathilde entediava-se de antemão. O marquês conseguiu aproximar-se e falava com ela, mas ela sonhava sem ouvi-lo. O ruído de suas palavras confundia-se, para ela, com o burburinho do baile. Seu olhar seguia maquinalmente Julien, que se afastara com ar respeitoso, mas orgulhoso e descontente. Ela percebeu num canto, longe da multidão circulante, o conde Altamira, condenado à morte no seu país, que o leitor já conhece. No tempo de Luís XIV uma de suas parentes tinha se casado com um príncipe de Conti; essa lembrança o protegia um pouco da vigilância da congregação.

"Acho que só a condenação à morte honra um homem", pensou Mathilde, " é a única coisa que não se compra. Ah que boa tirada acabo de pensar! Pena que não tenha surgido num momento em que pudesse tirar proveito!". Mathilde tinha bom gosto demais para introduzir na conversa uma tirada feita com antecipação; mas também tinha vaidade demais para não ficar encantada consigo mesma. Um ar de felicidade substituiu nos seus traços a aparência do tédio. O marquês de Croisenois, que ainda lhe falava, pensou entrever o sucesso, e redobrou a tagarelice.

"O que um malévolo poderia objetar à minha tirada?", Mathilde. "Eu responderia ao crítico: um título de barão, de visconde, isso se compra; uma condecoração, isso se dá; meu irmão acaba de ganhar uma, e o que fez? Uma promoção é coisa que se obtém. Dez anos de guarnição ou um parente ministro da Guerra, e já se é chefe de esquadrão, como Norbert. Uma grande fortuna, basta casar com a filha do sr. Rothschild. Minha frase tem profundidade. A condenação à morte ainda é a única coisa que ninguém pensou em solicitar."

– Conhece o conde de Altamira? – perguntou ao sr. de Croisenois.

Ela parecia estar voltando de tão longe, e essa pergunta tinha tão pouca relação com tudo o que o pobre marquês estivera lhe dizendo nos últimos cinco minutos, que sua cortesia ficou desconcertada. Era, no entanto, um homem espirituoso e muito afamado como tal.

"Mathilde é um tanto estranha", pensou, "é um inconveniente, mas ela dará tão bela posição social a seu marido! Não sei como faz

Pág.315

esse marquês de La Mole; ele tem ligações com tudo que há de melhor em todos os partidos; é um homem que não pode soçobrar. Aliás, esta singularidade de Mathilde pode passar por talento. Com uma origem nobre e muita fortuna, o talento não é ridículo, e então, que distinção! Quando quer, por sinal, ela mostra tão bem essa mescla de espírito, personalidade e senso de oportunidade que compõe a perfeita cortesia..."

Como é difícil fazer bem duas coisas ao mesmo tempo, o marquês respondia a Mathilde com uma expressão vazia, como se recitasse uma lição.

– Quem não conhece esse pobre Altamira? – e contava-lhe a história de sua conspiração fracassada, ridícula, absurda.

– Muito absurda! – disse Mathilde, como se falasse consigo mesma. – Mas ele agiu. Quero ver um homem; traga-o aqui – disse ao marquês estupefato.

O conde Altamira era um dos admiradores mais declarados do ar altivo e quase impertinente da srta. de La Mole; ela era, na sua opinião, uma das mais belas criaturas de Paris.

– Como seria bela sobre um trono! – disse ao sr. de Croisenois, e deixou-se levar sem dificuldade.

Não falta na alta sociedade quem queira decretar que nada é de tão mau gosto quanto uma conspiração, que cheira a jacobino. E que há de mais feio que um jacobino sem sucesso?

O olhar de Mathilde zombava do liberalismo de Altamira com o sr. de Croisenois, mas ela o ouvia com prazer.

"Um conspirador no baile é um contraste encantador", pensava. Ela descobria neste, com seus bigodes negros, a aparência do leão que repousa; mas logo percebeu que seu espírito só tinha uma atitude: *a utilidade, a admiração pela utilidade*.

Exceto o que podia dar a seu país o governo das duas Câmaras, o jovem conde achava que nada era digno de sua atenção. Deixou com prazer Mathilde, a criatura mais sedutora do baile, porque viu entrar um general peruano.

Desiludido com a Europa, o pobre Altamira chegara a ponto de pensar que, quando fossem fortes e poderosos, os estados da América

Pág. 316

meridional poderiam devolver à Europa a liberdade que Mirabeau lhes outorgara.

Um turbilhão de rapazes de bigodes aproximara-se de Mathilde. Ela bem notara que Altamira não fora seduzido, e ficou irritada com sua partida; via seu olhar negro brilhando ao falar com o general peruano. A srta. de La Mole observava os jovens franceses com essa seriedade profunda que nenhuma de suas rivais podia imitar. "Qual dentre eles", pensava, "poderia fazer-se condenar à morte, mesmo supondo todas as condições favoráveis?"

Esse olhar singular lisonjeava aqueles de pouco espírito, mas inquietava os outros. Temiam a explosão de alguma frase maliciosa e de difícil resposta.

"Uma origem nobre confere cem qualidades cuja ausência me ofenderia: percebo-o pelo exemplo de Julien", pensava Mathilde, "mas enfraquece essas qualidades da alma que levam à morte."

Nesse momento alguém dizia perto dela:

– Esse conde Altamira é o segundo filho do príncipe de San Nazaro-Pimentel, um Pimentel que tentou salvar Conradin, decapitado em 1268. É uma das mais nobres famílias de Nápoles.

"Eis aí", pensou Mathilde, "uma bela prova de minha máxima: a origem nobre tira a força de caráter sem a qual não é possível fazer-se condenar à morte! Estou mesmo fadada a desatinar, esta noite. Pois bem! Já que não passo de uma mulher como as outras, é preciso dançar." Ela cedeu às instâncias do marquês de Croisenois, que havia uma hora solicitava um galope. Para distrair-se de seu malogro em filosofia, Mathilde quis ser perfeitamente sedutora, o sr. de Croisenois ficou encantado.

Mas nem a dança, nem o desejo de agradar a um dos mais belos homens da corte, nada pôde distrair Mathilde. Era impossível ter maior sucesso. Era a rainha do baile, constatava-o, mas com frieza.

"Que vida apagada passarei com alguém como Croisenois!", dizia Mathilde a si mesma, enquanto ele a reconduzia a seu lugar, uma hora depois. "Onde está o prazer para mim", acrescentou com tristeza, "se, após seis meses de ausência, não o encontro no meio do baile que causa inveja a todas as mulheres de Paris? E ainda por cima, estou cercada de todas as homenagens de uma sociedade que

Pág. 317

não poderia imaginar mais bem composta. Não há aqui, da burguesia, mais do que alguns pares e um ou dois Julien, talvez. E, no entanto", acrescentou com uma frieza crescente, "que vantagens a sorte não me concedeu: ilustração, fortuna, juventude, ai de mim! Tudo, exceto a felicidade. Os mais duvidosos dos meus dotes ainda são aqueles dos quais me falaram toda a noite. No espírito eu creio, pois é evidente que meto medo a todos. Se ousam abordar um assunto sério, ao cabo de cinco minutos de conversa chegam completamente sem fôlego, e como se fizessem uma grande descoberta, a uma coisa que estou lhes repetindo há uma hora. Sou bela, tenho esse privilégio pelo qual a madame de Staël teria sacrificado tudo, e, no entanto, o fato é que morro de tédio. Haverá alguma razão para me entediar menos quando tiver trocado meu nome por aquele do marquês de Croisenois?

Mas, meu Deus", acrescentou, quase com vontade de chorar, "não é um homem perfeito?! É a obra-prima da educação deste século; não é possível fitá-lo sem que encontre algo amável e até espirituoso para nos dizer; é corajoso... Mas esse Sorel é curioso", pensou, e seu olhar trocou o ar aborrecido pelo ar zangado. "Eu o avisei que tinha de lhe falar, e ele não se dignou voltar!"

Pág.318

IX. O baile

O luxo das toaletes, o brilho das velas,
Os perfumes: tantos belos braços, belos ombros;
Buquês, árias de Rossini que enlevam,
Pinturas de Ciceri! Estou arrebatado!

Viagens de Uzeri

– Está de mau humor – disse-lhe a marquesa de La Mole. – Estou avisando, isso não fica bem num baile.

– Só estou com dor de cabeça – respondeu Mathilde, com um ar desdenhoso –, está muito quente aqui.

Nesse momento, como que justificando a srta. de La Mole, o velho barão de Tolly sentiu-se mal e caiu; tiveram de carregá-lo. Falaram em apoplexia, foi um caso desagradável.

Mathilde não se preocupou muito com aquilo. Tinha um compromisso consigo mesma de nunca reparar nem nos velhos nem nas pessoas conhecidas por dizer coisas tristes.

Foi dançar para fugir da conversa sobre a apoplexia, que não era apoplexia, já que, dois dias depois, o barão reapareceu.

"Mas o sr. Sorel não vem mesmo", pensou novamente, depois de dançar. Quase o procurou com o olhar, quando o notou num

Pág.319

outro salão. Coisa espantosa, parecia ter perdido aquele tom de frieza impassível que lhe era tão natural; não parecia mais inglês.

"Está conversando com o conde de Altamira, meu condenado à morte!", pensou Mathilde. "Seus olhos estão cheios de um fulgor sombrio; parece um príncipe disfarçado; seu olhar redobrou de orgulho."

Julien se aproximou do lugar onde ela estava, ainda conversando com Altamira; ela o encarava firmemente, estudando sua fisionomia em busca daquelas qualidades elevadas que podem valer a um homem a honra de ser condenado à morte.

Como passasse perto dela, disse ao conde Altamira:

– Sim, Danton é que era homem!

"Céus! Será um Danton? Mas ele tem um rosto tão nobre, e aquele Danton era tão horrivelmente feio, um carniceiro, acho." Julien ainda estava bem perto dela, não hesitou em chamá-lo; tinha a consciência e o orgulho de fazer uma pergunta extraordinária para uma mocinha.

– Danton não era um carniceiro? – perguntou-lhe.

– Sim, na opinião de certas pessoas – respondeu Julien com uma expressão de desprezo mal disfarçado e o olhar ainda inflamado pela conversa com Altamira –, mas, infelizmente para as pessoas bem nascidas, ele era advogado em Méry-sur-Seine; ou seja, senhorita – acrescentou com ar mordaz –, começou como vários pares que vejo por aqui. É verdade que Danton tinha uma desvantagem enorme aos olhos da beleza, era muito feio.

Essas últimas palavras foram ditas bem depressa, de um jeito esquisito e certamente muito pouco afável.

Julien esperou um pouco, o tronco ligeiramente curvado e com um ar orgulhosamente humilde. Parecia dizer: sou pago para responder-lhe e vivo do meu salário.

Não se dignava erguer os olhos para Mathilde. Ela, com seus belos olhos extraordinariamente abertos e fixos nele, parecia sua escrava. Por fim, como o silêncio continuava, fitou-a como um criado fita o amo, a fim de receber ordens. Apesar de encontrar em cheio o olhar de Mathilde, ainda fixo nele com uma expressão estranha, afastou-se com uma pressa acentuada.

"Ele que é tão bonito", pensou Mathilde, ao sair de seu devaneio,

Pág.320

"fazendo um tal elogio da feiúra! Nunca se refere a si mesmo! Não é como Caylus ou Croisenois. Esse Sorel se parece um pouco com meu pai quando imita tão bem Napoleão no baile." Esquecera completamente Danton. "Decididamente, esta noite é um tédio." Pegou o braço de seu irmão e, para desgosto dele, forçou-o a dar uma volta pelo salão. Ocorreu-lhe a idéia de acompanhar a conversa entre o condenado à morte e Julien.

A multidão era enorme. Conseguiu, contudo, alcançá-los no momento em que, a dois passos dela, Altamira se aproximava de uma bandeja para pegar um sorvete. Falava com Julien, com o corpo meio voltado. Viu um braço de manga bordada pegando um sorvete ao lado do seu. O bordado pareceu atiçar sua atenção; voltou-se completamente para ver o personagem a quem pertencia o braço. Imediatamente, aqueles olhos tão nobres e tão puros assumiram uma leve expressão de desdém.

– Está vendo aquele homem? – disse baixinho a Julien. – É o príncipe de Araceli, embaixador de ***. Hoje de manhã, pediu minha extradição ao ministro das Relações Exteriores da França, o sr. de Nerval. Olhe, lá está ele jogando whist. O sr. De Nerval está bastante disposto a me entregar, pois demos a vocês dois ou três conspiradores em 1816. Se me entregarem a meu rei, estarei enforcado em vinte e quatro horas. E será algum desses belos mocinhos de bigode que vai me prender.

– Que infâmia! – exclamou Julien meio alto.

Mathilde não perdia uma sílaba daquela conversa. O tédio desaparecera.

– Nem tanto – continuou o conde Altamira. – Falei de mim para impressioná-lo com uma imagem forte. Repare no príncipe de Araceli; a cada cinco minutos dá uma olhada em seu Velo de Ouro; não se cansa do prazer de ver aquele penduricalho em seu peito. Esse pobre homem no fundo não passa de um anacronismo. Há uns cem anos o Velo era uma honra insigne, mas então teria passado muito acima de sua cabeça. Hoje, entre a gente bem nascida, é preciso ser um Araceli para encantar-se com isso. Ele mandaria enforcar uma cidade inteira para obtê-lo.

Pág.321

– Foi a esse preço que o conseguiu? – perguntou Julien com ansiedade.

– Não exatamente – respondeu friamente Altamira –, deve ter mandado jogar no rio uns trinta proprietários de sua terra que passavam por liberais.

– Que monstro! – disse ainda Julien.

A srta. de La Mole, inclinando a cabeça com o mais franco interesse, estava tão perto dele que seus belos cabelos quase tocavam seu ombro.

– O senhor é muito jovem! – respondia Altamira. – Estava lhe dizendo que tenho uma irmã casada na Provença; ainda é bonita, boa, meiga; é uma excelente mãe de família, fiel a todos os seus deveres, piedosa sem ser carola.

"Aonde quer chegar?", pensava a srta. de La Mole.

– Ela é feliz – continuou o conde Altamira. – Era feliz em 1815. Estava então escondido em sua casa perto de Antibes; pois bem, no momento em que soube da execução do marechal Ney, ela se pôs a dançar!

– Será possível? – disse Julien, aterrado.

– É o espírito partidário – continuou Altamira. – Não há mais paixões verdadeiras no século XIX: é por isso que o tédio impera na França. Praticam as maiores crueldades, mas sem crueldade.

– Tanto pior! – disse Julien. – No mínimo, quando se cometem crimes, é preciso cometê-los com prazer: é só isso que valem; por sinal, é só assim que se pode justificá-los um pouco.

A srta. de La Mole, esquecendo-se completamente de se dar ao respeito, metera-se quase que inteiramente entre Altamira a Julien. Seu irmão, que lhe dava o braço, acostumado a obedecê-la, ohava para outro lado e, para disfarçar, fazia de conta que a multidão o interrompera.

– Tem razão – dizia Altamira –, fazem tudo sem prazer e sem guardar lembrança, até os crimes. Posso mostrar-lhe nesse baile uns dez homens que vão para o inferno como assassinos. Eles já o esqueceram, e o mundo também. Muitos se comovem até às lágrimas se o cachorro quebra a pata. No Père-Lachaise, quando jogam

Pág.322

flores em seus túmulos, como se diz tão graciosamente em Paris, informam-nos que reuniam todas as grandes virtudes dos bravos cavaleiros e falam dos grandes feitos do seu antepassado que vivia no tempo de Henrique IV. Se, apesar dos bons ofícios do príncipe de Araceli, eu não for enforcado e algum dia puder gozar de minha fortuna em Paris, quero convidá-lo para jantar com oito ou dez assassinos respeitados e sem remorsos. O senhor e eu, neste jantar, seremos os únicos sem mancha de sangue, mas eu serei desprezado e quase odiado como um monstro sanguinário e jacobino, e o senhor, desprezado simplesmente como homem do povo, um intruso na boa sociedade.

– Nada mais verdadeiro – disse a srta. de La Mole.

Altamira fitou-a, espantado; Julien não se dignou olhar para ela.

– Note bem que a revolução à frente da qual estive – continuou o conde Altamira –, só não teve êxito porque não quis mandar cortar três cabeças nem distribuir, entre nossos soldados, os sete ou oito milhões que estavam num cofre cuja chave eu detinha. Meu rei, que hoje anseia por mandar me enforcar e que, antes da revolta, me tratava com intimidade, teria concedido a mim a grande condecoração de sua ordem se eu tivesse mandado cortar essas três cabeças e distribuído o dinheiro desses cofres, pois então eu teria obtido pelo menos um sucesso relativo e meu país, uma constituição inalterada. Assim vai o mundo, é uma partida de xadrez.

– Na época – continuou Julien com o olhar inflamado –, o senhor não conhecia as regras do jogo; hoje em dia...

– Faria rolar as cabeças, está querendo me dizer, e eu não seria um girondino como me deu a entender naquele dia? Vou responder – disse Altamira com um ar triste – quando o senhor tiver matado um homem num duelo, o que é bem menos feio do que mandar o carrasco executá-lo.

– Ora – disse Julien –, quem quer o fim quer os meios; se eu não fosse uma criatura insignificante e tivesse algum poder, mandaria enforcar três homens para salvar a vida de quatro.

Seus olhos expressavam o fogo da consciência e o desprezo do vão juízo dos homens; encontraram os da srta. de La Mole bem per-

Pág.323

to dele, e aquele desprezo, longe de transformar-se numa atitude graciosa e educada, pareceu redobrar.

Aquilo a deixou profundamente chocada; mas daí em diante não foi mais capaz de esquecer Julien; afastou-se com despeito, carregando seu irmão.

“Preciso tomar ponche e dançar bastante”, pensou, “quero escolher o que houver de melhor e causar sensação a qualquer preço. Bom, ali está o famoso e impertinente conde

de Fervaques." Ela aceitou seu convite; eles dançaram. "Trata-se de ver", pensou ela, "qual dos dois vai ser mais impertinente, mas, para zombar dele à vontade, é preciso fazê-lo falar". Logo, o resto da contradança só foi dançado para manter as aparências. Ninguém queria perder uma das tiradas mordazes de Mathilde. O sr. de Fervaques estava ficando perturbado e, como só encontrasse frases elegantes, em vez de idéias, ficava fazendo pose; Mathilde, que estava mal-humorada, foi cruel e fez dele um inimigo. Dançou até o amanhecer e finalmente retirou-se absolutamente exausta. Mas, na carruagem, o pouco de força que ainda lhe restava só serviu para deixá-la triste e infeliz. Tinha sido desprezada por Julien e não conseguia desprezá-lo.

Julien estava no auge da felicidade, encantado, sem se dar conta, pela música, as flores, as mulheres bonitas, a elegância geral e, mais do que tudo, por sua imaginação que sonhava com distinções para ele e liberdade para todos.

– Que belo baile! – disse ao conde. – Não falta nada.

– Falta o pensamento – respondeu Altamira.

E sua fisionomia traía aquele desprezo que é tanto mais corrosivo quanto se vê que a cortesia impõe o dever de escondê-lo.

– Bem lembrado, senhor conde. Mas não é verdade que o pensamento ainda conspira?

– Estou aqui por causa de meu nome. Mas odeiam o pensamento nesses salões. É preciso que não se eleve acima da sátira dos versos de um *vaudeville*: nesse caso, é recompensado. Mas o homem que pensa, se tem energia e originalidade na sua expressão, chamam-no de *cínico*. Não foi esse o nome que um dos seus juízes deu a Courier? Ele foi preso, assim como Béranger. Por aqui, tudo o que vale

Pág.324

alguma coisa pelo espírito, a congregação o entrega à polícia correcional; e a boa sociedade aplaude. É que essa sociedade envelhecida de vocês preza acima de tudo as conveniências... Nunca vão elevar-se acima da bravura militar; terão os seus Murat, mas nunca um Washington. Só vejo vaidade na França. Um homem inventivo acaba facilmente proferindo alguma imprudência, e o dono da casa se julga desonrado.

Nessa altura, a carruagem do conde, que trazia Julien, parou diante da mansão de La Mole. Julien estava apaixonado por seu conspirador. Altamira fizera-lhe este belo elogio, prova evidente de uma profunda convicção: "O senhor não possui a leviandade francesa e compreende o princípio da utilidade." Acontece que, justamente na antevéspera, Julien tinha assistido a Marino Faliero, tragédia do sr. Casimir Delavigne.

"Israël Bertuccio não tinha mais caráter que todos aqueles nobres venezianos?", pensava nosso plebeu revoltado. "E, no entanto, trata-se de gente cuja nobreza comprovada remonta ao ano 700, um século antes de Carlos Magno, enquanto tudo o que havia de mais aristocrático esta noite no baile do sr. de Retz só remonta ao século XIII, e olhe lá. Pois bem! No meio daqueles nobres de Veneza, de origem tão ilustre, é de Israël Bertuccio que a gente se lembra. Uma conspiração aniquila todos os títulos conferidos pelos caprichos da sociedade. É então que um homem logo assume o lugar que lhe designa sua maneira de encarar a morte. Até a inteligência perde sua autoridade... Quem seria Danton hoje em dia, neste século dos Valenod e dos Rênal? Nem mesmo o substituto do procurador do ministro, pois, afinal, o grande Danton bem que roubou. Mirabeau também se vendeu. Napoleão andou roubando milhões na Itália, senão teria sido simplesmente detido pela pobreza, como Pichegru. La Fayette foi o único que nunca roubou. Será preciso roubar, vender-se?", pensou Julien. Diante daquela pergunta, simplesmente se deteve. Passou o resto da noite a ler a história da Revolução.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.308-324.

LE BAL DE SCEAUX (1830) – HONORE DE BALZAC

[Bal à la ville de Sceaux]

Page 53

Comme il est un peu douteux que la réputation du bal champêtre de Sceaux ait jamais dépassé l'enceinte du département de la Seine, il est nécessaire de donner quelques détails sur cette fête hebdomadaire qui, par son importance, menaçait alors de devenir une institution. Les environs de la petite ville de Sceaux jouissent d'une renommée due à des sites qui passent pour être ravissants. Peut-être sont-ils fort ordinaires et ne doivent-ils leur célébrité qu'à la stupidité des bourgeois de Paris, qui, au sortir des abîmes de moellon où ils sont ensevelis, seraient disposés à admirer les plaines de la Beauce. Cependant

Page 55

les poétiques ombrages d'Aulnay, les collines d'Antony et la vallée de Bièvre étant habités par quelques artistes qui ont voyagé, par des étrangers, gens fort difficiles, et par nombre de jolies femmes qui ne manquent pas de goût, il est à croire que les Parisiens ont raison. Mais Sceaux possède un autre attrait non moins puissant sur le Parisien. Au milieu d'un jardin d'où se découvrent de délicieux aspects, se trouve une immense rotonde ouverte de toutes parts dont le dôme aussi léger que vaste est soutenu par d'élégants piliers. Ce dais champêtre protège une salle de danse. Il est rare que les propriétaires les plus collets montés du voisinage n'émigrent pas une fois ou deux pendant la saison, vers ce palais de la Terpsichore villageoise, soit en cavalcades brillantes, soit dans ces élégantes et légères voitures qui saupoudrent de poussière les piétons philosophes. L'espoir de rencontrer là quelques femmes du beau monde et d'être vus par elles, l'espoir moins souvent trompé d'y voir de jeunes paysannes aussi rusées que des juges, fait accourir le dimanche, au bal de Sceaux, de nombreux essaims de clercs d'avoués, de disciples d'Esculape et de jeunes gens dont le teint blanc et la fraîcheur sont entretenus par l'air humide des arrière-boutiques parisiennes. Aussi bon nombre de mariages bourgeois se sont-ils ébauchés aux sons de l'orchestre qui occupe le centre de cette salle circulaire. Si le toit pouvait parler, que d'amours ne raconterait-il pas ? Cette intéressante mêlée rend le bal de Sceaux plus piquant que ne le sont deux ou trois autres bals des environs de Paris sur lesquels sa rotonde, la beauté du site et les agréments de son jardin lui donnent d'incontestables avantages. Émilie, la première, manifesta le désir d'aller *faire peuple* à ce joyeux bal de

Page 56

l'arrondissement, en se promettant un énorme plaisir à se trouver au milieu de cette assemblée. On s'étonna de son désir d'errer au sein d'une telle cohue ; mais l'incognito n'est-il pas pour les grands une très-vive jouissance ? Mademoiselle de Fontaine se plaisait à se figurer toutes ces tournures citadines, elle se voyait laissant dans plus d'un cœur bourgeois le souvenir d'un regard et d'un sourire enchanteurs, riait déjà des danseuses à prétentions, et taillait ses crayons pour les scènes avec lesquelles elle comptait enrichir les pages de son album satirique. Le dimanche n'arriva jamais assez tôt au gré de son impatience.

La société du pavillon Planat se mit en route à pied, afin de ne pas commettre d'indiscrétion sur le rang des personnages qui voulaient honorer le bal de leur présence. On avait dîné de bonne heure. Enfin, le mois de mai favorisa cette escapade aristocratique par la plus belle de ses soirées. Mademoiselle de Fontaine fut toute surprise de trouver, sous la rotonde, quelques quadrilles composés de personnes qui paraissaient appartenir à la bonne compagnie. Elle vit bien, çà et là, quelques jeunes gens qui semblaient avoir employé les économies d'un mois pour briller pendant une journée, et reconnut plusieurs couples dont la

joie trop franche n'accusait rien de conjugal ; mais elle n'eut qu'à glaner au lieu de récolter. Elle s'étonna de voir le plaisir habillé de percale ressembler si fort au plaisir vêtu de satin, et la bourgeoisie danser avec autant de grâce et quelquefois mieux que ne dansait la noblesse. La plupart des toilettes étaient simples et bien portées. Ceux qui, dans cette assemblée, représentaient les suzerains du territoire, c'est-à-dire les paysans, se tenaient dans leur coin avec une incroyable politesse. Il fallut même à Mademoiselle Émilie une certaine étude des divers éléments

Page 57

qui composaient cette réunion avant de pouvoir y trouver un sujet de plaisanterie. Mais elle n'eut ni le temps de se livrer à ses malicieuses critiques, ni le loisir d'entendre beaucoup de ses propos saillants que les caricaturistes recueillent avec joie. L'orgueilleuse créature rencontra subitement dans ce vaste champ une fleur, la métaphore est de saison, dont l'éclat et les couleurs agirent sur son imagination avec les prestiges d'une nouveauté. Il nous arrive souvent de regarder une robe, une tenture, un papier blanc avec assez de distraction pour n'y pas apercevoir sur-le-champ une tache ou quelque point brillant qui plus tard frappent tout à coup notre œil comme s'ils y survenaient à l'instant seulement où nous les voyons ; par une espèce de phénomène moral assez semblable à celui-là, Mademoiselle de Fontaine reconnut dans un jeune homme le type des perfections extérieures qu'elle rêvait depuis si longtemps.

Assise sur une de ces chaises grossières qui décrivaient l'enceinte obligée de la salle, elle s'était placée à l'extrémité du groupe formé par sa famille, afin de pouvoir se lever ou s'avancer suivant ses fantaisies, en se comportant avec les vivants tableaux et les groupes offerts par cette salle, comme à l'exposition du Musée. Elle braquait impertinemment son lorgnon sur une personne qui se trouvait à deux pas d'elle, et faisait ses réflexions comme si elle eût critiqué ou loué une tête d'étude, une scène de genre. Ses regards, après avoir erré sur cette vaste toile animée, furent tout à coup saisis par cette figure qui semblait avoir été mise exprès dans un coin du tableau, sous le plus beau jour, comme un personnage hors de toute proportion avec le reste. L'inconnu, rêveur et solitaire, légèrement appuyé sur une des colonnes qui supportent le toit, avait les bras croisés et se tenait penché comme s'il se fût placé là pour permettre à un peintre de

Page 58

faire son portrait. Quoique pleine d'élégance et de fierté, cette attitude était exempte d'affectation. Aucun geste ne démontrait qu'il eût mis sa face de trois quarts et faiblement incliné sa tête à droite, comme Alexandre, comme lord Byron, et quelques autres grands hommes, dans le seul but d'attirer sur lui l'attention. Son regard fixe suivait les mouvements d'une danseuse, en trahissant quelque sentiment profond. Sa taille svelte et dégagée rappelait les belles proportions de l'Apollon. De beaux cheveux noirs se bouclaient naturellement sur son front élevé. D'un seul coup d'œil Mademoiselle de Fontaine remarqua la finesse de son linge, la fraîcheur de ses gants de chevreau évidemment pris chez le bon faiseur, et la petitesse d'un pied bien chaussé dans une botte de peau d'Irlande. Il ne portait aucun de ces ignobles brimborions dont se chargent les anciens petits-maîtres de la garde nationale, ou les Adonis de comptoir. Seulement un ruban noir auquel était suspendu son lorgnon flottait sur un gilet d'une coupe distinguée. Jamais la difficile Émilie n'avait vu les yeux d'un homme ombragés par des cils si longs et si recourbés. La mélancolie et la passion respiraient dans cette figure caractérisée par un teint olivâtre et mâle. Sa bouche semblait toujours prête à sourire et à relever les coins de deux lèvres éloquentes ; mais cette disposition, loin de tenir à la gaieté, révélait plutôt une sorte de grâce triste. Il y avait trop d'avenir dans cette tête, trop de distinction dans la personne, pour qu'on pût dire : « Voilà un

bel homme ou un joli homme ! » ; on désirait le connaître. En voyant l'inconnu, l'observateur le plus perspicace n'aurait pu s'empêcher

Page 59

de le prendre pour un homme de talent attiré par quelque intérêt puissant à cette fête de village.

Cette masse d'observations ne coûta guère à Émilie qu'un moment d'attention, pendant lequel cet homme privilégié, soumis à une analyse sévère, devint l'objet d'une secrète admiration. Elle ne se dit pas : « Il faut qu'il soit pair de France ! » mais « Oh ! s'il est noble, et il doit l'être… ». Sans achever sa pensée, elle se leva tout à coup, alla, suivie de son frère le lieutenant général, vers cette colonne en paraissant regarder les joyeux quadrilles ; mais, par un artifice d'optique familier aux femmes, elle ne perdait pas un seul des mouvements du jeune homme, de qui elle s'approcha. L'inconnu s'éloigna poliment pour céder la place aux deux survenants, et s'appuya sur une autre colonne. Émilie, aussi piquée de la politesse de l'étranger qu'elle l'eût été d'une impertinence, se mit à causer avec son frère en élevant la voix beaucoup plus que le bon ton ne le voulait ; elle prit des airs de tête, multiplia ses gestes et rit sans trop en avoir sujet, moins pour amuser son frère que pour attirer l'attention de l'imperturbable inconnu. Aucun de ces petits artifices ne réussit. Mademoiselle de Fontaine suivit alors la direction que prenaient les regards du jeune homme, et aperçut la cause de cette insouciance.

Au milieu du quadrille qui se trouvait devant elle, dansait une jeune personne pâle, et semblable à ces déités écossaises que Girodet a placées dans son immense composition des guerriers français reçus par Ossian. Émilie crut reconnaître en elle une illustre lady qui était venue habiter depuis peu de temps une campagne voisine. Elle avait pour cavalier un jeune homme de

Page 61

quinze ans, aux mains rouges, en pantalon de nankin, en habit bleu, en souliers blancs, qui prouvait que son amour pour la danse ne la rendait pas difficile sur le choix de ses partners. Ses mouvements ne se ressentaient pas de son apparente faiblesse ; mais une rougeur légère colorait déjà ses joues blanches, et son teint commençait à s'animer. Mademoiselle de Fontaine s'approcha du quadrille pour pouvoir examiner l'étrangère au moment où elle reviendrait à sa place, pendant que les vis-à-vis répéteraient la figure qu'elle exécutait. Mais l'inconnu s'avança, se pencha vers la jolie danseuse, et la curieuse Émilie put entendre distinctement ces paroles, quoique prononcées d'une voix à la fois impérieuse et douce : « Clara, mon enfant, ne dansez plus. »

Clara fit une petite moue boudeuse, inclina la tête en signe d'obéissance et finit par sourire. Après la contredanse, le jeune homme eut les précautions d'un amant en mettant sur les épaules de la jeune fille un châle de cachemire, et la fit asseoir de manière à ce qu'elle fût à l'abri du vent. Puis bientôt Mademoiselle de Fontaine, qui les vit se lever et se promener autour de l'enceinte comme des gens disposés à partir, trouva le moyen de les suivre sous prétexte d'admirer les points de vue du jardin. Son frère se prêta avec une malicieuse bonhomie aux caprices de cette marche assez vagabonde. Émilie aperçut alors ce joli couple montant dans un élégant tilbury que gardait un domestique à cheval et en livrée. Au moment où le jeune homme fut assis et tâcha de rendre les guides égales, elle obtint d'abord de lui un de ces regards que l'on jette sans but sur les grandes foules ; puis elle

Page 62

eut la faible satisfaction de lui voir retourner la tête à deux reprises différentes, et la jeune inconnue l'imita. Était-ce jalousie ?

« Je présume que tu as maintenant assez observé le jardin, lui dit son frère, nous pouvons retourner à la danse.

– Je le veux bien, répondit-elle. Croyez-vous que ce soit une parente de lady Dudley?

– Lady Dudley peut avoir chez elle un parent, reprit le baron de Fontaine ; mais une jeune parente, non.

[Bal chez la famille La Fontaine]

Page 76

Le jour du bal arriva. Clara Longueville et son frère, que les valets s'obstinaient à décorer de la noble particule, en furent les héros. Pour la première fois de sa vie, Mademoiselle de Fontaine vit le triomphe d'une jeune fille avec plaisir. Elle prodigua sincèrement à Clara ces caresses gracieuses et ces petits soins que les femmes ne se rendent ordinairement entre elles que pour exciter la jalousie des hommes. Mais Émilie avait un but, elle voulait surprendre des secrets. La réserve de Mademoiselle Longueville fut au moins égale à celle de son frère, mais, en sa qualité de fille, peut-être montra-t-elle plus de finesse et d'esprit que lui, car elle n'eut pas même l'air d'être discrète et sut tenir la conversation sur des sujets étrangers aux intérêts matériels, tout en y jetant un si grand charme que Mademoiselle de Fontaine en conçut une sorte d'envie, et surnomma Clara *la sirène*. Quoique Émilie eût formé le dessein de faire causer Clara, ce fut Clara qui interrogea Émilie ; elle voulait la juger, et fut jugée par elle. Elle se dépita souvent d'avoir laissé percer son caractère dans quelques réponses que lui arracha malicieusement Clara dont l'air modeste et candide éloignait tout soupçon de perfidie. Il y eut un moment où Mademoiselle de Fontaine parut fâchée d'avoir fait contre les roturiers une imprudente sortie provoquée par Clara.

« Mademoiselle, lui dit cette charmante créature, j'ai tant entendu parler de vous par Maximilien, que j'avais le plus vif désir de vous connaître par attachement pour lui ; mais vouloir vous connaître, n'est-ce pas vouloir vous aimer ?

– Ma chère Clara, j'avais peur de vous déplaire en parlant ainsi de ceux qui ne sont pas nobles.

– Oh ! rassurez-vous. Aujourd'hui, ces sortes de discussions sont sans objet. Quant à moi, elles ne m'atteignent pas : je suis en dehors de la question. »

Quelque ambiguë que fût cette réponse, Mademoiselle de Fontaine en ressentit une joie profonde ; car, semblable à tous les gens passionnés, elle s'expliqua comme s'expliquent les oracles, dans

Page 77

le sens qui s'accordait avec ses désirs, et revint à la danse plus joyeuse que jamais en regardant Longueville dont les formes, dont l'élégance surpassaient peut-être celles de son type imaginaire. Elle ressentit une satisfaction de plus en songeant qu'il était noble, ses yeux noirs scintillèrent, elle dansa avec tout le plaisir qu'on y trouve en présence de celui qu'on aime. Jamais les deux amants ne s'entendirent mieux qu'en ce moment ; et plus d'une fois ils sentirent le bout de leurs doigts frémir et trembler lorsque les lois de la contredanse les mariaient.

[Bal chez l'ambassadeur de Naples]

Page 89

La première fois que Mademoiselle de Fontaine alla au bal, ce fut chez l'ambassadeur de Naples. Au moment où elle prit place au plus brillant des quadrilles, elle aperçut à quelques pas d'elle Longueville qui fit un léger signe de tête à son danseur.

– Ce jeune homme est un de vos amis, demanda-t-elle à son cavalier d'un air de dédain.

– C'est mon frère, répondit-il.

Émilie ne put s'empêcher de tressaillir.

– Ah ! reprit-il d'un ton d'enthousiasme, c'est bien la plus belle âme qui soit au monde…

– Savez-vous mon nom, lui demanda Émilie en l'interrompant avec vivacité.

– Non, mademoiselle. C'est un crime, je l'avoue, de ne pas avoir retenu un nom qui est sur toutes les lèvres, je devrais dire dans tous les cœurs ; mais j'ai une excuse valable : j'arrive d'Allemagne. Mon ambassadeur, qui est à Paris en congé, m'a envoyé ce soir ici pour servir de chaperon à son aimable femme, que vous pouvez voir là-bas dans un coin.

– Un vrai masque tragique, dit Émilie après avoir examiné l'ambassadrice.

– Voilà cependant sa figure de bal, reprit en riant le jeune homme. Il faudra bien que je la fasse danser ! Aussi ai-je voulu avoir une compensation.

Mademoiselle de Fontaine s'inclina.

– J'ai été bien surpris, dit le babillard secrétaire d'ambassade en continuant, de trouver mon frère ici. En arrivant de Vienne, j'ai appris que le pauvre garçon était malade et au lit. Je comptais

Page 90

bien le voir avant d'aller au bal ; mais la politique ne nous laisse pas toujours le loisir d'avoir des affections de famille. La *padrona della casa* ne m'a pas permis de monter chez mon pauvre Maximilien.

– Monsieur votre frère n'est pas comme vous dans la diplomatie ? dit Émilie.

– Non, dit le secrétaire en soupirant, le pauvre garçon s'est sacrifié pour moi ! Lui et ma sœur Clara ont renoncé à la fortune de mon père, afin qu'il pût réunir sur ma tête un majorat. Mon père rêve la pairie comme tous ceux qui votent pour le ministère. Il a la promesse d'être nommé, ajouta-t-il à voix basse. Après avoir réuni quelques capitaux, mon frère s'est alors associé à une maison de banque ; et je sais qu'il vient de faire avec le Brésil une spéculation qui peut le rendre millionnaire. Vous me voyez tout joyeux d'avoir contribué par mes relations diplomatiques au succès. J'attends même avec impatience une dépêche de la légation brésilienne qui sera de nature à lui dérider le front. Comment le trouvez-vous ?

– Mais la figure de monsieur votre frère ne me semble pas être celle d'un homme occupé d'argent.

Le jeune diplomate scruta par un seul regard la figure en apparence calme de sa danseuse.

– Comment ! dit-il en souriant, les demoiselles devinent donc aussi les pensées d'amour à travers les fronts muets ?

– Monsieur votre frère est amoureux, demanda-t-elle en laissant échapper un geste de curiosité.

– Oui. Ma sœur Clara, pour laquelle il a des soins maternels, m'a écrit qu'il s'était amouraché, cet été, d'une fort jolie personne ; mais depuis je n'ai pas eu de nouvelles de ses amours. Croiriez-vous que le pauvre garçon se levait à cinq heures du matin, et allait expédier ses affaires afin de pouvoir se trouver à

Page 91

quatre heures à la campagne de la belle ? Aussi a-t-il abîmé un charmant cheval de race que je lui avais envoyé. Pardonnez- moi mon babil, mademoiselle : j'arrive d'Allemagne. Depuis un an je n'ai pas entendu parler correctement le français, je suis sevré de visages français et rassasié d'allemands, si bien que dans ma rage patriotique je parlerais, je crois,

aux chimères d'un candélabre parisien. Puis, si je cause avec un abandon peu convenable chez un diplomate, la faute en est à vous, mademoiselle. N'est-ce pas vous qui m'avez montré mon frère ? Quand il est question de lui, je suis intarissable. Je voudrais pouvoir dire à la terre entière combien il est bon et généreux. Il ne s'agissait de rien moins que de cent mille livres de rente que rapporte la terre de Longueville.

Si mademoiselle de Fontaine obtint ces révélations importantes, elle les dut en partie à l'adresse avec laquelle elle sut interroger son confiant cavalier, du moment où elle apprit qu'il était le frère de son amant dédaigné.

– Est-ce que vous avez pu, sans quelque peine, voir monsieur votre frère vendant des mousselines et des calicots ? demanda Émilie après avoir accompli la troisième figure de la contredanse.

– D'où savez-vous cela ? lui demanda le diplomate. Dieu merci ! tout en débitant un flux de paroles, j'ai déjà l'art de ne dire que ce que je veux, ainsi que tous les apprentis-diplomates de ma connaissance.

– Vous me l'avez dit, je vous assure.

Monsieur de Longueville regarda Mademoiselle de Fontaine avec un étonnement plein de perspicacité. Un soupçon entra dans son âme. Il interrogea successivement les yeux de son frère et de sa danseuse, il devina tout, pressa ses mains l'une contre l'autre, leva les yeux au plafond, se mit à rire et dit :

Page 92

– Je ne suis qu'un sot ! Vous êtes la plus belle personne du bal, mon frère vous regarde à la dérobée, il danse malgré la fièvre, et vous feignez de ne pas le voir. Faites son bonheur, dit-il en la reconduisant auprès de son vieil oncle, je n'en serai pas jaloux ; mais je tressaillirai toujours un peu en vous nommant ma sœur…

BALZAC, Honoré de. **Le Bal de Sceaux**. Paris: Flammarion, 2001. p.53-62 ; 76-77 ; 89-92.

TRADUÇÃO: *O BAILE DE SCEAUX*

[Baile na cidade de Sceaux]

Pág.168

Como é um pouco duvidoso que a reputação do baile campestre de Sceaux tivesse jamais ultrapassado os limites do departamento do Sena, precisamos dar alguns detalhes sobre esta festa semanal que, por sua importância, ameaçava naquela época tornar-se uma instituição. Os arredores da pequena cidade de Sceaux gozam de uma reputação devida a sítios que passam por encantadores. É bem possível que estes sejam bem ordinários e devam sua celebridade apenas à

Pág.169

estupidez dos burgueses de Paris, os quais, ao saírem dos abismos de cantaria sob os quais estão sepultados, se acham dispostos a admirar as planícies da Beauce. Entretanto, as sombras dos bosques de Aulnay, as colinas de Antony e o vale do Bièvre, sendo habitados por alguns artistas que viajaram, por estrangeiros, que são pessoas de gosto exigente, e por muitas mulheres bonitas a quem igualmente não falta gosto, é de crer que os parisienses tenham razão. Sceaux, entretanto, possui outro atrativo não menos poderoso para os parisienses. No meio de um jardim de onde se avistam deliciosos panoramas, encontra-se uma imensa rotunda aberta de todos os lados, cuja cúpula tão vasta quanto leve é sustentada por elegantes colunas. Esse abrigo campestre recobre uma sala de dança. É raro que os proprietários mais emproados na vizinhança não emigrem uma ou duas vezes por ano até esse palácio da Terpsícore aldeã, seja em brilhantes cavalgadas, seja nessas elegantes e leves carruagens que cobrem de poeira os pedestres filósofos. A esperança de aí encontrar mulheres da alta sociedade, de serem por elas vistos, a esperança, menos vezes fraudada, de ver jovens camponesas ardilosas como juízes, faz com que, aos domingos, acorram ao baile de Sceaux enxames de amanuenses de cartório, discípulos de Esculápio e rapazes cuja tez alva e viço são mantidos pelo ar úmido dos fundos de loja parisienses. Também, um bom número de casamentos burgueses se iniciou ao som da orquestra que ocupa o centro dessa sala circular. Se o teto pudesse falar, quanta história de amor nos contaria ele! Essa interessante afluência torna o baile de Sceaux mais picante do que o são dois ou três outros bailes dos arredores de Paris, sobre os quais sua rotunda, a beleza do lugar e os atrativos de seu jardim lhe dão vantagens incontestáveis. Emília foi a primeira a manifestar o desejo de “virar povo” nesse alegre baile da circunscrição, prometendo a si mesma gozar um imenso prazer por encontrar-se no meio de tal assembleia. Ficaram admirados de sua fantasia de vagar no meio daquela multidão, mas não é o incógnito, para os grandes, um prazer intenso? A srta. de Fontaine comprazia-se em imaginar todos aqueles ares citadinos, via-se deixando em mais de um coração burguês a recordação de um olhar e de um sorriso encantadores, ria-se de antemão das dançarinas pretensiosas e aparava os lápis para desenhar as cenas com que pensava enriquecer as páginas de seu álbum satírico. O domingo, mercê da sua impaciência, custou a chegar. A sociedade do pavilhão Planat pôs-se a caminho a pé, para não cometer indiscrição quanto à classe dos personagens que queriam honrar o baile com sua presença. Tinham jantado cedo. Enfim, o mês de maio favoreceu

Pág.170

essa escapada aristocrática com a mais bela de suas noites. A srta. de Fontaine ficou muito surpresa ao encontrar, sob a rotunda, algumas quadrilhas compostas por pessoas que pareciam pertencer à boa roda. Viu, não há dúvida, aqui e ali, alguns jovens que pareciam ter gastado as economias de um mês para brilhar um momento, e também alguns pares cuja alegria demasiado franca nada acusava de conjugal, mas apenas pôde respigar em vez de colher. Admirou-se ao ver que o prazer vestido de percal se parecia tanto ao prazer coberto de cetim, e que a burguesia dançava tão graciosamente como a nobreza e às vezes melhor. A maioria dos vestidos eram simples e usados com elegância. Os que, naquela assembleia, representavam os suseranos do território, isto é, os camponeses, mantinham-se no seu canto, com incrível polidez. Foi preciso mesmo que a srta. Emília fizesse um certo estudo dos diversos elementos que compunham aquela reunião antes de achar um motivo para gracejos. Mas não teve tempo nem para se entregar às suas maliciosas críticas nem para ouvir muitos desses ditos significativos que os caricaturistas recolhem com alegria. A orgulhosa criatura encontrou subitamente naquele vasto campo uma flor — a metáfora vem a propósito — cujo brilho e cujas cores atuaram sobre sua imaginação pelo prestígio da novidade. Acontece-nos, muitas vezes, olhar um vestido, uma tapeçaria, um papel em branco, com bastante distração para não ver logo uma mancha ou um ponto brilhante que mais tarde nos impressionam a vista, como se tivessem acabado de aparecer somente naquele instante em que o vemos; por uma espécie de fenômeno moral muito semelhante, a srta. de Fontaine achou num rapaz o tipo das perfeições exteriores com que sonhava havia muito.

Sentada numa daquelas cadeiras grosseiras que delimitavam o recinto abrigado da sala, ela se colocara na extremidade do grupo formado por sua família, a fim de poder levantar-se ou avançar, segundo sua fantasia, comportando-se como os quadros vivos e os grupos oferecidos por aquela sala, como na exposição do museu. Assestava impertinentemente a luneta sobre uma pessoa que se achava a dois passos dela e fazia seus comentários como se estivesse criticando ou elogiando uma cabeça de estudo ou um quadro de costumes. Seu olhar, depois de ter vagado por sobre aquela vasta tela animada, foi repentinamente detido por aquela figura que parecia ter sido propositadamente posta num canto do quadro, sob boa luz, como um personagem completamente desproporcionado ao resto. O desconhecido, solitário e sonhador, levemente apoiado contra um dos pilares que sustentavam o

Pág.171

teto, estava de braços cruzados e levemente inclinado, como se se tivesse colocado ali para permitir a um pintor que lhe fizesse o retrato. Embora muito elegante e altiva, aquela atitude era despida de afetação. Nenhum gesto demonstrava que ele tivesse posto o rosto a três quartos e inclinado levemente a cabeça para a direita, como Alexandre, como Byron e alguns outros grandes homens, com o único fim de chamar sobre si a atenção. Seu olhar fixo seguia os movimentos de uma das bailarinas, traindo algum sentimento profundo. Seu porte esbelto e desembaraçado lembrava as belas proporções de Apolo. Belos cabelos negros encaracolavam-se naturalmente sobre sua alta fronte. Com um único olhar, a srta. de Fontaine notou a boa qualidade de sua roupa, a frescura de suas luvas de pele de cabrito, evidentemente compradas numa casa de bom-tom, e a pequenez de um pé calçado com botas de couro da Irlanda. Não ostentava nenhum desses ignóbeis berloques com que se enfeitam os velhos casquilhos da Guarda Nacional ou os Adônis de balcão. Apenas uma fita preta, à qual estava preso o *lorgnon*, flutuava sobre o colete de corte irrepreensível. Nunca a difícil Emília vira olhos de homem sombreados por cílios tão compridos e tão recurvados. Aquele semblante, caracterizado por uma tez azeitonada e máscula, respirava melancolia e paixão. A boca parecia sempre pronta a sorrir e a erguer os ângulos de dois lábios eloquentes, mas essa disposição, ao invés de ser devida à alegria, revelava antes uma espécie de graça triste. Havia naquela cabeça demasiado futuro, demasiada distinção

para que se pudesse dizer: “Eis ali um belo homem ou homem bonito!”. Desejava-se conhecê-lo. Ao ver o desconhecido, o mais perspicaz observador não poderia deixar de tomá-lo por um homem de talento atraído àquela festa de aldeia por algum interesse poderoso.

Esse punhado de observações não custou a Emília mais do que um momento de atenção, durante o qual aquele homem privilegiado, submetido a uma análise severa, se tornou objeto de secreta admiração. Ela não disse a si mesma: “É preciso que ele seja par de França!”, mas: “Oh! Se ele é nobre, e deve ser...”. Sem terminar o pensamento, ela levantou-se repentinamente, acompanhada do irmão tenente general, e foi em direção àquela coluna como se estivesse olhando as alegres quadrilhas; mas, por um artifício de óptica familiar às mulheres, não perdia um único dos movimentos do rapaz, do qual se aproximou. O desconhecido afastou-se, cortesmente, para ceder o lugar aos dois que chegavam e apoiou-se contra outra coluna. Emília, tão contrariada com a polidez do rapaz como ficaria com uma impertinência, pôs-se a conversar com o irmão, alteando a voz muito mais do que o

Pág.172

permitia o bom-tom; fez atitudes de cabeça, multiplicou seus gestos e riu sem saber ao certo por quê, menos para divertir o irmão do que para chamar a atenção do imperturbável desconhecido. Nenhuma dessas pequenas manobras surtiu efeito. A srta. de Fontaine seguiu então a direção do olhar do moço e viu a causa da sua indiferença.

No meio da quadrilha que estava diante dela, dançava uma jovem criatura pálida e semelhante a essas deidades escocesas que Girodet colocou na sua imensa composição dos guerreiros franceses recebidos por Ossian. Emília julgou reconhecer nela uma ilustre *lady* que viera residir fazia pouco numa propriedade rural vizinha. Tinha como cavalheiro um jovem de uns quinze anos, de mãos vermelhas, calças de nanquim, casaco azul, sapatos brancos e que provava que o gosto da dama pela dança não a tornava exigente na escolha dos pares. Seus movimentos não se ressentiam de sua aparente fraqueza, mas um leve rubor começava a corar suas faces pálidas, e sua tez começava a animar-se. A srta. De Fontaine aproximou-se da quadrilha para poder examinar a estrangeira no momento em que esta voltasse a seu lugar, enquanto os pares fronteiros repetiam a figura que ela estava executando. Mas o desconhecido adiantou-se, curvou-se para a linda dançarina, e a curiosa Emília pôde ouvir distintamente estas palavras, proferidas com voz meiga e imperiosa:

— Clara, minha filha, não dance mais.

Clara fez um pequeno trejeito de enfado, curvou a cabeça em sinal de obediência e acabou por sorrir. Depois da contradança o rapaz teve os cuidados de um amante, ao pôr sobre os ombros da moça um xale de cachemira, e a fez sentar de modo que ficasse abrigada do vento. Daí a pouco, a srta. de Fontaine, que os vira erguer-se e passar à roda do recinto como pessoas dispostas a partir, achou meio de segui-los sob pretexto de admirar as perspectivas do jardim. O irmão prestou-se com maliciosa bonomia aos caprichos daquela marcha errante. Emília viu então o bonito par subir num elegante tílburi que um lacaio a cavalo e de libré estava guardando.

No momento em que o rapaz se sentou e preparou as rédeas, ela obteve dele, a princípio, um desses olhares que se atiram sem finalidade sobre as multidões, mas teve a fraca satisfação de vê-lo voltar a cabeça, por duas vezes, sendo imitado pela jovem desconhecida. Seria ciúme?

— Presumo que já observaste suficientemente o jardim — disse-lhe o irmão —, podemos agora voltar para as danças, não?

Pág. 173

— De acordo — respondeu ela. — Acredita que seja *lady* Dudley?

— Ela não sairia sem Félix de Vandenesse — disse-lhe o irmão, sorrindo.

— *Lady* Dudley não pode ter parentes em casa?...

— Um rapaz, sim — replicou o barão de Fontaine —, mas uma moça, não!

***

[Baile organizado pela família La Fontaine]. *Com a finalidade de conhecer melhor o rapaz por quem Émilie está apaixonada, um baile é organizado na casa da família la Fontaine ; Maximilien de Longueville e sua irmã Clara são convidados.*

Pág.183

Chegou o dia do baile: Clara Longueville e o irmão, que os lacaios teimavam em agraciar com a nobre partícula, foram dele os heróis. Pela primeira vez na vida, a srta. de Fontaine viu com prazer o triunfo de uma moça. Prodigalizou com sinceridade a Clara essas carícias graciosas e as pequenas atenções que as mulheres só se tributam, geralmente, entre si, para excitar o ciúme dos homens. Mas Emília tinha uma finalidade: queria descobrir segredos. A reserva da srta. Longueville foi pelo menos igual à do irmão, mas na sua qualidade de moça mostrou, talvez, mais sutileza e espírito do que ele, porquanto nem sequer teve a aparência de ser discreta e soube manter a conversa em torno de assuntos estranhos aos interesses materiais, conquanto pondo neles uma tão grande sedução que a srta. de Fontaine concebeu um quê de inveja e apelidou Clara de *Sereia*. Embora Emília tivesse formado o propósito de fazer Clara falar, foi Clara quem interrogou Emília. Esta queria julgar a menina e de fato foi julgada por ela. Ficou por vezes despeitada por ter deixado transparecer seu caráter através de algumas respostas que lhe foram arrancadas maliciosamente por Clara, cujo ar modesto e cândido afastava qualquer suspeita de perfídia. Houve um momento em que a srta. de Fontaine pareceu aborrecida por ter invectivado imprudentemente os plebeus, em consequência a uma provocação feita por Clara.

— Senhorita — disse a encantadora criatura —, tanto ouvi Maximiliano falar na senhorita, que tinha o mais ardente desejo de conhecê-la pelo bem que quero a ele; mas querer conhecê-la não é querer amá-la?

— Minha querida Clara, tinha medo de lhe ter desagradado falando daquela forma das pessoas que não são nobres.

— Oh! Tranquilize-se. Hoje essa espécie de discussão não tem razão de ser.

Quanto a mim, não me atingem, estou à margem do assunto.

Por mais pretensiosa que fosse a resposta, a srta. de Fontaine experimentou uma alegria profunda, porquanto, como todas as pessoas apaixonadas, ela interpretou como se interpretam os oráculos, no sentido que se harmonizava com os seus desejos. Voltou para as danças mais satisfeita do que nunca, contemplando Longueville, cujas formas e cuja elegância sobrepujavam talvez as do seu tipo

Pág.184

imaginário. Sentiu mais uma satisfação considerando que ele era nobre; seus olhos cintilaram, dançou com todo o prazer que se acha na dança, quando em presença do ser a quem se ama. Nunca os dois namorados se compreenderam melhor do que naquele momento, e, por mais de uma vez, ambos sentiram a extremidade dos dedos fremir e tremer, quando as regras da contradança os uniam.

***

[Baile na casa do embaixador de Nápoles]. *Depois de ficar sabendo que Maximilien de Longueville não tem títulos de nobreza, Émilie vai a um baile na casa do embaixador de Nápoles e dança, por acaso, com o irmão de Maximilien, que é diplomata.*

Pág.192

A primeira vez que a srta. de Fontaine compareceu a um baile foi no palácio do embaixador de Nápoles. No momento em que ela se colocou na mais brilhante quadrilha, viu, a poucos passos, o sr. Longueville, o qual fez um rápido sinal ao par dela.

— Esse rapaz é seu amigo? — perguntou ela com ar de desdém ao seu par.

— É apenas meu irmão — respondeu ele.

Emília estremeceu.

— Ah! — continuou ele, com entusiasmo — posso assegurar-lhe que é a mais bela alma que há no mundo...

— Sabe o meu nome? — perguntou Emília, interrompendo-o com vivacidade.

Pág.193

— Não, senhorita. É um crime, confesso, não ter guardado um nome que está em todos os lábios, ou melhor, em todos os corações; mas tenho uma desculpa plausível: acabo de chegar da Alemanha. Meu embaixador, que está em Paris com licença, mandou-me esta noite aqui para servir de cavalheiro à sua amável esposa, que a senhorita pode ver lá, naquele canto.

— Uma verdadeira máscara trágica — disse Emília depois de ter examinado a embaixatriz.

— E, entretanto, é esse o seu semblante de baile — replicou o rapaz rindo. — Não tenho alternativa senão fazê-la dançar. Antes disso, porém, quis ter uma compensação.

A srta. de Fontaine inclinou-se.

— Muito me surpreendi — continuou o tagarela secretário da embaixada — ao encontrar meu irmão aqui. Ao chegar de Viena, soube que o pobre rapaz estava doente, de cama. Tinha a intenção de vê-lo antes de vir ao baile, mas a política nem sempre nos dá tempo para termos afeições de família. *La padrona della casa* não me permitiu subir ao apartamento do meu pobre Maximiliano.

— Seu irmão não está como o senhor na diplomacia? — perguntou Emília.

— Não — suspirou o secretário —, o pobre rapaz sacrificou-se por mim! Ele e minha irmã Clara desistiram da fortuna de meu pai, a fim de que este pudesse constituir-me um morgadio. Meu pai sonha com um pariato, aliás, como todos os que votam com o ministério. Tem promessa de ser nomeado — acrescentou em voz baixa. — Depois de ter juntado algum dinheiro, meu irmão associou-se a uma casa bancária, e sei que acaba de fazer com o Brasil um negócio que poderá torná-lo milionário. Se estou assim alegre hoje é porque pude contribuir, com minhas relações diplomáticas, para o êxito da especulação. Estou mesmo esperando com impaciência um aviso da legação brasileira, o qual será de molde a desanuviar-lhe a fronte. Como o acha?

— Mas o semblante de seu irmão não me parece o de um homem preocupado por assunto de dinheiro.

O jovem diplomata escrutou com um olhar rápido a fisionomia aparentemente calma de seu par.

— Como! — disse ele sorrindo. — As senhoritas também adivinham os pensamentos de amor através das frontes mudas?

— Seu irmão está apaixonado? — perguntou ela, deixando escapar um gesto de

Pág.194

curiosidade.

— Sim. Minha irmã Clara, com a qual ele tem cuidados maternais, escreveu-me que ele se havia enamorado, durante este verão, de uma lindíssima criatura, mas desde então não tive mais notícias desse amor. Acredita que o pobre rapaz se levantava às cinco horas da manhã para ir despachar seus negócios a fim de estar às quatro horas, no campo, junto à sua bela? Mas também estropiou um belo cavalo de raça que eu lhe tinha mandado.

Perdoe a minha tagarelice, senhorita: acabo de chegar da Alemanha, como lhe disse. Faz um ano que não ouço falar corretamente o francês, estou privado de fisionomias francesas e farto de alemães, de tal forma que na minha ânsia patriótica creio que era capaz de falar às figuras de um candelabro parisiense. Ademais, se estou conversando com uma franqueza pouco conveniente para um diplomata, a culpa é sua, senhorita. Pois não foi a senhorita quem me mostrou meu irmão? Quando se trata dele, sou inesgotável. Quisera poder dizer à terra toda quanto ele é bom e generoso. Não se tratava de nada menos do que de cem mil libras de renda que dão as terras de Longueville.

Se a srta. de Fontaine obteve essas revelações importantes, deveu-as em parte à habilidade com que soube interrogar seu confiante par, desde que soube que ele era irmão do seu amor desdenhado.

— Pode o senhor ver seu irmão vendendo musselinas e tecidos de algodão sem sentir algum pesar? — perguntou Emília depois de ter feito a terceira figura da contradança.

— De onde sabe isso? — perguntou o diplomata. — Graças a Deus eu sei, como aprendiz de diplomata, mesmo deixando correr uma torrente de palavras, só dizer o que quero.

— Foi o senhor quem o disse — assegurou-lhe.

O sr. de Longueville fitou a srta. de Fontaine com um assombro em que havia perspicácia. Uma suspeita invadiu-lhe o espírito. Interrogou sucessivamente os olhos do irmão e os de seu par, adivinhou tudo, apertou as mãos uma com a outra, ergueu os olhos para o teto, pôs-se a rir e disse:

— Não passo de um grande tolo! A senhorita é a mais linda moça do baile, meu irmão olha-a disfarçadamente, está dançando apesar da febre, e a senhorita finge não o ver. Faça a felicidade dele — disse ao reconduzi-la para junto do velho tio —, não ficarei enciumado, mas sempre estremecerei um pouco ao chamá-la minha irmã...

BALZAC, Honoré de. **A comédia humana**: estudos de costumes/ cenas da vida privada. Vol 1. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. 3 ed. São Paulo: Globo, 2012. p.168-173; 183-184; 192-194.

MADAME BOVARY (1857) – GUSTAVE FLAUBERT

Première partie, chapitre VII

Page 97

[…] Mais, vers la fin de septembre, quelque chose d'extraordinaire tomba dans sa vie : elle fut invitée à la Vaubyessard, chez le marquis d'Andervilliers.

Secrétaire d'État sous la Restauration, le Marquis, cherchant à rentrer dans la vie politique, préparait de longue main sa candidature à la Chambre des députés. Il faisait, l'hiver, de nombreuses distributions de fagots, et, au Conseil général, réclamait avec exaltation toujours des routes pour son arrondissement. Il avait eu, lors des grandes chaleurs, un abcès dans la bouche, dont Charles l'avait soulagé comme par miracle, en y donnant à point un coup de lancette. L'homme d'affaires, envoyé à Tostes pour payer l'opération, conta, le soir, qu'il avait vu dans le jardinet du médecin des cerises superbes. Or, les cerisiers poussaient mal à la Vaubyessard, M. le Marquis demanda quelques boutures à Bovary, se fit

Page 98

un devoir de l'en remercier lui-même, aperçut Emma, trouva qu'elle avait une jolie taille et qu'elle ne saluait point en paysanne ; si bien qu'on ne crut pas au château outrepasser les bornes de la condescendance, ni d'autre part commettre une maladresse, en invitant le jeune ménage.

Un mercredi, à trois heures, M. et Madame Bovary, montés dans leur *boc*, partirent pour la Vaubyessard, avec une grande malle attachée par derrière et une boîte à chapeau qui était posée devant le tablier. Charles avait, de plus, un carton entre les jambes.

Ils arrivèrent à la nuit tombante, comme on commençait à allumer des lampions dans le parc, afin d'éclairer les voitures.

Première partie, chapitre VIII

Le château, de construction moderne, à l'italienne, avec deux ailes avançant et trois perrons, se déployait au bas d'une immense pelouse où paissaient quelques vaches, entre des bouquets de grands arbres espacés, tandis que des bannettes d'arbustes, rhododendrons, seringas et boules-de-neige bombaient leurs touffes de verdure inégales sur la ligne courbe du chemin sablé. Une rivière passait sous un pont ; à travers la brume, on distinguait des bâtiments à toit de chaume, éparpillés dans la prairie, que bordaient en pente douce deux coteaux couverts de bois, et par derrière, dans les massifs, se tenaient, sur deux lignes parallèles, les remises et les écuries, restes conservés de l'ancien château démoli.

Le *boc* de Charles s'arrêta devant le perron du milieu ; des domestiques parurent ; le Marquis s'avança, et, offrant son bras à la femme du médecin, l'introduisit dans le vestibule.

Page 99

Il était pavé de dalles en marbre, très haut, et le bruit des pas, avec celui des voix, y retentissait comme dans une église. En face montait un escalier droit, et à gauche une galerie donnant sur le jardin conduisait à la salle de billard dont on entendait, dès la porte, caramboler les boules d'ivoire. Comme elle la traversait pour aller au salon, Emma vit autour du jeu des hommes à figure grave, le menton posé sur de hautes cravates, décorés tous, et qui souriaient silencieusement, en poussant leur queue. Sur la boiserie sombre du lambris, de grands cadres dorés portaient, au bas de leur bordure, des noms écrits en lettres noires.

Elle lut : « Jean-Antoine d'Andervilliers d'Yverbonville, comte de la Vaubyessard et baron de la Fresnaye, tué à la bataille de Coutras, le 20 octobre 1587. » Et sur un autre : « Jean-Antoine-Henry-Guy d'Andervilliers de la Vaubyessard, amiral de France et chevalier de l'ordre de Saint-Michel, blessé au combat de la Hougue-Saint-Vaast, le 29 mai 1692, mort à la Vaubyessard le 23 janvier 1693.» Puis on distinguait à peine ceux qui suivaient, car la lumière des lampes, rabattue sur le tapis vert du billard, laissait flotter une ombre dans l'appartement. Brunissant les toiles horizontales, elle se brisait contre elles en arêtes fines, selon les craquelures du vernis ; et de tous ces grands carrés noirs bordés d'or sortaient, çà et là, quelque portion plus claire de la peinture, un front pâle, deux yeux qui vous regardaient, des perruques se déroulant sur l'épaule poudrée des habits rouges, ou bien la boucle d'une jarretière au haut d'un mollet rebondi.

Le Marquis ouvrit la porte du salon ; une des dames se leva (la Marquise elle-même), vint à la rencontre d'Emma et la fit asseoir près d'elle, sur une causeuse, où elle se mit à lui parler amicalement, comme si elle la connaissait depuis longtemps. C'était une femme de la quarantaine environ, à

Page 100

belles épaules, à nez busqué, à la voix traînante, et portant, ce soir-là, sur ses cheveux châtains, un simple fichu de guipure qui retombait par derrière, en triangle. Une jeune personne blonde se tenait à côté, dans une chaise à dossier long ; et des messieurs, qui avaient une petite fleur à la boutonnière de leur habit, causaient avec les dames, tout autour de la cheminée.

À sept heures, on servit le dîner. Les hommes, plus nombreux, s'assirent à la première table, dans le vestibule, et les dames à la seconde, dans la salle à manger, avec le Marquis et la Marquise.

Emma se sentit, en entrant, enveloppée par un air chaud, mélange du parfum des fleurs et du beau linge, du fumet des viandes et de l'odeur des truffes. Les bougies des candélabres allongeaient des flammes sur les cloches d'argent ; les cristaux à facettes, couverts d'une buée mate, se renvoyaient des rayons pâles ; des bouquets étaient en ligne sur toute la longueur de la table, et, dans les assiettes à large bordure, les serviettes, arrangées en manière de bonnet d'évêque, tenaient entre le bâillement de leurs deux plis chacune un petit pain de forme ovale. Les pattes rouges des homards dépassaient les plats ; de gros fruits dans des corbeilles à jour s'étageaient sur la mousse ; les cailles avaient leurs plumes, des fumées montaient ; et, en bas de soie, en culotte courte, en cravate blanche, en jabot, grave comme un juge, le maître d'hôtel, passant entre les épaules des convives les plats tout découpés, faisait d'un coup de sa cuiller sauter pour vous le morceau qu'on choisissait. Sur le grand poêle de porcelaine à baguette de cuivre, une statue de femme drapée jusqu'au menton regardait immobile la salle pleine de monde.

Madame Bovary remarqua que plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre.

Cependant, au haut bout de la table, seul parmi

Page 101

toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie, et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait, laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce. Il avait les yeux éraillés et portait une petite queue enroulée d'un ruban noir. C'était le beau-père du marquis, le vieux duc de Laverdière, l'ancien favori du comte d'Artois, dans le temps des parties de chasse au Vaudreuil, chez le marquis de Conflans, et qui avait été, disait-on, l'amant de la reine Marie-Antoinette entre MM. de Coigny et de Lauzun. Il avait mené une vie bruyante de débauches, pleine de duels, de paris, de femmes enlevées, avait dévoré sa fortune et effrayé toute sa famille. Un domestique, derrière sa chaise, lui nommait tout haut,

dans l'oreille, les plats qu'il désignait du doigt en bégayant ; et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. Il avait vécu à la Cour et couché dans le lit des reines !

On versa du vin de Champagne à la glace. Emma frissonna de toute sa peau en sentant ce froid dans sa bouche. Elle n'avait jamais vu de grenades ni mangé d'ananas. Le sucre en poudre même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs.

Les dames, ensuite, montèrent dans leurs chambres s'apprêter pour le bal.

Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début. Elle disposa ses cheveux d'après les recommandations du coiffeur, et elle entra dans sa robe de barège, étalée sur le lit. Le pantalon de Charles le serrait au ventre.

– Les sous-pieds vont me gêner pour danser, dit-il.

– Danser ? reprit Emma.

– Oui !

– Mais tu as perdu la tête ! on se moquerait de

Page 102

toi, reste à ta place. D'ailleurs, c'est plus convenable pour un médecin, ajouta-t-elle.

Charles se tut. Il marchait de long en large, attendant qu'Emma fût habillée.

Il la voyait par derrière, dans la glace, entre deux flambeaux. Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu ; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure.

Charles vint l'embrasser sur l'épaule.

– Laisse-moi ! dit-elle, tu me chiffonnes.

On entendit une ritournelle de violon et les sons d'un cor. Elle descendit l'escalier, se retenant de courir.

Les quadrilles étaient commencés. Il arrivait du monde. On se poussait. Elle se plaça près de la porte, sur une banquette.

Quand la contredanse fut finie, le parquet resta libre pour les groupes d'hommes causant debout et les domestiques en livrée qui apportaient de grands plateaux. Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entrouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus. Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bleuets. Pacifiques à leurs places, des mères à figure renfrognée portaient des turbans rouges.

Page 103

Le cœur d'Emma lui battit un peu lorsque, son cavalier la tenant par le bout des doigts, elle vint se mettre en ligne et attendit le coup d'archet pour partir. Mais bientôt l'émotion disparut ; et, se balançant au rythme de l'orchestre, elle glissait en avant, avec des mouvements légers du cou. Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient ; on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables ; puis tout reprenait à la fois, le cornet à pistons lançait un éclat sonore, les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient ; les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.

Quelques hommes (une quinzaine) de vingt-cinq à quarante ans, disséminés parmi les danseurs ou causant à l'entrée des portes, se distinguaient de la foule par un air de famille, quelles que fussent leurs différences d'âge, de toilette ou de figure.

Leurs habits, mieux faits, semblaient d'un drap plus souple, et leurs cheveux, ramenés en boucles vers les tempes, lustrés par des pommades plus fines. Ils avaient le teint de la richesse, ce teint blanc que rehaussent la pâleur des porcelaines, les moires du satin, le vernis des beaux meubles, et qu'entretient dans sa santé un régime discret de nourritures exquises. Leur cou tournait à l'aise sur des cravates basses ; leurs favoris longs tombaient sur des cols rabattus ; ils s'essuyaient les lèvres à des mouchoirs brodés d'un large chiffre, d'où sortait une odeur suave. Ceux qui commençaient à vieillir avaient l'air jeune, tandis que quelque chose de mûr s'étendait sur le visage des jeunes. Dans leurs regards indifférents flottait la quiétude de passions journellement assouvies ; et, à travers leurs manières douces, per-

Page 104

çait cette brutalité particulière que communique la domination de choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues.

À trois pas d'Emma, un cavalier en habit bleu causait Italie avec une jeune femme pâle, portant une parure de perles. Ils vantaient la grosseur des piliers de Saint-Pierre, Tivoli, le Vésuve, Castellamare et les Cassines, les roses de Gênes, le Colisée au clair de lune. Emma écoutait de son autre oreille une conversation pleine de mots qu'elle ne comprenait pas. On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, Miss Arabelle et Romulus, et gagné deux mille louis à sauter un fossé, en Angleterre. L'un se plaignait de ses coureurs qui engraissaient ; un autre, des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.

L'air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient. On refluait dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres ; au bruit des éclats de verre, madame Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents.

Page 105

Une dame, près d'elle, laissa tomber son éventail. Un danseur passait.

– Que vous seriez bon, monsieur, dit la dame, de vouloir bien ramasser mon éventail, qui est derrière ce canapé !

Le monsieur s'inclina, et, pendant qu'il faisait le mouvement d'étendre son bras, Emma vit la main de la jeune dame qui jetait dans son chapeau quelque chose de blanc, plié en triangle. Le monsieur, ramenant l'éventail, l'offrit à la dame, respectueusement ; elle le remercia d'un signe de tête et se mit à respirer son bouquet.

Après le souper, où il y eut beaucoup de vins d'Espagne et de vins du Rhin, des potages à la bisque et au lait d'amandes, des puddings à la Trafalgar et toutes sortes de viandes froides avec des gelées alentour qui tremblaient dans les plats, les voitures, les unes après les autres, commencèrent à s'en aller. En écartant du coin le rideau de mousseline, on voyait glisser dans l'ombre la lumière de leurs lanternes. Les banquettes s'éclaircirent ; quelques joueurs restaient encore ; les musiciens rafraîchissaient, sur leur langue, le bout de leurs doigts ; Charles dormait à demi, le dos appuyé contre une porte.

À trois heures du matin, le cotillon commença. Emma ne savait pas valser. Tout le monde valsait, mademoiselle d'Andervilliers elle-même et la marquise ; il n'y avait plus que les hôtes du château, une douzaine de personnes à peu près.

Cependant, un des valseurs, qu'on appelait familièrement *Vicomte*, et dont le gilet très ouvert semblait moulé sur la poitrine, vint une seconde fois encore inviter madame Bovary, l'assurant qu'il la guiderait et qu'elle s'en tirerait bien.

Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient : tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet,

Page 106

comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon ; leurs jambes entraient l'une dans l'autre ; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui ; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent ; et, d'un mouvement plus rapide, le vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place ; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux.

Quand elle les rouvrit, au milieu du salon, une dame assise sur un tabouret avait devant elle trois valseurs agenouillés. Elle choisit le Vicomte, et le violon recommença.

On les regardait. Ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans sa même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant. Elle savait valser, celle-là ! Ils continuèrent longtemps et fatiguèrent tous les autres.

On causa quelques minutes encore, et, après les adieux ou plutôt le bonjour, les hôtes du château s'allèrent coucher.

Charles se traînait à la rampe, les genoux *lui rentraient dans le corps*. Il avait passé cinq heures de suite, tout debout devant les tables, à regarder jouer au whist sans y rien comprendre. Aussi poussa-t-il un grand soupir de satisfaction lorsqu'il eut retiré ses bottes.

Emma mit un châle sur ses épaules, ouvrit la fenêtre et s'accouda.

La nuit était noire. Quelques gouttes de pluie tombaient. Elle aspira le vent humide qui lui rafraîchissait les paupières. La musique du bal bourdonnait encore à ses oreilles, et elle faisait des efforts pour

Page 107

se tenir éveillée, afin de prolonger l'illusion de cette vie luxueuse qu'il lui faudrait tout à l'heure abandonner.

Le petit jour parut. Elle regarda les fenêtres du château, longuement, tâchant de deviner quelles étaient les chambres de tous ceux qu'elle avait remarqués la veille. Elle aurait voulu savoir leurs existences, y pénétrer, s'y confondre.

Mais elle grelottait de froid. Elle se déshabilla et se blottit entre les draps, contre Charles qui dormait.

Il y eut beaucoup de monde au déjeuner. Le repas dura dix minutes ; on ne servit aucune liqueur, ce qui étonna le médecin. Ensuite mademoiselle d'Andervilliers ramassa des morceaux de brioche dans une bannette, pour les porter aux cygnes sur la pièce d'eau, et on s'alla promener dans la serre chaude, où des plantes bizarres, hérissées de poils, s'étageaient en pyramides sous des vases suspendus, qui, pareils à des nids de serpents trop pleins, laissaient retomber, de leurs bords, de longs cordons verts entrelacés. L'orangerie, que l'on trouvait au bout, menait à couvert jusqu'aux communs du château. Le marquis, pour amuser la jeune femme, la mena voir les écuries. Au-dessus des râteliers en forme de corbeille, des plaques de porcelaine portaient en noir le nom des chevaux. Chaque bête s'agitait dans sa stalle, quand on passait près d'elle, en claquant de la langue. Le plancher de la sellerie luisait à l'œil comme le parquet d'un salon. Les harnais de voiture étaient dressés dans le milieu sur deux colonnes tournantes, et les mors, les fouets, les étriers, les gourmettes rangés en ligne tout le long de la muraille.

Charles, cependant, alla prier un domestique d'atteler son boc. On l'amena devant le perron, et, tous les paquets y étant fourrés, les époux Bovary

Page 108

firent leurs politesses au marquis et à la marquise, et repartirent pour Tostes.

Emma, silencieuse, regardait tourner les roues. Charles, posé sur le bord extrême de la banquette, conduisait les deux bras écartés, et le petit cheval trottait l'amble dans les brancards, qui étaient trop larges pour lui. Les guides molles battaient sur sa croupe en s'y trempant d'écume, et la boîte ficelée derrière le boc donnait contre la caisse de grands coups réguliers.

Ils étaient sur les hauteurs de Thibourville, lorsque devant eux, tout à coup, des cavaliers passèrent en riant, avec des cigares à la bouche. Emma crut reconnaître le Vicomte : elle se détourna, et n'aperçut à l'horizon que le mouvement des têtes s'abaissant et montant, selon la cadence inégale du trot ou du galop.

Un quart de lieue plus loin, il fallut s'arrêter pour raccommoder, avec de la corde, le reculement qui était rompu.

Mais Charles, donnant au harnais un dernier coup d'œil, vit quelque chose par terre, entre les jambes de son cheval ; et il ramassa un porte-cigares tout bordé de soie verte et blasonné à son milieu comme la portière d'un carrosse.

– Il y a même deux cigares dedans, dit-il ; ce sera pour ce soir, après dîner.

– Tu fumes donc ? demanda-t-elle.

– Quelquefois, quand l'occasion se présente.

Il mit sa trouvaille dans sa poche et fouetta le bidet.

Quand ils arrivèrent chez eux, le dîner n'était point prêt. Madame s'emporta. Nastasie répondit insolemment.

– Partez ! dit Emma. C'est se moquer, je vous chasse.

Il y avait pour dîner de la soupe à l'oignon, avec

Page 109

un morceau de veau à l'oseille. Charles, assis devant Emma, dit en se frottant les mains d'un air heureux :

– Cela fait plaisir de se retrouver chez soi !

On entendait Nastasie qui pleurait. Il aimait un peu cette pauvre fille. Elle lui avait, autrefois, tenu société pendant bien des soirs, dans les désœuvrements de son veuvage. C'était sa première pratique, sa plus ancienne connaissance du pays.

– Est-ce que tu l'as renvoyée pour tout de bon ? dit-il enfin.

– Oui. Qui m'en empêche ? répondit-elle.

Puis ils se chauffèrent dans la cuisine, pendant qu'on apprêtait leur chambre. Charles se mit à fumer. Il fumait en avançant les lèvres, crachant à toute minute, se reculant à chaque bouffée.

– Tu vas te faire mal, dit-elle dédaigneusement.

Il déposa son cigare, et courut avaler, à la pompe, un verre d'eau froide. Emma, saisissant le porte-cigares, le jeta vivement au fond de l'armoire.

La journée fut longue, le lendemain. Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les platebandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin ! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ? Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. Elle se résigna pourtant ; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la

semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux : au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas.

Page 110

Ce fut donc une occupation pour Emma que le souvenir de ce bal. Toutes les fois que revenait le mercredi, elle se disait en s'éveillant : « Ah ! il y a huit jours... il y a quinze jours..., il y a trois semaines, j'y étais ! » Et peu à peu, les physionomies se confondirent dans sa mémoire, elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus si nettement les livrées et les appartements ; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary** : mœurs de province. Paris : Gallimard, 2001. p.97-110.

TRADUÇÃO: *MADAME BOVARY*

Pág. 62

Porém, pelo fim de setembro, algo de extraordinário caiu em sua vida; ela foi convidada ao castelo de Vaubyessard, residência do Marquês d'Andervilliers.

Secretário de Estado sob a Restauração, o Marquês, procurando voltar à vida política, preparava havia muito sua candidatura à Câmara dos deputados. No inverno distribuía numerosos feixes de lenha e no Conselho Geral reclamava sempre com exaltação estradas para sua circunscrição administrativa. Na época dos grandes calores tivera um abcesso na

Pág. 63

boca de que Charles o aliviara como por milagre, com uma certeira lancetada. O homem de negócios enviado a Tostes para pagar a operação contou, à noite, que vira no jardinzinho do médico esplêndidas cerejas. Ora, as cerejeiras cresciam pouco em Vaubyessard; o Sr. Marquês pediu alguns enxertos a Bovary, sentiu-se no dever de agradecer-lhe pessoalmente, percebeu Emma, considerou que ela possuía um corpo bonito e que não cumprimentava como uma camponesa; de tal forma que, no castelo, não se julgou ultrapassar os limites da condescendência nem, de outro lado, cometer uma inconveniência ao convidar o jovem casal.

Uma quarta-feira, às três horas, o Sr. e a Sra. Bovary partiram em seu *boc* para Vaubyessard, com uma grande mala amarrada na traseira do carro e uma caixa de chapéu colocada diante da capa do guarda-lama. Além disso, Charles carregava entre os joelhos uma caixa de papelão.

Chegaram à tardinha, quando os lampiões começavam a ser acesos no parque a fim de iluminar as carruagens.

VII

O castelo, de construção moderna, à italiana, com duas alas que avançavam e três escadarias, estendia-se ao fundo de um imenso relvado onde pastavam algumas vacas entre grupos de grandes árvores distanciadas umas das outras, enquanto algumas cestas de arbustos, rododendros, silindras e rosas-de-gueldres arqueavam seus tufos de verduras desiguais sobre a linha curva do caminho arenoso. Um rio passava sob a ponte; através da bruma distinguiam-se construções com telhado de sapé esparsas na pradaria, acompanhadas por duas encostas em declive suave cobertas de bosques; por detrás, nos compactos grupos de árvores ficavam situadas, em duas linhas paralelas, as cocheiras e as estrebarias, restos que haviam sido conservados do antigo castelo demolido.

Pág. 64

O *boc* de Charles deteve-se diante da escadaria central; alguns criados apareceram; o Marquês adiantou-se e, oferecendo o braço à mulher do médico, introduziu-a no vestíbulo.

Era ele pavimentado de lajes de mármore, muito alto, e o ruído dos passos com o das vozes ressoavam como numa igreja. Em frente, subia uma escada reta e à esquerda uma galeria dando para o jardim conduzia à sala de bilhar onde, já da porta, ouviam-se carambolar as bolas de marfim. Ao atravessá-la para ir ao salão, Emma viu ao redor das mesas homens de rosto grave, com o queixo apoiado em altas gravatas, todos exibindo condecorações e sorrindo silenciosamente ao darem suas tacadas. Sobre a madeira escura do lambri, grandes molduras douradas traziam na base nomes escritos em letras pretas. Ela

leu: “Jean Antoine d’Andervilliers d’Yverbonville, conde de Vaubyessard e barão de Fresnaye, morto na batalha de Coutras em 20 de outubro de 1587”. E num outro: “Jean-Antoine-Henry-Guy d’Andervilliers de la Vaubyessard, almirante da França e cavaleiro da ordem de Saint-Michel, ferido no combate de Hougue-Saint-Vaast em 29 de maio de 1692, morto em Vaubyessard em 23 de janeiro de 1693”. Depois, mal se distinguiam os que vinham em seguida, pois a luz das lâmpadas, caindo sobre o tapete verde de bilhar, deixava flutuar uma certa sombra na sala. Escurecendo as telas horizontais, quebrava-se contra elas em finas arestas seguindo as fendas do verniz; e, de todos aqueles quadrados negros debruados de ouro saíam, cá e lá, uma porção mais clara da pintura, uma fronte pálida, dois olhos que fixavam o observador, perucas que caíam sobre os ombros empoeirados dos trajes vermelhos, ou então a fivela de uma jarreteira no alto de uma panturrilha roliça.

O Marquês abriu a porta do salão; uma das senhoras levantou-se (a própria Marquesa), veio ao encontro de Emma e fê-la sentar-se ao seu lado, numa conversadeira, onde se pôs a falar amigavelmente como se a conhecesse havia muito. Era uma mulher de uns quarenta anos, de belos ombros, de nariz aquilino, voz arrastada e que usava, naquela

Pág. 65

noite, nos cabelos castanhos, um simples lenço de guipure que lhe caía atrás em forma de triângulo. Uma moça loira sentava-se ao lado numa cadeira de espaldar alto; e alguns cavalheiros, que traziam uma pequena flor na botoeira das casacas, conversavam com as senhoras, ao redor da lareira.

Às sete horas foi servido o jantar. Os homens, mais numerosos, sentaram-se à primeira mesa no vestíbulo e as senhoras à segunda, na sala de jantar, com o Marquês e a Marquesa.

Ao entrar, Emma sentiu-se envolvida por um ar quente, uma mistura de perfume de flores e de boa roupa, pelo aroma das carnes e pelo odor de trufas. As velas dos candelabros alongavam as chamas sobre as campânulas de prata, os cristais facetados, cobertos de vapor fosco, trocavam pálidos raios; os buquês alinhavam-se ao longo da mesa e, nos pratos, com larga cercadura, os guardanapos arrumados em forma de mitra de bispo, mantinham, cada um, entre a abertura de duas dobras, um pãozinho oval. As patas vermelhas das lagostas transbordavam das travessas; viam-se grandes frutas dispostas sobre as camadas de musgo em cestinhas rendilhadas; as codornizes mantinham suas penas, a fumaça subia e, com meias de seda, calções curtos, gravata branca, de jabô, grave como um juiz, o mordomo, passando entre os ombros dos convidados os pratos já trinchados, com um movimento da colher fazia saltar, para o hóspede, o pedaço escolhido. Sobre a grande estufa de porcelana com varetas de cobre, uma estátua de mulher envolta até o queixo olhava, imóvel, a sala repleta.

A Sra. Bovary observou que várias senhoras não haviam colocado as luvas em seus copos.

Entrementes, na outra extremidade da mesa, sozinho entre todas aquelas mulheres, curvado sobre seu prato cheio e com o guardanapo preso às costas como uma criança, um ancião comia, deixando cair da boca gotas de molho. Tinha os olhos congestionados e trazia os cabelos presos na nuca por

Pág. 66

uma fita preta. Era o sogro do Marquês, o velho duque de Laverdière, o antigo favorito do conde de Artois, ao tempo das caçadas em Vaudreuil, na residência do Marquês de Conflans e que fora, dizia-se, amante de Maria Antonieta entre os Srs. De Coigny e de Lauzun. Levara uma ruidosa vida de dissipações, cheia de duelos, de apostas, de mulheres raptadas, devorara sua fortuna e assustara toda a família. Um criado, atrás de sua cadeira, dizia-lhe em voz alta, ao ouvido, os nomes dos pratos que ele, gaguejando, indicava com o dedo; e a todo momento os olhos de Emma voltavam automaticamente para aquele ancião

de lábios caídos, como a algo de extraordinário e de augusto. Ele vivera na Corte e dormira na cama das rainhas!

Foi servido vinho de Champanhe gelado. Emma estremeceu até a alma sentindo aquele frio na boca. Nunca vira romãs nem comera ananás. Mesmo o açúcar em pó pareceu-lhe mais branco e mais fino do que em qualquer outro lugar.

As senhoras, em seguida, subiram a seus quartos para se prepararem para o baile.

Emma arrumou-se com a consciência meticulosa de uma atriz estreante. Prendeu os cabelos segundo a recomendação do cabeleireiro e entrou em seu vestido de barege, estendido na cama. As calças de Charles apertavam-lhe a barriga.

— As presilhas das polainas vão incomodar-me ao dançar, disse ele.

— Dançar? replicou Emma.

— Sim!

— Mas perdeste a cabeça! Debochariam de ti, mantém-te em teu lugar. Aliás, é mais conveniente para um médico, acrescentou.

Charles calou-se. Caminhava de um lado para outro esperando que Emma acabasse de vestir-se.

Via-a por trás, no espelho, entre dois castiçais. Seus olhos negros pareciam mais negros. Seus bandós, suavemente abaulados nas orelhas, luziam com um brilho azul; uma rosa em seu coque, tremia numa haste móvel com gotas de água artificiais na extremidade das folhas. Usava um vestido cor de

Pág. 67

açafrão pálido erguido por três buquês de rosas pompom entrelaçadas com filhas verdes.

Charles veio beijá-la no ombro.

— Larga-me, disse ela, estás me amarrotando.

Ouviram-se acordes de violino e os sons de uma trompa. Ela desceu as escadas evitando correr.

As quadrilhas haviam começado. As pessoas chegavam. Todos se empurravam. Ela colocou-se perto da porta, numa banqueta.

Quando a contradança terminou, a pista ficou livre para os grupos de homens que conversavam de pé e para os criados de libré que traziam grandes bandejas. Ao longo da fila de mulheres sentadas os leques pintados agitavam-se, os buquês escondiam parcialmente os sorrisos e os frascos com tampa de ouro giravam nas mãos entreabertas onde as luvas marcavam o formato das unhas e apertavam a carne no pulso. Os adornos de renda, os broches de diamantes, os braceletes de medalhão estremeciam nos corpetes, cintilavam nos peitos, tiniam nos braços nus. As cabeleiras, bem coladas nas testas e torcidas na nuca, traziam, em forma de romãzeiras, espigas ou centáureas. Pacíficas em seus lugares, algumas mães de rosto carrancudo usavam turbantes vermelhos.

O coração de Emma bateu um pouco quando, com seu cavalheiro a segurá-la pela ponta dos dedos, foi colocar-se em linha e esperou a rabecada para iniciar a dança. Mas, em breve a emoção desapareceu; e, balançando-se ao ritmo da orquestra, deslizava para a frente com ligeiros movimentos do pescoço. Um sorriso subia-lhe aos lábios ao ouvir certas delicadezas do violino, que tocava o solo, algumas vezes, quando os outros instrumentos se calava; ouvia-se o ruído nítido dos luíses de ouro que eram depositados ao lado, sobre o tapete das mesas; depois, tudo recomeçava ao mesmo tempo e o cornetim lançava uma descarga sonora. Os pés retomavam o compasso, as saias inflavam e roçavam, as mãos encontra-

Pág. 68

vam-se, abandonavam-se; os mesmos olhos que se abaixavam diante de seu par voltavam a fixar-se nele novamente.

Alguns homens (uns quinze), de vinte e cinco a quarenta anos, disseminados entre os pares ou conversando à entrada das portas, distinguiam-se da multidão por um ar de família, fossem quais fossem as diferenças de idade, de traje ou de figura.

Suas casacas, mais bem cortadas, pareciam feitas de um tecido mais macio e seus cabelos, puxados em caracóis em direção às têmporas, pareciam brilhar com uma pomada mais fina. Possuíam a tez da riqueza, aquela tez branca realçada pela palidez das porcelanas, pelo reflexo dos cetins, pelo verniz dos belos móveis e cuja saúde é mantida por um regime discreto de alimentos requintados. Seus pescoços movimentavam-se à vontade sobre suas gravatas baixas, suas longas suíças caíam sobre os colarinhos voltados; enxugavam os lábios em lenços bordados com um grande monograma de onde saía uma aroma suave. Os que começavam a envelhecer tinham um ar jovem enquanto alguma coisa de maduro espalhava-se no rosto dos jovens. Em seus olhares indiferentes flutuavam a quietude das paixões diariamente saciadas e, através de suas maneiras suaves, despontava aquela brutalidade particular que confere o domínio de coisas semifáceis nas quais a força age e a vaidade se diverte, o manejo dos cavalos de raça e a convivência com mulheres perdidas.

A três passos de Emma, um cavalheiro de casaca azul conversava sobre a Itália com uma jovem mulher pálida com um adorno de pérolas. Elogiavam a espessura dos pilares de São Pedro, Tivoli, o Vesúvio, Castellamare e os Cassini, as rosas de Gênova, o Coliseu ao luar. Emma ouvia, com o outro ouvido, uma conversa cheia de palavras que não compreendia. Algumas pessoas rodeavam um jovem rapaz que na semana anterior vencera *Miss Arabella* e *Romulus* e ganhara dois mil luíses ao saltar um fosso na Inglaterra. Um queixa-

Pág. 69

va-se de seus corredores, que estavam engordando; outro, dos erros de impressão que haviam alterado o nome de seu cavalo.

O ar do baile era pesado; as lâmpadas empalideciam. Muita gente dirigia-se para a sala de bilhar. Um criado subiu numa cadeira e quebrou dois vidros; ao barulho dos estilhaços, a Sra. Bovary virou a cabeça e percebeu, no jardim, contra as vidraças, rostos de camponeses que observavam. Então, voltou-lhe a lembrança dos Bertaux. Reviu a quinta, o pântano lamacento, seu pai com a blusa sob as macieiras e reviu-se a si mesma, como outrora, desnatando com seu dedo as terrinas de leite na leiteria. Porém, diante das fulgurações da hora presente, sua vida passada, tão nítida até então, desvanecia-se inteiramente e ela quase duvidava de tê-la vivido. Estava lá; além disso, ao redor do baile não havia mais do que sombra estendida sobre todo o resto. Estava comendo, então, um sorvete de marrasquino que segurava com a mão esquerda numa concha de prata dourada e semicerrava os olhos com a colher entre os dentes.

Uma senhora, ao seu lado, deixou cair o leque, um cavalheiro passava.

— Teria a gentileza, senhor, disse a senhora, de apanhar meu leque atrás deste canapé?

O cavalheiro inclinou-se e, enquanto estendia o braço, Emma viu a mão da jovem senhora jogar em seu chapéu algo branco dobrado em forma de triângulo. O cavalheiro, pegando o leque, ofereceu-o à senhora respeitosamente; ela agradeceu com um sinal de cabeça e pôs-se a aspirar o perfume de seu buquê.

Após a ceia, em que houve muitos vinhos da Espanha e vinhos do Reno, sopas de lagostim e de leite de amêndoas, pudim à Trafalgar e todos os tipos de carnes frias rodeadas de geleias que tremia nos pratos, as carruagens, umas após as outras, começaram a partir. Afastando-se um pouco a cortina de musselina via-se deslizar na sombra a luz de suas lanternas. Os assentos iam ficando vazios: alguns jogadores ainda permaneciam; os músicos refrescavam na língua a extre-

Pág. 70

midade dos dedos; Charles estava semi-adormecido com as costas apoiadas numa porta.

Às três da manhã, o cotilhão começou. Emma não sabia valsar. Todo o mundo valsava, mesmo a Srta. D'Andervilliers e a Marquesa; havia apenas os hóspedes do castelo, uma dúzia de pessoas, mais ou menos.

Entrementes, um dos valsadores, a quem chamavam familiarmente de Visconde, cujo colete muito aberto parecia moldado ao peito, veio por uma segunda vez convidar a Sra. Bovary, assegurando que a guiaria e que ela se sairia bem.

Começaram lentamente, depois valsaram com maior rapidez. Giravam: tudo girava ao redor deles, as lâmpadas, os móveis, os lambris e o chão, como um disco sobre um eixo. Ao passar junto às portas, a orla do vestido de Emma roçava na calça de seu par; suas pernas entravam uma na outra; ele baixava seu olhar para ela, ela levantava o seu para ele; um torpor a invadia, ela se deteve. Partiram novamente; e com um movimento mais rápido, o Visconde, arrebatando-a, desapareceu com ela até o final da galeria onde, ofegante, ela quase caiu e por um instante apoiou a cabeça em seu peito. E, em seguida, sempre girando, porém mais suavemente, ele reconduziu-a ao seu lugar; ela caiu para trás, contra a parede e pôs a mão diante dos olhos.

Quando os reabriu, no centro do salão uma senhora, sentada num tamborete, tinha diante de si três valsadores ajoelhados. Ela escolheu o Visconde e o violino recomeçou.

Todos os olhava. Passavam e voltavam, ela com o corpo imóvel e o queixo baixo e ele sempre na mesma pose, com o corpo curvado, o cotovelo arqueado, com a boca para frente. Aquela sabia valsar! Continuaram por muito tempo e fatigaram todos os outros.

Conversou-se ainda alguns minutos e, após as despedidas, ou melhor, o bom-dia, os hóspedes do castelo foram deitar-se.

Charles arrastava-se no corrimão, os joelhos *entravam-lhe pelo corpo*. Passara cinco horas seguidas de pé diante das mesas, olhando o jogo de *whist* sem nada compreender. Assim, deu um profundo suspiro de satisfação quando tirou as botas.

Pág. 71

Emma pôs o chale nos ombros, abriu a janela e apoiou-se no peitoril.

A noite estava escura. Caíram algumas gotas de chuva. Ela aspirou o vento úmido que lhe refrescava as pálpebras. A música do baile ainda lhe ressoava nos ouvidos e ela fazia esforços para manter-se acordada a fim de prolongar a ilusão daquela vida luxuosa que teria de abandonar dentro em pouco.

Amanheceu, ela olhou as janelas do castelo, longamente, procurando adivinhar quais eram os quartos de todos aqueles que observara na véspera. Teria desejado conhecer suas existências, penetrá-las, confundir-se nelas.

Mas ela tiritava de frio. Despiu-se e encolheu-se entre os lençóis, contra Charles, que dormia.

Houve muita gente no almoço. A refeição durou dez minutos; não foi servido nenhum licor, o que espantou o médico. E seguida, a senhorita d'Andervilliers recolheu os pedaços de brioche numa cestinha para levá-los aos cisnes do lago e todos foram passear na estufa, onde plantas bizarras, eriçadas de pêlos sobrepunham-se em pirâmide sob vasos suspensos que, como ninhos de serpentes demasiadamente cheios, deixavam cair, de suas bordas, longos cordões verdes entrelaçados. O laranjal, situado na outra extremidade, conduzia às dependências de serviço do castelo. O Marquês, para divertir a jovem, levou-a a visitar as cavalariças. Acima das manjedouras semicirculares placas de porcelana traziam em letras pretas o nome dos cavalos. Cada animal agitava-se em seu estábulo quando se passava perto dele estalando a língua. O soalho da selaria brilhava como o solho de um salão. Alguns arreios de carruagem encontravam-se dependurados no centro em dois pilares giratórios e os freios, os chicotes, os estribos e as barbelas alinhadas ao longo da parede.

Charles, entrementes, foi pedir a um criado que atrelasse seu *boc*. Este foi levado para defronte da escadaria e depois de nele terem sido colocadas todas as bagagens, os esposos Bovary despediram-se do Marquês e da Marquesa e partiram novamente para Tostes.

Pág. 72

Emma, silenciosa, olhava as rodas que giravam. Charles, sentado bem na beira do assento, conduzia com os braços abertos e o pequeno cavalo trotava a furta-passo nos varais, longos demais para ele. As rédeas frouxas, batendo em suas ancas, banhavam-se de suor e a caixa amarrada atrás do *boc* batia forte e regularmente contra a carroceria.

Haviam chegado às alturas de Thibourville quando, de repente, alguns cavaleiros passaram diante deles, rindo, com charutos na boca. Emma julgou reconhecer o Visconde; voltou-se e percebeu no horizonte apenas o movimento das cabeças que baixavam e subiam segundo a cadência desigual do trote ou do galope.

Depois de um quarto de légua, foi preciso parar para consertar, com cordas, a retranca da sela que quebrara.

Mas Charles, ao dar um último olhar aos arreios, viu alguma coisa no chão, entre as pernas do cavalo; e apanhou uma charuteira debruada de seda verde e blasonada no centro como a portinhola de uma carruagem.

— Dentro há até dois charutos, disse; serão para esta noite, após o jantar.

— Fumas? perguntou ela.

— Às vezes, quando há oportunidade.

Colocou seu achado no bolso e chicoteou o poldro.

Quando chegaram em casa, o jantar não estava pronto. A Senhora exaltou-se, Nastasie respondeu com insolência.

— Vá embora! Disse Emma. Isto é escárnio, estou despedindo-a.

Havia, para o jantar, sopa de cebola com um pedaço de vitela com azedas. Charles, sentado diante de Emma, disse esfregando as mãos com um ar feliz:

— Como é agradável estar de novo em casa!

Ouvia-se o choro de Nastasie. Ele gostava um pouco da pobre moça. Outrora, ela lhe fizera companhia durante muitos serões na ociosidade de sua viuvez. Fora sua primeira cliente, a primeira pessoa que conhecera na região.

— Tu a mandaste realmente embora? Disse ele, finalmente.

— Sim. Quem me impede? Respondeu ela.

Em seguida, aqueceram-se na cozinha enquanto o quar-

Pág. 73

to era preparado. Charles pôs-se a fumar. Fumava avançando os lábios, cuspindo a todo instante, recuando a cada tragada.

— Isso vai te fazer mal, disse ela, desdenhosamente.

Ele largou o charuto e correu à bomba beber um copo de água fria. Emma agarrando a charuteira, lançou-a rapidamente no fundo do armário.

O dia seguinte foi longo. Ela foi passear em seu jardinzinho, passando e voltando pelos mesmos caminhos, parando diante das platibandas, diante da latada, diante do cura de gesso, olhando com assombro todas aquelas coisas de outrora que conhecia tão bem. Como o baile já lhe parecia longínquo! Quem estaria afastando tanto a manhã de anteontem da noite de hoje? Sua viagem ao castelo de Vaubyessard fizera um buraco em sua vida, como aquelas grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, cava às vezes nas montanhas. Resignou-se, contudo: fechou piedosamente na cômoda seu belo vestido e até seus sapatos de cetim, cuja sola amarelara-se com a cera deslizante do assoalho. Seu coração era como eles: ao atrito da riqueza adquirira alguma coisa que não se apagaria.

Assim, a lembrança daquele baile foi uma ocupação para Emma. A cada quarta-feira ela dizia a si mesma ao acordar: “Ah! Há oito dias... há quinze dias... há três semanas,

estava lá!” E pouco a pouco as fisionomias confundiram-se em sua memória; ela esqueceu as melodias das contra-danças; não viu mais nitidamente as librés e as salas; alguns detalhes apagaram-se, mas o pesar permaneceu.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**: costumes de província. Tradução, apresentação e notas de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p.62-73.

LA PARURE (1885) – GUY DE MAUPASSANT

Page 23

C'était une de ces jolies et charmantes filles, née, comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés. Elle n'avait pas de dot, pas d'espérances, aucun moyen d'être connue, comprise, aimée, épousée par un homme riche et distingué ; et elle se laissa marier avec un petit commis du ministère de l'Instruction publique.

Elle fut simple, ne pouvant être parée ; mais malheureuse comme une déclassée ; car les femmes n'ont point de caste ni de race, leur beauté, leur grâce et leur charme leur servant de naissance et de famille. Leur finesse native, leur instinct d'élégance, leur souplesse d'esprit sont leur seule hiérarchie, et font des filles du peuple les égales des plus grandes dames.

Elle souffrait sans cesse, se sentant née pour toutes les délicatesses et tous les luxes. Elle souffrait de la pauvreté de son logement, de la misère des murs, de l'usure des sièges, de la laideur des étoffes. Toutes ces choses, dont une autre femme de sa caste ne se serait même pas aperçue, la torturaient et l'indignaient.

La vue de la petite Bretonne qui faisait son humble ménage éveillait en elle des regrets désolés et des rêves éperdus.

Page 24

Elle songeait aux antichambres muettes, capitonnées avec des tentures orientales, éclairées par de hautes torchères de bronze, et aux deux grands valets en culotte courte qui dorment dans les larges fauteuils, assoupis par la chaleur lourde du calorifère. Elle songeait aux grands salons vêtus de soie ancienne, aux meubles fins portant des bibelots inestimables, et aux petits salons coquets, parfumés, faits pour la causerie de cinq heures avec les amis les plus intimes, les hommes connus et recherchés dont toutes les femmes envient et désirent l'attention.

Quand elle s'asseyait, pour dîner, devant la table ronde couverte d'une nappe de trois jours, en face de son mari qui découvrait la soupière en déclarant d'un air enchanté : « Ah! le bon pot-au-feu ! Je ne sais rien de meilleur que cela…», elle songeait aux dîners fins, aux argenteries reluisantes, aux tapisseries peuplant les murailles de personnages anciens et d'oiseaux étranges au milieu d'une forêt de féerie; elle songeait aux plats exquis servis en des vaisselles merveilleuses, aux galanteries chuchotées et écoutées avec un sourire de sphinx, tout en mangeant la chair rose d'une truite ou des ailes de gélinotte.

Elle n'avait pas de toilettes, pas de bijoux, rien. Et elle n'aimait que cela ; elle se sentait faite pour cela. Elle eut tant désiré plaire, être enviée, être séduisante et recherchée.

Elle avait une amie riche, une camarade de couvent qu'elle ne voulait plus aller voir, tant elle souffrait en revenant. Et elle pleurait pendant des jours entiers, de chagrin, de regret, de désespoir et de détresse.

Page 25

Or, un soir, son mari rentra, l'air glorieux et tenant à la main une large enveloppe.

«Tiens, dit-il, voici quelque chose pour toi. »

Elle déchira vivement le papier et en tira une carte imprimée qui portait ces mots :

« *Le ministre de l'Instruction publique et Mme Georges Ramponneau prient M. et Mme Loisel de leur faire l'honneur de venir passer la soirée à l'hôtel du ministère, le lundi 18 janvier.* »

Au lieu d'être ravie, comme l'espérait son mari, elle jeta avec dépit l'invitation sur la table, en murmurant :

« Que veux-tu que je fasse de cela ?

— Mais, ma chérie, je pensais que tu serais contente. Tu ne sors jamais, et c'est une occasion, cela, une belle ! J'ai eu une peine infinie à l'obtenir. Tout le monde en veut ; c'est très recherché et on n'en donne pas beaucoup aux employés. Tu verras là tout le monde officiel. »

Elle le regardait d'un œil irrité, et elle déclara avec impatience :

« Que veux-tu que je me mette sur le dos pour aller là ? »

Il n'y avait pas songé ; il balbutia :

« Mais la robe avec laquelle tu vas au théâtre. Elle me semble très bien, à moi…»

Il se tut, stupéfait, éperdu, en voyant que sa femme pleurait. Deux grosses larmes descendaient lentement des coins des yeux vers les coins de la bouche ; il bégaya :

« Qu'as-tu ? qu'as-tu ? »

Mais, par un effort violent, elle avait dompté sa peine et elle répondit d'une voix calme, essuyant ses joues humides :

« Rien. Seulement je n'ai pas de toilette et par conséquent je ne peux pas aller à cette fête. Donne ta carte à quelque collègue dont la femme sera mieux nippée que moi. »

Page 26

Il était désolé. Il reprit :

«Voyons, Mathilde. Combien cela coûterait-il, une toilette convenable, qui pourrait te servir encore en d'autres occasions, quelque chose de très simple ? »

Elle réfléchit quelques secondes, établissant ses comptes et songeant aussi à la somme qu'elle pouvait demander sans s'attirer un refus immédiat et une exclamation effarée du commis économe.

Enfin, elle répondit en hésitant :

« Je ne sais pas au juste, mais il me semble qu'avec quatre cents francs je pourrais arriver. »

Il avait un peu pâli, car il réservait juste cette somme pour acheter un fusil et s'offrir des parties de chasse, l'été suivant, dans la plaine de Nanterre, avec quelques amis qui allaient tirer des alouettes, par là, le dimanche.

Il dit cependant :

« Soit. Je te donne quatre cents francs. Mais tâche d'avoir une belle robe. »

Le jour de la fête approchait, et Mme Loisel semblait triste, inquiète, anxieuse. Sa toilette était prête cependant. Son mari lui dit un soir :

« Qu'as-tu ? Voyons, tu es toute drôle depuis trois jours. »

Et elle répondit :

« Cela m'ennuie de n'avoir pas un bijou, pas une pierre, rien à mettre sur moi. J'aurai l'air misère comme tout. J'aimerais presque mieux ne pas aller à cette soirée.»

Page 27

Il reprit :

«Tu mettras des fleurs naturelles. C'est très chic en cette saison-ci. Pour dix francs tu auras deux ou trois roses magnifiques. »

Elle n'était pas convaincue.

« Non, il n'y a rien de plus humiliant que d'avoir l'air pauvre au milieu de femmes riches. »

Mais son mari s'écria :

« Que tu es bête ! Va trouver ton amie Mme Forestier et demande-lui de te prêter des bijoux. Tu es bien assez liée avec elle pour faire cela. »

Elle poussa un cri de joie.

«C'est vrai. Je n'y avais point pensé. »

Le lendemain, elle se rendit chez son amie et lui conta sa détresse.

Mme Forestier alla vers son armoire à glace, prit un large coffret, l'apporta, l'ouvrit, et dit à Mme Loisel :

« Choisis, ma chère. »

Elle vit d'abord des bracelets, puis un collier de perles, puis une croix vénitienne, or et pierreries, d'un admirable travail. Elle essayait les parures devant la glace, hésitait, ne pouvait se décider à les quitter, à les rendre. Elle demandait toujours :

«Tu n'as plus rien d'autre ?

— Mais si. Cherche. Je ne sais pas ce qui peut te plaire. »

Tout à coup, elle découvrit dans une boîte de satin noir, une superbe rivière de diamants ; et son cœur se mit à battre d'un désir immodéré. Ses mains tremblaient en la prenant. Elle l'attacha autour de sa gorge, sur sa robe montante, et demeura en extase devant elle-même.

Puis elle demanda, hésitante, pleine d'angoisse :

«Peux-tu me prêter cela, rien que cela ?

— Mais oui, certainement. »

Page 29

Elle sauta au cou de son amie, l'embrassa avec emportement, puis s'enfuit avec son trésor.

Le jour de la fête arriva. Mme Loisel eut un succès.

Elle était plus jolie que toutes, élégante, gracieuse, souriante et folle de joie. Tous les hommes la regardaient, demandaient son nom, cherchaient à être présentés. Tous les attachés du cabinet voulaient valser avec elle. Le ministre la remarqua.

Elle dansait avec ivresse, avec emportement, grisée par le plaisir, ne pensant plus à rien, dans le triomphe de sa beauté, dans la gloire de son succès, dans une sorte de nuage de bonheur fait de tous ces hommages, de toutes ces admirations, de tous ces désirs éveillés, de cette victoire si complète et si douce au cœur des femmes.

Elle partit vers quatre heures du matin. Son mari, depuis minuit, dormait dans un petit salon désert avec trois autres messieurs dont les femmes s'amusaient beaucoup.

Il lui jeta sur les épaules les vêtements qu'il avait apportés pour la sortie, modestes vêtements de la vie ordinaire, dont la pauvreté jurait avec l'élégance de la toilette de bal. Elle le sentit et voulut s'enfuir pour ne pas être remarquée par les autres femmes qui s'enveloppaient de riches fourrures.

Loisel la retenait :

« Attends donc. Tu vas attraper froid dehors. Je vais appeler un fiacre. »

Mais elle ne l'écoutait point et descendait rapidement l'escalier. Lorsqu'ils furent dans la rue, ils ne trouvèrent pas de voiture ; et ils se mirent à chercher, criant après les cochers qu'ils voyaient passer de loin.

Page 30

Ils descendaient vers la Seine, désespérés, grelottants. Enfin ils trouvèrent sur le quai un de ces vieux coupés noctambules qu'on ne voit dans Paris que la nuit venue, comme s'ils eussent été honteux de leur misère pendant le jour.

Il les ramena jusqu'à leur porte, rue des Martyrs, et ils remontèrent tristement chez eux. C'était fini, pour elle. Et il songeait, lui, qu'il lui faudrait être au Ministère à dix heures.

Elle ôta les vêtements dont elle s'était enveloppée les épaules, devant la glace, afin de se voir encore une fois dans sa gloire. Mais soudain elle poussa un cri. Elle n'avait plus de rivière autour du cou.

Son mari, à moitié dévêtu déjà, demanda :

« Qu'est-ce que tu as ? »

Elle se tourna vers lui, affolée :

« J'ai… j'ai… je n'ai plus la rivière de Mme Forestier.»

Il se dressa éperdu.

«Quoi!… Comment!… Ce n'est pas possible ! »

Et ils cherchèrent dans les plis de la robe, dans les plis du matelas, dans les poches, partout. Ils ne la trouvèrent point.

Il demandait :

«Tu es sûre que tu l'avais encore en quittant le bal ?

— Oui, je l'ai touchée dans le vestibule du Ministère.

— Mais si tu l'avais perdue dans la rue, nous l'aurions entendue tomber. Elle doit être dans le fiacre.

— Oui. C'est probable. As-tu pris le numéro ?

— Non. Et toi, tu ne l'as pas regardé ?

— Non. »

Ils se contemplaient atterrés. Enfin Loisel se rhabilla.

« Je vais, dit-il, refaire tout le trajet que nous avons fait à pied, pour voir si je ne la retrouve pas. »

Page 31

Et il sortit. Elle demeura en toilette de soirée, sans force pour se coucher, abattue sur une chaise, sans feu, sans pensée.

Son mari rentra vers sept heures. Il n'avait rien trouvé. Il se rendit à la Préfecture de police, aux journaux, pour faire promettre une récompense, aux compagnies de petites voitures, partout enfin où un soupçon d'espoir les poussait. Elle attendit tout le jour, dans le même état d'effarement devant cet affreux désastre.

Loisel revint le soir, avec la figure creuse, pâlie ; il n'avait rien découvert.

« Il faut, dit-il, écrire à ton amie que tu as brisé la fermeture de sa rivière et que tu la fais réparer. Cela nous donnera le temps de nous retourner. »

Elle écrivit sous sa dictée.

Au bout d'une semaine, ils avaient perdu toute espérance.

Et Loisel, vieilli de cinq ans, déclara :

« Il faut aviser à remplacer ce bijou. »

Ils prirent, le lendemain, la boîte qui l'avait renfermé, et se rendirent chez le joaillier dont le nom se trouvait dedans. Il consulta ses livres :

« Ce n'est pas moi, madame, qui ai vendu cette rivière ; j'ai dû seulement fournir l'écrin. »

Alors, ils allèrent de bijoutier en bijoutier, cherchant une parure pareille à l'autre, consultant leurs souvenirs, malades tous deux de chagrin et d'angoisse.

Ils trouvèrent, dans une boutique du Palais-Royal, un chapelet de diamants qui leur parut entièrement semblable à celui qu'ils

Page 32

cherchaient. Il valait quarante mille francs. On le leur laisserait à trente-six mille.

Ils prièrent donc le joaillier de ne pas le vendre avant trois jours. Et ils firent condition qu'on le reprendrait pour trente-quatre mille francs si le premier était retrouvé avant la fin de février.

Loisel possédait dix-huit mille francs que lui avait laissés son père. Il emprunterait le reste.

Il emprunta, demandant mille francs à l'un, cinq cents à l'autre, cinq louis par-ci, trois louis par-là. Il fit des billets, prit des engagements ruineux, eut affaire aux usuriers, à

toutes les races de prêteurs. Il compromit toute la fin de son existence, risqua sa signature sans savoir même s'il pourrait y faire honneur, et, épouvanté par les angoisses de l'avenir, par la noire misère qui allait s'abattre sur lui, par la perspective de toutes les privations physiques et de toutes les tortures morales, il alla chercher la rivière nouvelle en déposant sur le comptoir du marchand trente-six mille francs.

Quand Mme Loisel reporta la parure à Mme Forestier, celle-ci lui dit, d'un air froissé:

«Tu aurais dû me la rendre plus tôt, car je pouvais en avoir besoin. »

Elle n'ouvrit pas l'écrin, ce que redoutait son amie. Si elle s'était aperçue de la substitution qu'aurait-elle pensé ? qu'aurait-elle dit ? Ne l'aurait-elle pas prise pour une voleuse ?

Page 33

Mme Loisel connut la vie horrible des nécessiteux. Elle prit son parti d'ailleurs tout d'un coup, héroïquement. Il fallait payer cette dette effroyable. Elle paierait. On renvoya la bonne ; on changea de logement ; on loua sous les toits d'une mansarde.

Elle connut les gros travaux du ménage, les odieuses besognes de la cuisine. Elle lava la vaisselle, usant ses ongles roses sur les poteries grasses et le fond des casseroles. Elle savonna le linge sale, les chemises et les torchons, qu'elle faisait sécher sur une corde ; elle descendit à la rue, chaque matin, les ordures, et monta l'eau, s'arrêtant à chaque étage pour souffler. Et vêtue comme une femme du peuple, elle alla chez le fruitier, chez l'épicier, chez le boucher, le panier au bras, marchandant, injuriée, défendant sou à sou son misérable argent.

Il fallait chaque mois payer des billets, en renouveler d'autres, obtenir du temps.

Le mari travaillait, le soir à mettre au net les comptes d'un commerçant et la nuit, souvent, il faisait de la copie à cinq sous la page.

Et cette vie dura dix ans.

Au bout de dix ans, ils avaient tout restitué, tout, avec le taux de l'usure et l'accumulation des intérêts superposés.

Mme Loisel semblait vieille maintenant. Elle était devenue la femme forte, et dure, et rude, des ménages pauvres. Mal peignée, avec les jupes de travers et les mains rouges, elle parlait haut, lavait à grande eau les planchers. Mais parfois, lorsque son mari était au bureau elle s'asseyait auprès de la fenêtre, et elle songeait à cette soirée d'autrefois, à ce bal où elle avait été si belle et si fêtée.

Que serait-il arrivé si elle n'avait point perdu cette parure ? Qui sait ? Qui sait ? Comme la vie est singulière, changeante ! Comme il faut peu de choses pour vous perdre ou vous sauver !

Page 34

Or, un dimanche, comme elle était allée faire un tour aux Champs-Élysées pour se délasser des besognes de la semaine, elle aperçut tout à coup une femme qui promenait un enfant. C'était Mme Forestier, toujours jeune, toujours belle, toujours séduisante. Mme Loisel se sentit émue. Allait-elle lui parler ? Oui, certes. Et maintenant qu'elle avait payé, elle lui dirait tout. Pourquoi pas ?

Elle s'approcha.

« Bonjour Jeanne. »

L'autre ne la reconnaissait point, s'étonnant d'être appelée aussi familièrement par cette bourgeoise.

Elle balbutia :

«Mais… madame! Je ne sais… Vous devez vous tromper.

— Non. Je suis Mathilde Loisel. »

Son amie poussa un cri :

«Oh !… ma pauvre Mathilde, comme tu es changée!…

— Oui, j'ai eu des jours bien durs, depuis que je ne t'ai vue ; et bien des misères… et cela à cause de toi !…

— De moi… Comment ça ?

— Tu te rappelles bien cette rivière de diamants que tu m'as prêtée pour aller à la fête du Ministère ?

— Oui. Eh bien ?

— Eh bien, je l'ai perdue.

— Comment ! puisque tu me l'as rapportée.

— Je t'en ai rapporté une autre toute pareille. Et voilà dix ans que nous la payons. Tu comprends que ça n'était pas aisé pour nous, qui n'avions rien…Enfin, c'est fini, et je suis rudement contente. »

Mme Forestier s'était arrêtée.

«Tu dis que tu as acheté une rivière de diamants pour remplacer la mienne ?

Page 35

— Oui, tu ne t'en étais pas aperçue, hein ? Elles étaient bien pareilles. »

Et elle souriait d'une joie orgueilleuse et naïve.

Mme Forestier, fort émue, lui prit les deux mains.

«Oh ! Ma pauvre Mathilde ! Mais la mienne était fausse. Elle valait au plus cinq cents francs…»

MAUPASSANT, Guy de. La Parure. In: ____. **La Parure et autres scènes de la vie parisienne.** Paris : Flammarion, 2001. p. 23-35.

TRADUÇÃO: *O COLAR DE DIAMANTES*

Pág.45

Ela era uma dessas belas e encantadoras raparigas, nascidas, como por um erro do destino, em uma família de funcionários. Não possui [*sic*.] dote, nem esperanças, nenhuma forma de ser reconhecida, compreendida, amada, desposada por um homem rico e distinto; e deixou que a casassem com um funcionário do Ministério da Instrução Pública.

Ela foi simples e modesta, uma vez que não se podia entregar ao luxo, mas infeliz como uma desclassificada, pois as mulheres não têm casta nem raça, e a sua beleza, a sua graça e o seu encanto é que lhes servem de nascimento e de família. A delicadeza inata, o instinto da elegância, a finura de espírito, são sua única hierarquia, e fazem das filhas do povo rivais das mais altas damas.

Sentindo-se nascida para todas as delicadezas e luxos, ela sofria continuamente. Sofria com a pobreza da sua casa, a miséria das paredes, com as cadeiras desgastadas, os estofos de mau gosto. Todas essas coisas, que qualquer outra mulher da sua casta nem sequer teria percebido, a torturavam e indignavam. A visão da pequena bretã que a servia provocava nela profundos pesares e sonhos intermináveis. Ela pensava nas antecâmaras silenciosas, forradas de panos orientais, iluminadas por altos candelabros de bronze, e nos dois grandes lacaios de calções curtos que cochilam nas vastas poltronas, com o calor pesado do calorífero. Imaginava os grandes salões revestidos de seda antiga, os móveis finos repletos de bibelôs sem preço, e os graciosos salõezinhos perfumados, feitos para a conversa das cinco horas com os amigos mais íntimos, os homens conhecidos e requisitados, cuja atenção todas as mulheres invejam e desejam.

Quando sentava à mesa redonda coberta por uma toalha de três

Pág.46

dias, na hora do jantar, em frente ao marido que destapava a terrina, e dizia, encantado: “Mas que esplêndido cozido! Não há nada melhor que isto...”, ela pensava nos jantares finos, na prataria resplandecente, nas tapeçarias a povoarem os muros de personagens antigos e de pássaros estranhos em meio de uma floresta de magia; imaginava os pratos exóticos, servidos em magníficas baixelas, os galanteios apenas sussurrados e escutados com um sorriso de esfinge, enquanto mordiscava uma truta rosada, ou uma asa de galinha.

Não possuía toaletes, nem jóias, nada. E era só do que gostava, sentia-se feita para isso. E gostaria tanto de agradar, de ser invejada, sedutora, assediada!

Tinha uma amiga rica, uma colega de colégio, que nem mais visitava, tanto isso a fazia sofrer. Pois quando voltava, ela chorava durante dias inteiros, de desgosto, de pesar, de desespero e desolação.

Certa tarde o marido chegou com um ar triunfante, trazendo na mão um grande envelope.

— Olha — disse ele — trouxe algo para você.

Ela rasgou vivamente o papel e retirou um cartão impresso com as seguintes palavras:

“O ministro da Instrução Pública e Mme. Georges Ramponneau têm a honra de convidar M. e Mme.Loisel para o sarau que se realizará no Palácio do Ministério, no dia 18 de janeiro, segunda-feira”.

Em lugar de ficar radiante, como supunha o marido, ela jogou, ressentida, o convite em cima da mesa, murmurando:

— Que quer que eu faça com isso?

— Mas, minha querida, pensei que iria ficar contente. Você nunca sai, nunca aparece, esta é uma esplêndida ocasião. Não pode imaginar o trabalho que tive para

conseguir esse convite. Todos querem; é muito procurado; e há muito poucos para distribuir aos funcionários. Lá você verá todo o mundo oficial.

Ela o observava com um olhar irritado e disse com impaciência:

— Mas que quer que eu vista para ir?

Ele não tinha pensado nisso; e balbuciou:

— Aquele vestido com qual costuma ir ao teatro... ele me parece muito bem...

Calou-se, pasmado, confuso, pois viu que sua mulher chorava. Duas grossas lágrimas desciam, lentamente, do canto dos olhos para o canto dos lábios; ele gaguejou:

— O que você tem?

Mas, num enorme esforço, ela se dominara e respondeu com uma voz serena, enxugando as faces úmidas:

— Nada. Só que não tenho toalete e portanto não posso ir a essa

Pág.47

festa. Ofereça seu convite a qualquer colega cuja mulher possa vestir-se melhor que eu.

Ele estava desolado. Disse a ela:

— Vejamos, Mathilde. Quanto custaria uma toalete adequada, que ainda pudesse servir em outras ocasiões, alguma coisa bastante simples?

Ela pensou alguns instantes, fazendo as suas contas e pensando também na quantia que poderia pedir sem provocar uma recusa imediata e uma exclamação de horror do econômico amanuense.

Por fim, ela respondeu, vacilante:

— Eu não sei com certeza, mas penso que com uns quatrocentos francos eu poderia resolver o problema.

Ele ficou um pouco pálido, pois havia guardado justamente aquela importância para comprar um fuzil e fazer caçadas com alguns amigos, aos domingos, no próximo verão, em Nanterre. Mas disse:

— Está bem, quatrocentos francos. Mas trate de conseguir um belo vestido.

O dia da festa estava chegando, e ela parecia triste, inquieta, ansiosa. Não obstante, o seu vestido estava pronto. O marido lhe disse uma noite:

— Que se passa com você? Há três dias que anda estranha.

E ela respondeu:

— Estou aborrecida não ter uma jóia, uma pedra, nada para colocar. Desse modo, continuarei com um aspecto de miséria. Até preferia não ir a essa festa.

Ele insistiu:

— Você pode colocar flores naturais. É muito chique nesta estação. Por dez francos, conseguirá duas ou três rosas magníficas.

Ela não estava convencida.

— Não... não existe nada mais humilhante que ter um ar de pobre em meio a mulheres ricas.

Mas o marido exclamou:

— Como é tola! Ora, vá procurar sua amiga Mme. Forestier e peça-lhe emprestada uma jóia. Você tem intimidade o bastante com ela para isso.

Ela deu um grito de alegria:

— É verdade. Eu não tinha pensado nisso.

No dia seguinte, ela foi à casa da amiga e contou-lhe o problema.

Mme. Forestier foi ao seu armário de espelho, pegou um grande cofre, trouxe-o, abriu-o, e disse a Mme. Loisel:

— Pode escolher, minha querida.

Ela considerou uns braceletes, depois um colar de pérolas, depois uma cruz veneziana, outro e pedrarias, de excepcional valor. Experimentava as jóias diante do espelho, hesitava, não conseguia resolver se levava ou devolvia. Perguntava sempre:

— Você não tem outra coisa?
— Mas é claro. Procure; não sei o que é mais do seu agrado.

Pág.48

De repente ela descobriu, num estojo de cetim negro, um soberbo colar de diamantes; e o seu coração pôs-se a bater num descomedido desejo. Suas mãos tremiam ao segurá-la. Ela o atou por cima do peitilho, e ficou extasiada diante de si mesma.

Então perguntou, hesitante, cheia de angústia:

— Pode emprestar-me este, este apenas?

— Como não? Fique à vontade.

Ela saltou ao pescoço de sua amiga, beijou-a loucamente, depois fugiu com o seu tesouro.

Chegou o dia da festa. Mme. Loisel conseguiu um verdadeiro sucesso. Era a mais linda de todas, elegante, graciosa, sorridente e louca de alegria. Todos os homens a olhavam, perguntavam seu nome, procuravam ser apresentados a ela. Todos os adidos do gabinete queriam pedir-lhe para dançar. O ministro notou-a.

Ela dançava com embriaguez, com êxtase, arrebatada pelo prazer, sem pensar em nada mais, na apoteose da sua beleza, na glória do seu sucesso, em uma espécie de nuvem de felicidade, feita de todas aquelas homenagens, de todas aquelas admirações, de todos aqueles desejos despertados, daquela vitória completa e tão grata ao coração das mulheres.

Ela partiu por volta das quatro da manhã. Seu marido, desde a meia-noite, dormia numa saleta deserta, com três outros senhores cujas mulheres se divertiam muito.

Ela colocou-se sobre os ombros os abrigos que trouxera para a saída, modestos abrigos da vida ordinária, cuja pobreza contrastava com a elegância do vestido de baile. Ela o notou e quis fugir para que as outras mulheres — envolvidas em luxuosos casacos — não a vissem.

Loisel retinha-a:

— Espere. Desse jeito vai se resfriar. Vou chamar um carro.

Mas ela não escutava e descia rapidamente a escadaria. Quando chegaram à rua, não encontraram carro; puseram-se à procura de um, chamando os cocheiros que viam passar a distância.

Desciam na direção do Sena, desesperados, tremendo. Finalmente, acharam no cais um desses velhos cupês notívagos, que só aparecem em Paris quando chega a noite, como se ficassem envergonhados da sua miséria durante o dia.

Ele os levou até sua casa, na rua dos Mártires, e os dois subiram tristemente para seus aposentos. Estava acabado para ela. E ele pensava que precisava estar no Ministério às dez horas.

Ela tirou o abrigo, que pusera nos ombros, diante do espelho, para ainda uma vez ver-se em toda a sua glória. Mas subitamente gritou — o colar não estava mais no seu pescoço.

Pág.49

O marido, já meio despido, perguntou:

— Que foi?

Ela voltou-se, louca de medo:

— Eu... eu... eu não estou com o colar de Mme. Forestier.

Ele ergueu-se, desatinado:

— O quê?! Não é possível!

E procuraram nas pregas do vestido, nas dobras do casacão, nos bolsos, por toda parte.

Ele perguntava:

— Tem certeza de que estava com ele ao deixar o baile?

— Sim, eu toquei nele no vestíbulo do Ministério.

— Então, se o tivesse perdido na rua, nós o teríamos ouvido cair. Deve estar no fiacre.

— Sim. É provável. Lembra-se do número?

— Não. E você?

— Não.

Eles se olharam aterrados. Enfim Loisel tornou a colocar a roupa.

— Eu vou — disse — refazer todo o caminho que fizemos a pé, para ver se o acho.

E saiu. Ela ficou de vestido de baile, sem forças para deitar-se, atirada numa cadeira, sem ânimo, sem um pensamento.

O marido retornou por volta das sete horas. Nada havia encontrado.

Foi à delegacia de polícia; aos jornais, para prometer uma recompensa; às pequenas companhias de transportes, a toda parte, enfim, aonde uma suspeita de esperança o levava.

Ela esperou por todo o dia, no mesmo estado de horror diante daquele medonho desastre.

Loisel voltou à noite, desfigurado, pálido, nada descobrira.

— É preciso — disse ele — que você escreva à sua amiga, contando-lhe que o fecho do colar quebrou e que o mandou consertar. Isto nos fará ganhar tempo.

E ele ditou-lhe a carta.

Ao cabo de uma semana, toda esperança terminava.

E Loisel, envelhecido cinco anos, disse:

— É preciso substituir o colar.

No dia seguinte, com o estojo que o guardara, foram ao joalheiro cujo nome se achava impresso no forro do estojo. Ele consultou os livros:

— Não fui eu, madame, quem vendeu o colar; devo ter fornecido apenas o estojo.

Então foram de joalheiro em joalheiro, procurando um colar igual ao outro, consultando a memória, doentes ambos de pena e de angústia.

Acharam, numa loja do Palais Royal, um colar de diamantes que lhes pareceu corresponder exatamente ao que procuravam. Custava quarenta mil francos. Mas podiam levar por trinta e seis.

Pediram ao joalheiro que não o vendesse antes de três dias. E ficou combinado que o

Pág.50

devolveriam por trinta e quatro mil francos, se o primeiro fosse encontrado antes do fim de fevereiro.

Loisel tinha dezoito mil francos, que lhe havia deixado o seu pai. Pediu emprestado o que faltava.

Conseguiu mil francos com um, quinhentos com outro, cinco luíses aqui, três luíses ali. Assinou promissórias, assumiu compromissos ruinosos, houve-se com usurários, com toda casta de agiotas. Comprometeu todo o fim da sua vida, arriscou a sua assinatura sem saber se poderia garanti-la, e atemorizado com as angústias do futuro, com a miséria negra que ia cair sobre ele, com a perspectiva de todas as privações físicas e de todas as torturas morais, ele foi buscar o colar novo, colocando sobre o balcão do negociante os trinta e seis mil francos.

Quando Mme. Loisel levou o colar a Mme. Forestier, esta disse, um tanto irritada:

— Você deveria tê-lo devolvido antes, pois eu podia ter precisado dele.

Ela não abriu o estojo, coisa que mais temia a amiga. Se ela notasse a substituição, o que não pensaria ela? O que não diria? Não a teria tomado por ladra?

Então, Mme. Loisel conheceu a vida horrível dos necessitados. Aliás, ela tomou o seu partido, sem hesitar, heroicamente. Era preciso pagar aquela dívida terrível. Ela pagaria. Despediram a criadinha, mudaram de casa, alugaram uma água-furtada.

Ela conheceu os trabalhos grosseiros da casa, as odiosas tarefas da cozinha. Lavou os pratos, estragou as unhas róseas na louça gordurenta e no fundo das panelas. Ensaboou a roupa suja, as camisas e os esfregões, que deixava secar numa corda; manhã após manhã, carregou o lixo para a rua e a água para dentro, parando a cada passo para tomar fôlego. E vestida como uma mulher do povo, foi ao mercadinho, ao vendeiro, ao açougueiro, pechinchando e recebendo ofensas, defendendo cada cobre do seu miserável dinheiro.

A cada mês era preciso pagar letras, renovar outras, conseguir prazo.

O marido fazia a escrita de um comerciante e, de noite, muitas vezes, fazia cópia a cinco *sous* a página.

E essa vida durou dez anos.

Ao fim desse tempo, haviam devolvido tudo, com a taxa do ágio e o acúmulo dos juros sobrepostos.

Mme. Loisel agora parecia velha. Transformara-se na mulher forte, dura e rude dos lares pobres. Mal penteada, com as saias de viés e as mãos vermelhas, ela falava alto, lavava os soalhos. Porém, às vezes, quando seu marido estava na repartição, ela sentava-se junto à janela e pensava naquela festa

Pág.51

de outrora, naquele baile em que fora tão bela e tão festejada.

Que teria acontecido, se não tivesse perdido o colar? Quem pode saber? Como a vida é estranha, mutável! Basta um quase nada, para nos perder ou para nos salvar!

Pois bem. Um domingo, ao dar uma volta pelos Campos Elíseos, para descansar dos trabalhos da semana, subitamente ela avistou uma mulher que passeava com um menino. Era Mme. Forestier, sempre jovem, sempre bela, sempre sedutora.

Mme. Loisel sentiu-se comovida. Deveria dizer a ela? E, agora que já havia pago, lhe contaria todo o caso. Por que não?

Aproximou-se.

— Bom-dia, Jeanne.

A outra não a reconheceu, espantando-se de ser chamada de modo tão familiar por aquela mulher do povo. Balbuciou:

— Mas... madame!... Não compreendo... deve estar enganada.

— Não. Eu sou Mathilde Loisel.

A amiga soltou um grito:

— Oh!... minha pobre Mathilde, como está mudada!...

— Sim, passei por tempos difíceis desde que nos vimos pela última vez... por muita miséria... e tudo isso por sua causa...

— Por minha causa! Como assim?

— Lembra daquele colar de diamantes que me emprestou para a festa do Ministério?

— Sim. E daí?

— Pois bem, eu o perdi.

— Mas como? Se o devolveu?

— Eu devolvi um outro igual. E levamos dez anos para pagá-lo. Deve compreender que não era muito fácil para nós, que não tínhamos nada... Mas afinal, acabou-se, e sinto-me contente, e...

Mme. Forestier parou, de súbito.

— Quer dizer que comprou um colar de diamantes para substituir o meu?

— Sim. Você nem sequer notou, não é? Eles eram idênticos. E ela sorria com uma alegria orgulhosa e ingênua.

Mme. Forestier, muito comovida, pegou-lhe as duas mãos.

— Oh! minha pobre Mathilde! Meu colar era falso... Valia no máximo uns quinhentos francos!...

MAUPASSANT, Guy de. **Bola de Sebo e outros contos**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003. p.45-51.

ANOS DE PROSA (1863) – CAMILO CASTELO BRANCO

Capítulo II

Pág.28

[…] Três meses depois, Jorge Coelho, convidado por um seu condiscípulo das vizinhanças do Porto, passou no Porto, quando recolhia a férias, e ali se deteve, para assistir ao último baile anual da *Assembleia Portuense*.

Jorge nunca vira um baile, nem antegostara pela imaginação o prazer de encontrar duzentas damas reunidas à competência de formosura e pompas.

Dizia-lhe o condiscípulo, já gasto para as comoções dos bailes (tinha vinte e dous anos, e passara despercebido em todos os bailes) dizia-

Pág.29

lhe o condiscípulo que o coração nascia de improviso no primeiro baile, e muitas vezes lá morria. Contava-lhe, em testemunho de verdade, a sua história, que era uma história negra, passada ao clarão de centenares de lumes, nas salas da *Assembleia Portuense*, no baile carnavalesco do ano anterior. Conquanto nos seja sempre ingrato violentar as glândulas lacrimais dos leitores, e sacudir-lhes com patéticas descargas eléctricas os nervos engelhados, não nos abstemos de contar em poucas linhas a história negra do sr. Pires, condiscípulo de Jorge, em Geografia e História.

Parece que o sr. Pires chegara de Coimbra a férias de entrudo, e conseguira ser convidado para o baile. Alugou um dominó de seda, entrou nos salões, e remoinhou longo tempo por entre centenares de pessoas desconhecidas. Dizia-lhe a consciência que era um tolo, por não buscar ao acaso uma partícula da felicidade, que brincava nas fisionomias de toda a gente, ao passo que da dele apenas escorria o suor debaixo da máscara sufocante.

Deliberado a demonstrar a si próprio que não era absolutamente néscio, dirigiu-se a uma dama de aspecto melancólico, e disse-lhe que os anjos do céu, quando caíam cá em baixo na morada dos homens, ficavam tristes como ela.

Ora, um maganão, também mascarado, que por ali gravitava em redor do mesmo astro, disse ao estudante, radioso da feliz amabilidade, que não só aos anjos do céu acontecia ficarem tristes

Pág.30

e atordoados quando caíam cá em baixo, mas também acontecia o mesmo aos gatos, quando caíam de um terceiro andar à rua.

Ficou fulo de raiva Pires. A melancólica dama levou o leque ao rosto para esconder o riso.

O estudante, voltando-se para o entremetido, replicou-lhe que era de péssimo gosto a chufa, e o gosto da senhora não era de melhor quilate festejando com riso complacente tão deslavada sensaboria. Redarguiu o incógnito mascarado, perguntando-lhe se tinha dúvida em sair fora das salas para lhe estender uma orelha de modo que por ela o conhecessem todos, visto que ele tivera a habilidade de a esconder no capuz do dominó. Trocaram-se algumas finezas mais deste tomo, até que um homem de porte grave travou do braço ao sr. Pires, e, levando-o ao salão menos frequentado, perguntou-lhe que motivos se haviam dado para desavença tão imprópria de cavalheiros. Pires, querendo dar ao sucesso, uma causa digna de transmissão, contou que merecera lisonjeiro acolhimento da senhora com quem estava trocando as frases prévias de uma paixão, que rebentara súbita e reciprocamente, quando o indiscreto e vilão interventor lhe dirigira palavras descomedidas, que denotavam o ciúme dele.

— Pois aquela senhora, a quem o dominó alude, trocava com V. S.ª as frases prévias de uma paixão? — perguntou o interlocutor do estudante com sorriso de afectada serenidade.

Pág.31

— Sim, senhor — respondeu o outro emproando-se.

— Antes de dizer-lhe que mente, preciso ver-lhe a cara.

Dito isto, o sujeito, que era o marido da dama, arrancou a mascara ao sr. Pires; e, vendo um rosto imberbe, e acerejado, chamou o escudeiro, que passava com bandeja de doces, e disse-lhe: «Dê a este menino dous bolinhos, e mande-o embora.»

Eis aqui a história negregada do sr. Pires, a qual, contada por ele, era muito mais dramática e engraçada, visto que terminava por dous duelos malogrados, um com o rival, outro com o marido, e por três desmaios da dama, um no salão, outro na carruagem, e o último em casa, na presença do marido, que, pelos modos, a quisera enforcar.

E, como as lagrimas deste acerbo conflito caíram todas no coração do sr. Pires, o resultado foi afogarem-se lá os embriões da sua felicidade, e ficar aquela víscera árida e ressequida como enxúndia seca de galinha.

Ouvira Jorge Coelho estas calamidades com a respiração sufocada, e teve instantes em que duvidou do bom siso do seu amigo; — tão descosido lhe parecera o conto, e tão ineptas as consequências.

Pág.32

Capítulo III

Entrou Jorge Coelho nos salões da «Assembleia,» e julgou-se em regiões de huris. Durou-lhe alguns minutos o atordoamento da primeira impressão. Não o enleava esta ou aquela fisionomia; eram todas. Naquela harmonia do belo, até as senhoras feias — se há senhoras feias, vistas à luz do coração — recebiam homenagem do extático moço. No espasmo delicioso do académico, se algum amor influía, era decerto o amor da espécie, porque seus olhos não haviam ainda estremado o indivíduo, que os olhos da alma entreviam no todo.

Do cisco lúcido, que volita no ar, faz douradas palhetas o raio do sol coado pela fresta. Na dourada lucidez que Jorge via por mágico prisma, não haveria muito cisco, muito átomo de poeira humana, que somente refulge aos revérberos dos lustres, consoante o variegado das cores? Decidam os que lá andam.

Aquietado dos alvoroços da surpresa, o estudante sentiu o vácuo, porque se viu sozinho ali. O apresentante doudejava no redemoinho das danças, e raros intervalos perdia, perguntando ao condiscípulo se estava contente.

Jorge não sabia dançar, porque não tivera tempo de aprender esse apendículo grotesco da boa educação. Muitas vezes lhe dissera o tio padre, autorizado pelo oratoriano Manuel Ber-

Pág.33

nardes, que danças eram ansas do demónio armadas à alma.

Não se glorie, porém, o crendeiro egresso de ter instilado no ânimo do sobrinho o horror das mazurcas. Jorge não dançava porque não sabia sequer a nomenclatura dessa galharda tolice de que por vezes impende o acesso às almas, e o passar-se uma noite menos tediosa num salão em que o espírito se retouça em piruetas, mais ou menos ridículas e parvoinhas, da matéria.

À meia-noite, Jorge procurou o seu condiscípulo para dizer-lhe que se retirava. Atravessando uma sala, quase despovoada, viu duas senhoras reclinadas numa otomana,

em postura de fatigadas ou aborrecidas. A mais velha não excederia vinte e cinco anos; a outra, que teria dezoito, foi a primeira que prendeu o exclusivo reparo de Jorge, senão antes uma contemplação absorta em que elas mesmas repararam.

O académico devia cativar a atenção das duas senhoras, melancólicas por índole ou artifício. Tinha ele um semblante de si tão meigo e afectuoso, que as pessoas tristes sentiam-se melhorar em suas mágoas, pensando que outras acaso maiores e mais carecidas de lenitivo denotava o brando olhar do moço. Estava, por ventura, este condão simpático na magreza do rosto, cujo palor mais era [sinal de compleição mimosa, que efeito] de vigílias e desperdícios de vida com que muitos conhecidos nossos se recomendam às senhoras idealistas, afetando langores e martí-

Pág.34

rios de alma, dos quais a vítima principal é, em verdade, o corpo.

— Simpática fisionomia! — disse a mais velha das duas senhoras.

— Conheces?! — perguntou a outra sem fugir os olhares de Jorge, o qual, por mero disfarce, encarava objectos, que realmente não via.

— Não o conheço, nem me lembra de o ter visto em parte alguma.

— Tinha curiosidade em conhecer... Não achas naquele rosto um não sei quê de distinção?

— Tem alguma coisa não vulgar...

— Uma tristeza insinuante, achas?

— E não sei quê de mágoa suplicante...

— É verdade... e as suplicadas somos decerto nós...

— És tu, Silvina... és tu a examinada com um ar de espanto ou ternura que compromete. Olha um grupo de homens, que nos observam e mais a ele...

— Não olhemos mais. Ele já sabe que o vimos e discutimos. Achamo-lo simpaticamente triste, e bem pode ser que seja um tolo com bastante coragem para nos dizer que o é... Mas quem será?!

A curiosidade das duas damas é menos racional que a dos leitores que desejam conhecê-las.

A mais velha é a sr.ª D. Francisca da Cunha, criatura galante, conquanto morena, grandes olhos pretos, sobrancelhas travadas e negras,

Pág.35

opulentos cabelos, e espírito de improviso bastante a fingir ilustração. Pertence a uma família heráldica da província de Trás-os-Montes, e veio ao Porto com seu pai, fidalgo arruinado pela política e pelas próprias dissipações, com o fim de acirrar a cobiça de um noivo conveniente, cujos pais almejam por enxertá-lo no nobilíssimo tronco dos Cunhas. Tem esta menina génio esquisito e romanesco. Por muitas vezes tem malogrado os esforços casamenteiros do pai, mofando da figura e palavriado, um pouco para rir, do noivo. À força de ser má, conseguiu fazer-se anjo no conceito do malfadado que espera em ânsias ser marido dela. Maravilhada do poder que tem na alma do capitalista, com desdéns e desprezos, espanta-se do presumido domínio, que poderá ter sobre o homem a quem der os sentimentos embrionários do seu coração. Para experimentar, sem risco da sua nomeada, recebe cartas de vários opositores à sua alma, e responde regularmente a umas com ideias respigadas nas outras. Nos grupos, que se vão formando na sala, em que está com Silvina, sua prima carnal, avultam quatro dos seus correspondentes activos, e dois, que obtiveram promessa de resposta, e alguns, que esperam azo de solicitarem aquela glória, no entender de cada um negada a todos, chegando a fazerem-se a mútua justiça de julgarem-se parvos uns aos outros.

D. Silvina de Melo, prima de D. Francisca, é também provinciana, e veio de uma aldeia do

Pág.36

Minho, a banhos do mar, convidada por sua prima, de quem é hóspeda. O que ela aprendeu em quatro meses de convivência é possível que o não acreditasse quem lhe visse o rosto de anjo, olhares de inocente acanhamento, sorrisos de escrupulosa timidez, palavras desanimadas e preguiçosas, e, no todo, uma despresunção de maneiras, que fazia supor grande limpeza de alma e de... de inteligência!

Fora D. Silvina da sua aldeia para o Porto com uma paixão por um morgado, que a não seguira por fortíssimos impedimentos. O pai do morgado tinha feito extraordinárias despesas na construção de uma eira, na reedificação da capela solarenga, no muramento de algumas cortinhas, que comprara, não falando já nas desastradas mortes de um macho, que tinha trinta anos de bom serviço na casa, e duas juntas de bois atacadas de epizootia. O moço pedira debalde socorros, fingira-se mesmo epiléptico para que o cirurgião da terra lhe receitasse banhos salgados; o velho, porém, pássaro bisnau, e avesso á inclinação do filho, deu grandemente louvores a Deus por propiciar-lhe ensejo de acabar-se um namoro inconveniente, atenta a medíocre legítima de Silvina. Fácil foi a D. Francisca obliterar no coração da prima a imagem do seu primeiro amor, zombeteando-a à proporção que a ingénua provinciana lhe ia mostrando as cartas do saudoso morgado.

Não podemos averiguar por que traças o mor-

Pág.37

gado de Santa Eufémia arranjou dinheiro com que foi ao Porto, três meses depois que Silvina cessara de responder-lhe às cartas, tanto mais irrisórias quanto a paixão as ditava em estilo talhado para matar paixões. O certo é que o alucinado homem chegou ao Porto na véspera do baile da assembleia, e alcançou cartão de convite. A sua ideia era encontrar Silvina.

Todo sorvido na ânsia de vê-la e fulminá-la com olhadura terrível de acusações, o morgado de Santa Eufémia não cuidou, com tempo, de mandar fazer casaca. A que trazia na mala era dos figurinos de Guimarães, e, posto que em bom uso, era anacrónica na gola, nas lapelas, na largura e comprimento das abas, na pequenez dos botões, e rebordo dos punhos. Consultou a pessoa, que lhe alcançara o convite, acerca da casaca; mas, desgraçadamente, a pessoa consultada era um daqueles indivíduos de juízo, que não tiram o monge pelo hábito, e reprovam que seja sacrificada aos caprichos da moda uma casaca de bom pano, farta e cómoda, somente porque alguns casquilhos perdulários, ou alfaiates especuladores, inventam feitios novos.

Concordou o morgado, e foi ao baile com a casaca velha. Melhor lhe fora ter morrido da epizootia! A sua entrada na primeira sala foi um acontecimento. As petulantes lunetas saudaram-no, e seguiram-no com insultuosa curiosidade até ao salão da dança. As senhoras, em regra, pouco curiosas do trajar dos homens, não

Pág.38

repararam na casaca, mas não podiam deixar de ver o colete e a gravata. Era esta descomunal na altura, atravessada por um laço, cujas pontas, como orelhas de lebre morta, caíam caprichosamente sobre os ombros. A cor verde da gravata contrastava com o encarnado-ginja do colete de uma abotoadura e colchetes apertados até ao pescoço, e acairelado na abotoadura e bolsos com vivos roxos. Sobre isto caíam as lapelas enxovalhadas da casaca, com as quebras e vincos dos apertos que sofrera na mala em que viera, para irrisão e descredito de Freixieiro, cujo elegante era.

Desconfiou o morgado de Santa Eufémia de alguns indiscretos que o seguiram, desde o vestíbulo da assembleia. Viu, depois, que as damas se trocavam olhares suspeitos, que o não impediam de procurar Silvina com aspecto entre o furioso e o cómico. A

obstinação, porém, dos chasqueadores era inexorável, e o morgado teve um intervalo de lucidez, em que olhou em si, e se viu ridículo. Do fundo de sua alma deu, então, graças à Providencia, se Silvina o não tinha visto; mas o derradeiro olhar, que lançou aos descaridosos mofadores, era provocador.

Resolveu, pois, retirar-se, maldizendo o velho amigo de sua família, que o demovera do propósito de fazer roupa nova. Quando ia saindo, atravessou por engano a sala em que se achavam D. Francisca, D. Silvina, e Jorge Coelho. Os grupos de homens, que por ali estanciavam, deram

Pág.39

com ele de cara, seguido d'um cortejo de folgazãos, que tinham passado da zombaria cautelosa à risada descomposta.

Silvina corou até às orelhas, quando Francisca exclamou:

— Oh! que original! Repara, prima, tu não vês aquele homem?!

A este tempo o morgado estava em meio da sala, e fazia maquinalmente uma cortesia às damas.

— Aquilo será connosco?! — dizia, com desdenhosa zanga, D. Francisca. — Conheces aquele fenómeno?! Olha que ele está esperando que o cumprimentemos... Conheces, Silvina?

— Conheço... — balbuciou Silvina, acaso tão aflita como o desastroso morgado, que estava ali chumbado ao pavimento.

— Quem é? é da tua terra? — tornou Francisca já envergonhada de que julgassem ser ela a causa da atentiva paragem de semelhante entrudo.

Silvina ergueu-se, tomou o braço da prima, e disse:

— Vem, que eu te contarei tudo.

Saíram.

Jorge Coelho foi o único dos circunstantes que examinou com seriedade o morgado. Achava estranho o personagem; mas dizia-lhe a boa alma que o insulto era impróprio de pessoas bem educadas como deviam presumir-se aquelas, que estavam ali representando a melhor sociedade.

Pág.40

O fidalgo de Freixieiro saiu com os olhos a marejarem lágrimas. Foi ainda Jorge quem unicamente viu este sinal de aflição; e, sem saber o porquê, simpatizou com a dor do homem, que levava depós si o escárnio de tanta gente, e na alma a certeza de que viera dar-se em espetáculo aos olhos da mulher, que nunca lhe perdoaria o ser ridículo. Pobre criança! como vivias enganado pelas máximas dos teus romances franceses! Não sabias tu que ridícula, sem reabilitação, é só a pobreza.

Daí a uma hora, Francisca e Silvina desciam do toucador para o salão do baile. A primeira compunha o semblante ainda descomposto das gargalhadas com que recebera a revelação da prima. Esta, mortificada pelo amor-próprio, se não antes vexada pela indecorosa eleição d'um amante chulo, cativava lástimas com a tristeza que devera acarear desprezo. Desprezo! Talvez piedade, que a situação era digna dela, porque é a mulher, quem mais a si se mortifica, se a consciência a acusa duma escolha, que não só lhe não disputam, se não que, pior ainda, lhe injuriam com motejos. O morgado de Santa Eufémia, até à noite infausta do baile, era uma recordação, se não saudosa, ao menos magoada. Daí em diante, pelo menos naquela hora, causava-lhe tédio, e forçava-a a participar da zombaria.

Pág.41

Capítulo IV (p.41-46)

Estava Jorge, outra vez, defronte das duas senhoras. Sentia-se outro. Já tinha interiormente um mundo, uma imagem reflexa do mundo exterior a remunerá-lo vantajosamente da insulação em que se via no meio de tantos indiferentes à sua tristeza. A todo homem esta mutação tem acontecido, uma vez na vida. O baile é triste para quem leva da soledade do seu quarto o coração de luto; porém, àquele mesmo conforta, às vezes, uma quimera, lá onde menos a esperança lha prometia. Quimeras são que desbotam, como as flores dos enfeites, ao repontar da manhã; mas Deus sabe quantas almas se retemperam nas ilusões de um baile, e que horas de abençoado engano lá divertem as tristezas dos mais desenganados!

Não era assim que Jorge Coelho cismava consigo — que a aurora do seu breve dia de fé e amor principiava ali — quando o amigo Pires, lançando-lhe o braço em redor do pescoço, lhe disse:

— Que fazes aqui parado? Contemplas aquelas duas Evas, mal assombradas de gesto, como se tivessem comido a fatal maçã?

— Contemplo uma, e acho-a celestialmente formosa.

— A cor de cera?

— Sim.

Pág.42

— Eu gosto mais da morena. *Nigra sum sed formosa.* Aquilo sim que é mulher para incomodar a fleuma dum céptico!... Queres ser apresentado?

— Pois tu conheces?

— Não, nem preciso. Vou tirá-la para a primeira quadrilha, apresento-me, e depois tenho a honra de ser o teu apresentante. O estilo, cá na boa roda, é este.

— Mas a quem me hás-de tu apresentar? é necessário, a meu ver, que ela te diga quem é.

— Pois não lho pergunto eu?! Essa reflexão é piegas. Se queres ouvir o que eu digo, coloca-te ao pé de nós, e escuta-me nos intervalos das marcas.

O sr. Pires não reconsiderava uma tolice, nem tolerava réplicas.

D. Silvina, vendo um sujeito conversar com Jorge, olhou-o curiosamente, para que, se acaso visse pessoa de suas relações com ele, pudesse, de conhecido em conhecido, chegar a colher alguma informação do seu misterioso observador. Mais propícia do que ela ambicionava, lhe foi ao encontro a fortuna protetora de sua inocente curiosidade. Pires, com elegante desembaraço, solicitou de Silvina uma contradança: esta, com adorável aprazimento, aceitou logo o braço do cavalheiro porque se estavam alinhando os pares.

Aqui, porém, falhou uma vez a felicidade a

Pág.43

um tolo. Esquecera-se Pires de procurar *vis-à-vis*, e era já fora de tempo o procurá-lo. A dama deu primeiro pela falta, e o académico fez-se da cor do rábano. Silvina relanceou os olhos suplicantes a D. Francisca, e esta, chamando o primeiro cavalheiro conhecido, deu-lhe o braço, e entrou no lugar fronteiro à prima.

— Esta falta — disse Pires, retesando no pulso a luva até a rasgar — deve-se ao entusiasmo com que eu pedia a V. Ex.ª esta contradança.

— Entusiasmo?! Ora!... parece-me que queria dizer *distracção,* — respondeu Silvina ao adiantar-se para executar a primeira figura.

Chegado o grande intervalo, Jorge Coelho quisera ir postar-se perto de Silvina; mas um burguês intolerante, zangado da pertinácia do moço, que envidava os recursos todos da delicadeza e do encontrão para romper a barra compacta dos olheiros de espáduas nuas, chegou a dizer-lhe, franzindo a testa: «O senhor não cabe? se quer passar espere que

acabe a *polca*!» O bom do burguês não sabia ao certo se era contradança ou polca o que se estava dançando.

No entanto, o nosso amigo Pires, com quanto pesaroso de que Jorge ali não estivesse, para maravilhar-se dos recursos da eloquência afeita às dificuldades do salão, conversava assim com a senhora atenciosa:

— Quando tive a honra de impetrar de V. Ex.ª a graça duma contradança... (Silvina pôs o leque diante dos lábios) acabava eu de dizer a um

Pág.44

amigo meu que o olhar contemplativo, *la rêverie*, com que ele fitava V. Ex.ª, era merecida, justificada, e...

— Muito agradecida; — atalhou Silvina, trejeitando com o leque e a cabeça uma evolução de movimentos indescritíveis — mas eu não reparei bem no amigo de V. Ex.ª, que me distinguia de modo tão lisonjeiro.

— Se V. Ex.ª tem a bondade de olhar em frente, há-de encontrá-lo extasiado...

— Extasiado?! Ora isto parece-me que vai passando da lisonja à galhofa!

— Oh! minha senhora... Isso ofende-me e punge-me, acudiu Pires com o mais cómico azedume.

Silvina relanceara a vista como quem não via, e voltando-se para o cavalheiro, disse:

— É do Porto aquele senhor?

— É da província, minha senhora, estudante de Coimbra, meu condiscípulo, chama-se Jorge Coelho, pertence a nobilíssima família, e assevero a V. Ex.ª que é um coração virginal, intacto, fervoroso, sentindo hoje pela primeira vez os ímpetos juvenis do amor.

— Não admiro, porque é muito novo.

— Muito novo! oh! minha senhora! Quantos velhos naquela idade! Aqui estou eu, de pouca mais idade que ele, e me considero já *desillusionné*, decrépito.

— Realmente?!... Perdoe-me a curiosidade — disse Silvina, com muita graça de fina ironia,

Pág.45

sustentada com imperturbável seriedade. — Queira dizer-me em que romance poderei encontrar [o seu carácter, já que não devo esperar] uma revelação das tempestades que o fizeram tão cedo naufragar!

— O meu carácter ainda não está escrito! — respondeu Pires, avincando a testa, e fitando-a de esguelha.

Neste comenos entraram os pares latentes em movimento, e a frase ficou engasgada até ao próximo intervalo. Enganou-se, porém, o céptico. Silvina, como esquecida da suspensão da lúgubre narrativa, perguntou ao cavalheiro:

— O seu amigo demora-se no Porto?

— Não são essas as intenções dele, minha senhora; mas é de presumir que um aceno de V. Ex.ª o faça esquecer a família carinhosa que o está esperando.

— V. Ex.ª depois que envelheceu — replicou Silvina cortando as palavras com frouxos de estudado riso — julgou salutar cousa o distrair-se da sua gota moral zombando das pessoas que ainda crêem e esperam alguma cousa desta vida?!

Acudiu Pires:

— Eu que digo isto é porque sei o que V. Ex.ª é para Jorge. Respondo gravemente às suas facécias adoráveis. Sei que as virtudes de V. Ex.ª...

— V. Ex.ª conhece-me? perguntou Silvina de golpe, e formalista.

— Não tenho essa honra, minha senhora.

— Quem lhe disse que há em mim virtudes?

Pág.46

— Rosto angélico e véu translúcido: homem experimentado adivinha o coração do anjo.

Pires ia dizer mais quatro aforismos do seu uso, quando terminou a contradança. Conduziu a dama á sua cadeira, e disse-lhe:

— Eu queria ter a felicidade de apresentar a V. Ex.ª o meu amigo Jorge Coelho; porém, rogo-lhe me diga se devo procurar alguém que me apresente a V. Ex.ª.

— Não tenha esse incómodo. Fico sabendo que V. Ex.ª é um cavalheiro da boa sociedade, e tanto basta. Sei também que é académico, e simpatizo com essa qualidade porque tenho em Coimbra dous irmãos no seminário, e não sei que analogias me fazem prezar os estudantes.

— Direi mais — acrescentou o académico, enclavinhando os dedos para ajustar as luvas, e tirando pelas lapelas da casaca a puxões de gentil efeito — direi mais a V. Ex.ª que me chamo Leonardo de Sousa Pires e Albuquerque, a minha casa é na Maia, e costumo passar as férias no Porto, porque sou avesso à vida pastoril, e não tenho senão medíocres tendências para admirar a natureza bruta...

— Não é poeta? — interrompeu Silvina, ajeitando o lindo rosto a um ar de zombeteira admiração.

Pág. 47

Capítulo V

— Se sou poeta!... — disse Pires, enviezando para o estuque do firmamento olhos de lástima. — A poesia é flor muito delicada, que o primeiro vendaval do coração desfolha. Desfolhada a primeira flor, o vaso que fica não tem seiva para outra: é como a terra ferida de maldição.

— Isso é triste — acudiu Silvina, trejeitando com a cabeça e olhos umas gaifonas piedosas.

— Tristíssimo, minha senhora!

Agora eram de vítima os ares do Fausto da Maia, e a dama já pedia a Deus que não viesse para junto dela a prima, com medo de espirrar uma daquelas casquinadas de riso, que a mais sisuda prudência não refreia.

Jorge Coelho, no entanto, sem bem saber o que o impacientava, não podia tolerar a detença do amigo. «Se eu soubesse dançar — dizia de si para si o académico — teria feito o que fez Pires... Será de mim que eles estão falando? É natural, porque a vejo fitar-me com atenção... Se me eu avizinhasse, daria melhor ocasião a Pires de me apresentar...»

E, obedecendo à hipótese, deu alguns passos; mas tão a medo o fazia, que antes parecia querer que o não vissem. Nisto, já o amigo o andava procurando, e Silvina, vendo a direcção errada de Pires, acenou-lhe de longe, indicando com disfarce onde estava Jorge.

Pág.48

O pobre moço tremia quando viu que era procurado. A sua primeira ideia foi fugir da sala, e não duvidamos crer que fugiria, se Pires lhe não trava do braço, dizendo:

— Olha lá como lhe falas: a mulher tem espírito, e é um génio.

Isto foi pior.

— O meu amigo Jorge Coelho que eu tenho a honra de apresentar à Ex.ma Sr.ª Dona...

Pires estacou. Silvina sorriu-se. Jorge corou, baixando os olhos.

— Não sabe o meu nome? Isso não importa — disse a dama. — Eu me apresento. O meu nome é Silvina. Tenho a glória de ser também aldeã. Nenhum dos três pode rir dos outros. Então o sr. Jorge não dança?

— Não, minha senhora, eu não sei dançar — disse Jorge com infantil ingenuidade.

— Não sabe, porque não ama a dança, não é assim?

— Em minha casa ninguém aprendeu a dançar. Minha mãe foi educada num convento, e de lá saiu para ser esposa, e governar sua casa numa terra onde nunca se deram bailes. Eu saí da minha aldeia há menos dum ano, e tenho consumido todo o meu tempo no estudo...

Estava Silvina gozando sem motejá-la a simplicidade de Jorge, ao passo que Pires lamentava as pueris histórias do seu acanhado amigo. Como quisesse salvá-lo, o imaginoso académico inter-

Pág.49

rompeu-o com não sabemos que espirituosa sensaboria, que Silvina atalhou logo:

— Deixe falar o seu amigo que me está encantando com a singeleza do que diz...

— Eu retiro-me, minha senhora — disse Pires, arqueando-se — porque estou comprometido para a seguinte polca.

— Também eu...— disse Silvina, já quando o par se avizinhava, ao qual pediu desculpa, de não dançar, por causa de uma forte dor de cabeça. E voltando-se para Jorge, que não soubera avaliar a fineza do fingido incómodo:

— Tem aqui esta cadeira... Sente-se, e conversemos da sua família, porque talvez precise desafogar saudades dela em coração que o compreenda.

Jorge cobrara alento com este ar de familiaridade. Fez-se para ele profundo silêncio em todo aquele borborinho da sala.

Era a primeira vez que se via em face de uma mulher, que lhe não chamava irmão ou filho; e, todavia, tanta ingenuidade fraterna respirava o rosto de Silvina, que, por encanto, o tímido moço, sem forcejar contra o enleio da alma, tirou de lá expressões de sorte afectuosas que nem os mais destros cómicos de sala as diriam assim.

— Tem saudades dos seus, sr. Jorge? — disse Silvina com brando mimo. — Está ansioso por chegar aos braços de sua mãe?

— Quisera que V. Ex.ª a conhecesse — disse Jorge maviosamente. — Havia de amá-la... que

Pág.50

minha mãe está tão longe deste mundo brilhante, vive dum modo tão diferente do das pessoas educadas como ela foi, que me faz dó o que era e tem sido há vinte anos, contando hoje apenas trinta e seis, numa aldeia, sem outra convivência senão a de seus filhos, e sempre magoada das saudades de meu pai... Há duas horas que penso em V. Ex.ª e nela...

— Em mim? — atalhou Silvina, com sorriso de bondade — lisonjeia-me infinitamente a companhia que me deu no seu pensamento; mas poderá dizer-me que analogia de imagens achou entre mim e sua mãe?

— Imensa, e não sei dizê-la. Se eu pudesse bem interpretar este sentimento misterioso, diria, doutro modo, que hoje, pela primeira vez, se espelharam em minha alma duas imagens de mulher. Até há pouco, havia lá a de minha mãe somente, e os traços informes, a sombra, o indefinido do ser que vaga entre o céu e a imaginação do poeta. Agora...

— Essa segunda — interrompeu Silvina com uma gravidade imprópria de sua idade e modos usuais — não poderá jamais deslumbrar a de sua mãe, porque os entes de imaginação, visualidades passageiras, nunca usurpam a posse aos entes que a natureza nos está dando todos os dias em realidade de amor e carinhos. E depois, sr. Jorge, verá que é inútil esperar aquele puro original da cópia que a sua fantasia vai debuxando, enquanto o coração novo e enganado lhe

Pág.51

empresta as cores do céu. Afirmo-lhe, senão autorizada pela experiência, amestrada pelo exemplo e confissões sinceras das minhas amigas, afirmo-lhe que o seu indefinido de poeta nunca lhe há-de avultar em corpo e alma, se os olhos descerem do céu a procurá-lo na terra. Guarde, pois, com extremosa avareza a imagem de sua mãe, e não consinta que outra lhe dispute o exclusivo amor que lhe dá.

Disse.

O académico ouvia, pela primeira vez, a expressão floreada, a linguagem musical, o período arredondado, como de folhetim ambicioso, na boca de mulher. Achava ele certa incongruência entre as feições menineiras da provinciana e o tom sentencioso do discurso. Relanceou-lhe súbito na memória o meu nome, segundo me ele contou depois. Lembrou-se daquele meu estirado discurso, na sua aldeia, dezoito meses antes. Tropeçou na hipótese de que o singelo exterior da palavrosa menina mascarava um coração desbaratado por desenganos, e engenhoso de armadilhas a corações noviços. Alguém diria que o silêncio de Jorge, seguido à última expressão de Silvina, era acanhamento. Já não: era a dúvida.

— Ficou tão pensativo, sr. Jorge — tornou Silvina. — Está pesando no seu juízo a verdade das minhas palavras? Impressionaram-no tanto!...

— É verdade, minha senhora; estava pesando

Pág.52

as palavras de V. Ex.ª com outras que me disse um homem de trinta anos.

— Contrárias às minhas?

— Semelhantes na intenção; mas muito mais desconsoladoras na forma. Disse-me ele que há muitas mulheres que matam, e uma só que salva.

— Mas afirmou-lhe haver uma que salva?

— Sim, minha senhora.

— E quantas vezes lhe disse ele que podia ser vítima de sua devoção e generosidade a mulher que sente em si o coração salvador?... Creio que me não fiz compreender...

— Compreendi, minha senhora. Pergunta V. Ex.ª se a mulher capaz de erguer a alma despenhada de sua grandeza, não se despenhará ela mesma nessa generosa tentativa;

— Entendeu.

— Não sei responder, sr.ª D. Silvina. Eu não sei nada do mundo. Ignoro os precipícios em que pode cair o homem, e não sei também a que alturas pode levantá-lo o amor. Já imaginei o mundo mais agradável: começo a dar cem ilusões por cada realidade. Não cuide V. Ex.ª que eu fiz pé atrás à vista da verdade despoetizada, e feia como dizem os pessimistas que ela é, vista à luz da razão pura; vejo, porém, que se vão fenecendo as flores da minha imaginação à maneira que escuto e pondero, com religiosa crença, as palavras que V. Ex.ª me diz, e as que me disse o bom ou funesto despertador da minha razão, que dormia acalentada nos braços da poesia. De que

Pág.53

serve o desengano antes que a fatal experiência no-lo dê?! Para que me diria V. Ex.ª, com ar de tanta verdade e segurança, que eu nunca encontrarei o puro original da cópia que a minha fantasia entrevê?!

— Diz bem! — atalhou Silvina meigamente triste, ou adoravelmente dramática — diz bem! Arrependo-me da injustiça que fiz às mulheres, e mesmo da crueldade com que me tratei a mim própria. Falei pela boca da sociedade, sr. Jorge Coelho. Tenho ouvido, e lido

nos romances as palavras geladas e desanimadoras que lhe disse, com o imodesto ânimo de distinguir-me a seus olhos. Menti-lhe, e menti ao meu coração. Não se desalente ao entrar na vida, e nunca de mim se lembre como de fada má, que lhe fadou a desventura. Espere, creia, e obedeça aos impulsos do coração, em quanto a peçonha da mentira o não contaminar. No mundo deve existir a imagem da mulher digna de senhorear-lhe a alma com a de sua mãe, cuja face eu beijaria, hoje, se pudesse, com respeito e ternura de filha. Quando estiver nos braços dela, diga-lhe que encontrou no Porto, e num baile — onde raro sentimento grave entretém por momentos o espirito — diga-lhe que encontrou uma mulher que lhe manda nesta rosa um beijo de simpatia e veneração.

E, dizendo, tirou do decote espeitorado do vestido a rosa, chegou-a aos lábios, e deu-a com

Pág.54

gracioso ademane a Jorge, que lha recebeu com mão tremente.

— Cumpre o meu pedido? tornou ela.

— Pergunta-me se cumpro? É este um encargo doce que V. Ex.ª faz ao meu coração. Farei que minha mãe receba nos lábios o beijo que vai nesta flor. Depois, pedir-lhe-ei que ma ceda, que eu possa chamar-lhe minha, entesourá-la como se ela para mim caísse da grinalda d'um anjo... Se há no coração poesia mais sublime que a da saudade...

— Há, sim... a da esperança...

— A da esperança!... balbuciou Jorge, levando maquinalmente a rosa aos lábios, e corando da irrefletida ação que se lhe afigurou menos respeitosa.

(Oh santa inocência! não sei se és mais tola que santa!)

Desculpem o parêntesis que desfeia um pouco o belo e harmonioso da forma dialogal. Guarde-me Deus de motejar com insulsas facécias a candura, o rubor, a timidez encantadora dos vinte anos de Jorge. Invejo-lhe o que já não posso haver nem sequer com grande esforço de arte; mas rio-me dele e de mim, quando as galhofeiras memórias do que fui, há hoje quinze anos, saem de entre as flores mirradas da minha primavera, e vem cá a este glacial dezembro da vida fazer-me assuada e zombaria, para que eu me doa e corra das criancices de então. Pois rio-me com efeito, que é para isso a cousa, e riam-se,

Pág.55

à vontade, os que de mim souberem que muitas vezes todo eu me incendiava em carmim e rosa, quando o olhar lograrivo da mulher me alvoroçava o pudor a ponto de afeminar-me, e fazer de mim uma menina que... Quase me escorregava agora dos bicos da pena uma necedade das que se não desculpam à própria santa inocência que, repito, não sei se é mais santa que tola.

Vamos à história com ajuda da providência dos romancistas, a qual providência, muitas vezes, abre mão deles, e deixa-os para aí parvoejar que é mesmo cousa de pecado.

Silvina deu fé do rubor de Jorge, e... — querem saber a verdade inteira? — não gostou. É um segredo da essência mulheril o dissabor que a molesta, a seu pesar... (vá, diga-se a *seu pesar*) quando o homem se amulherenga ao pé dela, e lhe não deixa o exclusivo de mulher. Receios de desmerecer em graças quando lhe é força ser mulheril? Consciência ingrata duma superioridade que a desenfeita? Recursos que perde de cativar pelo mimo, com a brandura caridosa, por estremecimento do pudor, toques do peito virginal, que ora lhe transluzem nas faces, ora lhe cerram os lábios? Não sei se é tudo, ou alguma cousa, ou nada disso. A verdade é que a mulher não gosta de homens que coram, de homens que choram, de homens que... não são homens, está dito tudo, e nisso ficaremos, se acham que está discutida a matéria. *Matéria*... que aleivosia! Isto é espírito o mais espiritual que pode ser.

Pág.56

Espírito transcendental, daquele que devia andar na mente de muito casquilho, peralta, janota, ou como é que se chama a tal alimária, que se desentranha em lufadas de cinismo nos botequins, e vai ao pé das costureiras tartamudear jaculatórias de ternura.

Fica, pois, justificado o desgosto de Silvina, quando viu Jorge corar, por ter beijado a flor, onde os lábios da peregrina minhota haviam imprimido o beijo de encomenda para a província.

— Agora — disse ela — são dois os beijos que leva a sua mãe, em uma só flor. Queira Deus que o hálito dos lábios do filho não tirasse o perfume ao dos lábios da amiga.

— Creio que sim — disse Jorge corando outra vez — creio que sim...

— Porquê?! — atalhou Silvina com despeito mal comprimido.

— Porque sinto no coração o perfume do seu beijo.

Saiu-se melhor do que eu pensava. É aquela uma das respostas que costumam ir de casa gizadas; mas creio no improviso. E assim, explicado o segundo acesso de escarlate, desvaneceu-se o desaire em que estava Jorge na opinião caprichosa da dama, que replicou muito requebrada:

— Pois não esperdice o perfume, porque nunca sentirá no coração outro mais puro, mais digno de incensar o seu amor reflectido do céu.

— Amor! — interrompeu Jorge com exaltado ímpeto de criança — Olhe que essa palavra pode

Pág.57

ser-me veneno para toda a vida, se V. Ex.ª consentir que eu a guarde...

— No mais íntimo de sua alma... Guarde... que nunca a proferi com tão pouco conhecimento de quem a dou, e tão pouca esperança de a ver florir em venturas.

Jorge Coelho ia naturalmente corar terceira vez, quando Francisquinha da Cunha chegou, com ar de zanga, e disse:

— Vamos, prima, que o pai quer sair... e é tão cedo... que raiva! estava agora ouvindo uma enfiada de tolices tão peregrinas...

— De quem?

— Eu sei cá de quem? dum homem que se chama Pires, e que este senhor conhece... Não lho diga, não? Eu fui indiscreta...

— Não diz nada — acudiu Silvina — pois não, sr. Jorge?

— Eu, minha senhora!...

— Asseverou-me — continuou Francisca gesticulando vertiginosamente com cabeça e braços — que se eu o não amasse, havia de espirrar à minha fronte de algoz o seu sangue de Larra, de Werther, de... Ai que homem, que homem aquele! O que se produz na Maia! Ó filha, eu não posso perder aquilo!... Pires é meu... Ai! o pai... Vamos, Silvina.

Silvina estendeu a mão a Jorge, e disse a meia voz:

Pág.58

— Vá ver-me amanhã ao jardim de S. Lázaro.

Jorge balbuciou alguma cousa que não vinha do coração. Neste momento, um receio doloroso o afligia com esta pergunta: «Esta mulher irá escarnecer-te, como viste escarnecido o teu amigo?»

Capítulo XVIII [*Narrador descreve Rachel aos 15 anos, em um baile.*]

Pág.169

Rachel tem vinte e quatro anos. É encorpada, mas a robustez não desdiz da gentileza. Não tem atitude alguma de estudo, e parece escultural em todas elas. Nos mais comuns movimentos ostenta graça, e garbo que vem de seu natural, e ninguém o dirá se a não tiver visto em toda a sua desafetada singeleza no recesso das suas ocupações

Pág.170

caseiras. Quando Rachel está num baile... Num baile foi que eu a vi a primeira vez. Era ela solteira, e teria quinze anos. Isto já lá vai há quinze. Se eu me não lembrar do que ela era então, melhor me será despedir de mim esta bruta alma que nem para a saudade já serve. As minhas reminiscências dão-me Rachel vestida de branco. Não lhe hei-de aqui chamar anjo, porque não foi essa a impressão. Era tudo majestade, tudo estatuária naquela criança; não a vi a descer do céu, onde os poetas teimam em ir buscar tudo que é excelente, como se o céu não fosse um puro congresso de espíritos que valem decerto lá muito mais do que pesam, mas que passariam desapercebidos nos nossos bailes, se não tivessem a esperteza de entrarem em corpos como o de Rachel. Eu quando a vi lembrou-me a Grécia, as artes em requinte de pompas, a numerosa família das Vénus, todos esses mármores eternos, que hão-de sobreviver à mitologia dos anjos, dos arcanjos e dos serafins. Os olhos de Rachel... — estou-os vendo — nem as franjas sedosas e longas das pálpebras mos escondem; poderiam as arcadas espessas e travadas do sobrolho quebrar a luz daqueles olhos; mas nem assim!

Como tu olhas, Rachel!

Diz a antiguidade que na Cítia havia umas mulheres que matavam olhando se o rancor lhes fuzilava as pupilas; porém tu que paixão tiravas da alma toda amor, para a lançares de ti como um incêndio que te abrasaria, se eu, se

Pág.171

todos, que te viam, não tomassem de joelhos um quinhão desse fogo! Que haverá ali de mistérios naqueles olhos, se o fluido eléctrico não basta a dizer o que é que vem de lá como corpo estranho que vos entra no seio, e vos não cabe na alma, e quer fugir às ânsias do coração que o aperta, e vos leva do amor ao transporte, do êxtase ao frenesi, do rir ébrio da felicidade às lagrimas incessantes de noites desveladas! E, depois, porque não eram só os olhos o condão d'esta mulher? Diante de Deus todos somos iguais! Na alma se quiserem, e o Criador, lá se avenha com os que o injuriam assim; mas que desigualdade diante do divino artista! Lembra-me que a um lado de Rachel estava uma menina de olhos vesgos; do outro lado uma senhora com um nariz [ímpio]; mais longe outra menina em torturas para esconder quatro dentes enclavinhados; além aqueloutra franzindo os lábios, e exercitando uma laboriosa mecânica do sorriso para corrigir a natureza que lhe dera uma boca limítrofe das orelhas. E ela, Rachel, toda primores, a estremecida criatura, com uma luz serena de céu naquela face em que se espelhava o seu Criador, o Deus que nos fez para a adorarmos, a rever-se nela! Abençoada sejas tu de todas as venturas, que tão perfeita és, tão cheia de tua beleza, tão digna dos tronos da terra, já que o Criador, o teu Pigmalião, te não arrebatou para si! Onde está, ó Senhor Deus das maravilhas, o homem digno daquela obra tua, aqui posta entre nós que

Pág.172

apenas temos tronos, impérios, talentos, epopeias, as riquezas da Asia, e o sangue das nossas veias para lhe oferecer! De que barro, ó mão divina, fizeste o homem que há-de primeiro embriagar-se nos aromas que recende aquela virgem?

CASTELO BRANCO, Camilo. **Anos de prosa**. 4ed, conforme a 2ª, revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda.: 1973. p.28-58; 169-172.

OS CANIBAIS (1868) – ÁLVARO DO CARVALHAL

Pág.4

A abóboda azul do céu aluminava com milhões de estrelas os coruchéus, obeliscos e arcadas da decrépita arquitectura da cidade. Estava sereníssima a noite. Para contraste, brotava da sala do baile uma primavera aberta e resplendente. A vertigem das valsas despargia alentos que se iam transformando em insânias de febre.

Quem não sabe o que é um baile? E todavia sinto-me tentado a descrevê-lo, sem desconhecer que nisso irá falta de modéstia, e trabalho verdadeiramente ocioso. Mil poetas, no exagero de aprimorados versos, têm sabido pintá-lo, sem

Pág.5

omissão de algum dos matizes, que o abrilhantam. Melhor será, portanto, que o leitor veja a descrição do meu baile em qualquer poema artisticamente fantasioso, porque nisto de descrições não há sair do mesmo terreno. Senão, aqui lhe dou os traços de aligeirado esboço!

Flores das mais odorantes em gigantescos jarrões de esmaltada porcelana; a arte a revelar-se por toda a parte, na moldura dos espelhos, nos painéis, nos tetos dourados; emanações balsâmicas a exalarem-se por esses recintos encantados; ao longe uma música voluptuosa, não sei de que maestro inspirado; e, sobressaindo a tudo, pares animados de muita vida e muito amor, abandonando-se à efervescência das danças, correndo agora numa iriada mistura de cores, para ligeiros se separarem logo debaixo dos olhos curiosos dos que se contentam em ver, esteados com certo ar estudado ao mármore das colunatas, ou recostados nas voluptuosas otomanas.

O sol majestoso dum formoso dia de Verão não se projeta mais radiante sobre as asas e sobre as pétalas, ricamente variegadas de mil borboletas e de mil flores, do que aqueles centenares de sóis artificiais, dardejados dos cristais reluzentes, sobre as vestes suntuosas, que as damas arrastavam pelos aveludados tapetes.

Como nas libações em honra do esperto Baco, em que

Pág.6

sacerdotes e sacerdotisas entram mornos, ou mesmo arrefecidos, para depois, ao empunharem a vigésima taça do licor fervente, deixarem rebrilhar os olhos e desgrenhar os cabelos no *evohé*! do entusiasmo, assim no baile tinha a ebriedade dos prazeres despertado adormecidos sentimentos.

Avultava contudo ali uma vista desassossegada e inquieta, que, sobretudo, feria alguns observadores, que nem curavam de ocultar o frenesi, que os assoberbava.

Histórias do coração por certo.

Margarida é uma das mulheres fatais, que atraem irresistivelmente. Solteira, homem, que por desgraça a fitou, quer ser um Romeu; casada, não faltariam Werthers, que rebentassem o crânio para lhe merecer uma saudade.

No cortejo brilhante não faltava desde o primeiro titular, ao brasileiro sem títulos, coisa rara em sublunares regiões. Ela era o ídolo acatado de todos os crentes.

Mas para que estará no baile tão triste e distraída? Pousa melancolicamente a cabeça no ombro do par, e nem lhe percebe as palavras amorosas, naquela *rêverie* feminil, que é para o homem, que ama, um inferno de torturas.

Soam onze horas. Ela treme, e relanceia pela última vez os olhos para a porta da entrada. Depois, desfalecida, desprende um suspiro, e deixa-se arrastar como insensível no revolutear das mazurcas.

Pág.7

Por este tempo, numa sala apartada, fumavam dois cavalheiros. Um apoiava-se com esquisito *dandismo* no friso de um fogão, rematado em florões caprichosos; o outro, prostrado numa cadeira, e com as pernas comodamente cruzadas em frente das brasas vivas. Alimentavam diálogo medido e monótono.

— Tenho esperanças, dizia com certo orgulho o que se conservava de pé, puxando das nascentes guias do bigode.

— Vaidade, D. João! retorquia o outro. Sou veterano nessas campanhas. Glorio-me de ter rasgado com esta mão véus do mais sagrado pudor; e contudo Margarida…

— Margarida é mulher.

— Pois sim, mas quem te assegura a vitória?

— Tudo, responde o denominado D. João, um tanto ofendido pela dúvida do interlocutor. Pequenos favores concedidos, um volver de olhos…

— Ilusões do amor-próprio. Olha, podes dar-me crédito, a taça da ambrósia, que apaga sedes de amor, não há de ela levar-ta aos lábios. Margarida é das poucas mulheres, que têm só um coração, para ser dado uma vez só.

— Donde te vem tanta sabedoria acerca da mulher?

— Quando me não sobrasse experiência própria, tinha aí Balzac.

Pág.8

— Ah! e sorriu desdenhoso. Ainda assim, continuou: posso eu obter…

— O que é doutro, decerto que não.

— Então Margarida?…

— Ama.

— A ti, barão?

— Não, por minha miséria.

— Pois a quem?

— Ao visconde de…

Interrompeu-o uma voz, que anunciava:

— O senhor visconde de Aveleda!

Os dois amigos estremeceram e precipitaram-se para a porta. A dança interrompera-se. Os cavalheiros agrupavam-se à entrada do salão. As damas ficaram turbadas e indecisas. Margarida virou o rosto jubiloso para um espelho, e, contente de si, abandonou-se sobre as almofadas duma otomana, escondendo por detrás do leque o rosto purpureado.

Que será?

Corrido um reposteiro, viu-se despontar no limiar da porta um homem estranho. Era desses homens que se não descrevem e que devem de ser o desespero dos Van Dick e dos Ticianos. Tanto poderíamos dar-lhe trinta, como quarenta anos de idade. Subia na estatura acima do regular; e no rosto pálido, mais simpático pela barba negra, curta e fina,

Pág.9

que o moldurava, deixava adivinhar uma longa peregrinação de amarguras. Era a perfeita realização dum tipo ideal e misterioso, como os concebia Byron. E misteriosa era a história da sua vida. Dos mil extravagantes boatos, que corriam como para lhe aumentar o prestígio, só se sabia ao certo que viera da América, e que era benquisto dos doutos e dos sensatos.

Avançou pausado e grave pelo meio da multidão fascinada. Mas naquele movimento notava-se um esforço dissimulado; parecia um movimento mecânico,

automático. E seus passos soavam no pavimento, a despeito dos finos tapetes, com extraordinário ruído. O impetuoso D. João, o moço apaixonado, que o leitor acaba de conhecer, fixava-o de olhar ardente. Tinha diante de si o homem que soubera arrancar-lhe a mais querida das suas esperanças. Passou-lhe na mente um lampejo de raiva: aventurou-se a roçar por ele, indiscreto e temerário. Mas naqueles membros pareceu-lhe encontrar, pelo tato, a inércia do granito. Fixou-o mais, e recuou repassado de um irresistível pânico.

Julgara ver *a estátua irônica do comendador*.

***

Pág.13

Suponha o baile — se lhe apraz, mesmo por comodidade ou propriedade — suponha-o em Lisboa, na faustosa habitação duma Ninon de Lenclos contemporânea. Lá deixámos o vulto simpático do visconde de Aveleda, perturbando a harmonia da festa com a surpresa da sua aparição. Agora vamos encontra-lo no meio do luxuoso bulício, oprimido de profunda melancolia; melancolia essa que parecia reflectir-se em todos os semblantes, como se o dele fosse um espelho animado. Tal era a vaga expressão das nobres feições do visconde, que deixava perceber o que quer que fosse de semelhante às forças atractivas e repulsivas do magnetismo. As damas sentiam-se fascinadas, os elegantes receosos e agastados, desse agastamento — antes mau humor — que provém da humilhação; porque os humilhava a simples presença daquele homem, que no dizer deles mais era um mito que outra coisa.

Pouco se lhe dava ao visconde do efeito que produzia. Não se erguera ainda da cadeira em que se havia deixado cair, e, afora algumas palavras delicadas ou gestos a que o obrigava a cortesia, di-lo-iam insensível estátua.

— Falaste-lhe? — perguntava Margarida com vivo interesse, designando- o a uma amiga, a quem saíra ao encontro.

— Agora mesmo.

— Então?

Pág.14

— Ai, menina! Não sei dizer-te o que sinto. Nunca encontrei homem assim. Se soubesses como a expressão corria suave daqueles lábios, como o seu sorriso era triste… Não me enganaste: seio de mulher não pode, sem estremecer…

Cortou-lhe a palavra um beijo afectuoso. Margarida não pudera ouvir mais. Estava pálida, tremiam-lhe os lábios, e no seio ofegante sentia que lhe rebentavam paixões desconhecidas. Deve de estar assim a mulher que, sem hesitar, desfolha as flores rescendentes da virgindade aos pés do leito do seu coração. Caíra em langoroso desfalecimento, pregando os olhos negros, apaixonados, com que a natureza faz perigosas as mulheres do meio-dia, num ponto incerto que ela não divisava, porque andava longe, na morada das Formosas quimeras.

A orquestra começava uma valsa. Margarida, a ardente amadora das valsas, recusava desta vez a cintura delicada ao contato libidinoso de mão masculina. E como não? Junto ao visconde de Aveleda vira um lugar sem dono. O seu único pensamento fora apossar-se dele, esquecendo — ela tão cautelosa! — que franqueava passagem à eterna maledicência.

Do pensamento à realização não decorreu um momento.

Foram breves as palavras, que trocou com o visconde; porém,

Pág.15

tais coisas disseram, que ficaram momentos — ele enlevado, ela comovida.

Pág.31 [Festim do casamento]

O certo é que o festim corria esplendoroso.

Margarida, como não estaria ela! Tinha em roda de si isso que se diz — a gema da melhor sociedade; as suas melhores amigas; seu velho e venturoso pai; e seus dois irmãos: um, que se havia lançado nos escabrosos caminhos da magistratura; outro, nas várzeas paludosas do peraltismo; e sobretudo tinha junto de si o esposo querido da sua alma.

Que mais longe podem ir as ambições mundanas?

Parece todavia mais desmaiada e pensativa. Doce cismar deve ser o dela. Cismar interpretado só — cuido eu — em véspera de bodas pelas felizes meninas a quem a sorte deparou um noivo de formas vigorosamente arredondadas, boca vermelha, dentes brancos e olhos sensuais.

Nós, os homens, somos ímpios em excesso para nos ser dado requentar a imaginativa ao fogo sacrossanto, nutrido por aquelas castíssimas vestais.

Ora o que se notava ali era como que um perfume do oriente, rescendendo de todo aquele luxo, o menos europeu possível. Avultava também não sei que desalinho, que fazia recordar confusamente a efeminada Roma, a escrava luxuriosa dos imperadores. Petrônio nunca imaginara camilhas ou poltronas que mais provocassem paixões da carne; nem Voltaire serviu no Eldorado tão deliciosos acepipes. Baixela

Pág.32

daquele preço, digo-o desafrontado, não circulou ainda em mesa de rei, nem mesmo talvez orgia de pontífice.

O gosto e a opulência de Lúculo perderam-se naquela imensidade de mitológicas ostentações.

Em duas grandes urnas de metal precioso ardiam gomas aromáticas trazidas da Arábia, que tornavam embriagante a morna atmosfera.

Cada civilização viera depor o seu tributo.

Pelas inúmeras portas, abertas de par em par, que davam para os jardins, viam os alegres convivas alguma coisa de surpreendente.

Monstros colossais de bronze, colocados em pedestais de mármore, lançavam das largas fauces golfadas de água pura numa vasta represa, toldada de muitas aves aquáticas. E, por cima da coma viçosa das laranjeiras e das acácias florentes, divisava-se ao longe, no ocidente, mar imenso de labaredas, que, refletidas, tingiam ao de leve a superfície límpida das águas com a tíbia cor do sol poente.

Chegara o festim ao ponto em que o amor do tom familiar, para o qual tendemos tanto nós, os portugueses, atropelando o código das etiquetas mais frívolas, tinha agrupado, e, por assim dizer, germanado as diferentes jerarquias que estavam ali representadas por homens e mulheres, entaladas em espartilhos, veludos, caxemiras, sedas e gazes.

Pág.33

— Porque será, perguntava uma senhora à sua vizinha, porque será que o visconde de Aveleda está hoje, num dia como o de hoje, mais taciturno ainda do que nos outros dias? Queria que me dissessem.

— Já reparei, respondia a interrogada. O que eu desejava saber, sobretudo, é que originalidade é aquela de vir sentar-se à mesa com as mãos escondidas nas luvas.

— Diz-se que nunca fora visto sem luvas.

— É um homem bem extravagante.

— E bem simpático, não é?

— Sem dúvida. Ainda assim, havia de ter-lhe medo se acreditasse em nigromantes.

Não sei que ar de encantamento se respira em sua casa!...

São distraídas por elegantes brindes aos noivos.

Também D. João se levantou com o copo de ouro na mão.

Calou-se tudo. Ninguém desconhecia o génio estouvado do mancebo, nem o amor a Margarida e o ódio ao visconde, sentimentos que ele alardeava por toda a parte.

Daí veio a surpresa geral, seguida do temor de alguma imprudência, acaso provocada pelos anos e pelo vinho. O barão, aquele barão que o leitor conheceu no baile, embalde se fatigou para o constranger a ficar quedo no seu lugar.

Era tarde. D. João exclama com voz ligeiramente trémula:

Pág.34

— Chegou-me a vez de queimar também um grão de incenso no turíbulo santo da amizade. Considero-me feliz. E muito mais porque, esgotando o meu copo, esqueço a costumeira de fazer votos pela perpétua felicidade do ditoso par, que aqui festejamos, para ir mais longe; para lhe profetizar uma longa série de júbilos e alegrias, iguais às minhas alegrias de hoje. Saúdo-os com a resignação com que nos circos da ensanguentada Roma saudava César o cristão votado às feras.

Sentou-se, acolhido de frio silêncio. Só os desposados se inclinaram agradecendo, sem que a ironia lhes passasse desapercebida.

— Aí estão palavras que me parecem de mau agouro, murmuravam algumas vozes, ao tempo que D. João, pousando sobre a mesa o copo vazio, dizia ao ouvido do barão:

— Encontrei-lhe o travor do absinto.

— Não se desvaneceu ainda esse fumo?… pergunta o barão.

— Adoro-a como nunca.

— Desgraçado.

— Há-de falar-se de mim amanhã. O meu amor é como o dos tigres, que, às vezes, se têm fome, devoram…

O barão não conteve uma gargalhada com que interrompeu o amigo.

Pág.35

— Oh, Baco! entoa ele na força da hilaridade.

Meia hora mais tarde abriam-se as portas do salão. Ia começar o baile.

D. João, viram-no sair para o jardim, mas ninguém o viu voltar. Algum projeto meditava. Não queiramos porém devassar o que se passa no íntimo dos outros.

Nada temos com isso, *em que pese*, conforme diria um bem-falante, aos Torquemadas modernos, que ainda os há em multiplicadas e furiosas catervas.

O baile não se descreve. Em tempos menos cultos seria tido na conta de milagre; e o visconde nem com água benta alcançaria esconjurar a sabida canonização.

À meia-noite estava o salão deserto. E Margarida, derramando lágrimas de pudica…de inefável doçura, abraçou seu velho pai e seus irmãos, que logo se retiraram aos aposentos, que lhes estavam destinados.

CARVALHAL, Álvaro do. **Os Canibais**. Coimbra: Alma Azul, 2004. p.3-9; 13-15; 31-35.

A CAPITAL! (1925, obra póstuma) – EÇA DE QUEIRÓS

Capítulo IX

Pág.895

A tia Sabina a morrer! Santo Deus! Era o único coração que o amava — que se ia também!

Saltou da cama — gritou pela conta do Hotel. Pagou-a — restavam-lhe três libras: era o bastante para a jornada — e fazia à pressa, muito comovido, a sua mala, quando Melchior apareceu.

— Vou-me embora, minha tia está muito mal!

Melchior ficou desapontado.

— Ora! E eu que o vinha buscar para irmos ao baile do D. Maria.

Artur mostrou-lhe a carta do Albuquerquezinho:

— Veja você! Vou esta noite...

Mas que diabo, não corria pressa, — exclamou o Melchior. Não era um perigo urgente: podia muito bem partir na manhã seguinte… Era ridículo ir na terça-feira de Entrudo. Quanto mais ele — que nunca vira o Entrudo em Lisboa!... Passava a noite no baile — metia-se no com-

Pág.896

boio da manhã. — E vendo que Artur continuava a arrumar a roupa, apressadamente:

— Eu, sabe você por que queria que fôssemos a D. Maria? Porque temos lá a Concha esta noite. Vi agora o desavergonhado do Manolo a falar com o bilheteiro. Estava a arranjar camarote, o pulha! Eu queria que lá fôssemos, e passear-lhe diante da cara, e rir, a falar às mulheres, e mostrar uma indiferença... Que ela estoira de raiva…

Artur torcia o buço, olhando o baú; vinha-lhe um desejo furioso de rever a Concha, insultá-la pelo desprezo, valsar com outra espanhola, mostrar — que nem amuava, nem se afligia, nem chorava: mas que folgava como um boi solto! Disse, com uma voz ambígua:

— Ele com efeito tanto faz ir esta noite, como amanhã...

— Está claro — exclamou o Melchior.

Artur viu de repente, longe, lá embaixo, a face da tia Sabina, com a palidez de agonia, voltando-se ansiosamente para a porta por onde ele devia aparecer...

— Fazemos um jantarzinho *chic*, carregamo-nos, e viva a folia.

Por um resto de senso moral, Artur tentou resistir:

— O diabo é o dinheiro!

— Que dinheiro? Para jantar, teatro, uns *grogs* — ponha uma libra. O que tem você? Três? Restam-lhe duas… É de sobra para a jornada...

Mas Artur necessitava de uma razão mais forte, de ordem moral: foi Melchior quem lha forneceu, dizendo:

— E até talvez fizesse mal à pobre senhora, você aparecer-lhe assim de repente...

Era verdade, era isso! Podia-lhe fazer mal. Mandaria primeiro um telegrama a dizer que ia... Boa idéia, a do Melchior!

E foram, nessa tarde — depois de terem visto, no alto do Chiado, o enfarinhamento pândego de pessoas da “primeira sociedade”, foram jantar, dizendo “que a ida de Artur podia matar a pobre velha”.

Não encontraram a Concha em D. Maria: — Mas Artur, que bebera abundantemente “para se pôr à altura”, segundo a frase de Melchior, tinha agora um desejo

fogoso de a ver. Foram à Trindade, a S. Carlos: sondavam os camarotes com binóculo: viram a Paca, a Lola, a Carmen, penteados que denunciavam andaluzas: não a viram a ela!

— Que o diabo a carregue! — disse o Melchior com ira. — Está no choco com o canalha do federalista. Vamos ver as cancanistas ao Casino — e a Concha que vá à...

E atravessando para o Casino, praguejava alto de indignação.

As janelas do baile flamejavam: um grupo de gente pobre, estacionava à porta, com olhares duma inveja triste para as janelas alumiadas e

Pág.897

sonoras, para as máscaras apressadas: os dominós de paninho mostravam à extremidade das mangas mãos grossas de ofício, e por baixo, uma extremidade de calça pelintra com uma bota cambada: e sons de instrumentos de metal sobressaíam em cima, vagamente, no *brouhaha* contínuo e no rumor do soalho batido.

No bengaleiro encontraram Carvalhosa, com o jovial deputado Abreu, de fala algaravia, que depositavam as suas *badines*.

— Vem-se à Saturnal! — disse pretensiosamente o Carvalhosa.

— Às cancanistas! — exclamou o Melchior, já excitado do ruído do baile, em cima.

— Perneemos! Perneemos! — ganiu aflautadamente, e dum modo espremido o ilustre Abreu, da maioria, que parecia avinhado.

Subiram. O salão estava cheio, abafado, dum calor morno que parecia feito de exalações de suor: a luz crua dos lustres de gás feria as cores claras, duras, das paredes, da decoração, ressaltava, fazendo flutuar uma radiação quase espessa: no estrado, o regente agitava furiosamente a batuta, impelindo as vagas estridentes de uma instrumentação grosseira — e uma multidão de *paletots*, de chapéus altos, de dorsos curvados de curiosidade sôfrega, fazia concentração em volta do *can-can*. Artur, excitado, penetrou, e esganiçando o pescoço, em bicos de pés, pôde ver as francesas: eram quatro e destacavam-se pelos seus cabelos loiros, ou cor de manteiga: uma baixinha e roliça, vestida de marinheiro, com o chapéu de oleado para a nuca, o pescoço papudo à mostra, os quadris enormes apertados a estalar numa calça branca, saracoteava-se, com movimentos que lhe faziam saltar, na camisa azul, os seus cinco odres mal cheios: outra, leve, esguia, endemoninhada, vestida à húngara, pulava com grandes gestos de magricela, batendo furiosamente o soalho com os altos tacões das suas botas orladas de peles: a que estava mascarada de vivandeira, parecia pesada, velha, meneando-se por dever, gravemente: — e a mais admirada era a bacante, uma grande loira de formas soberbas, que punha nos olhos em redor um vago brilho de concupiscência burguesa. Trabalhavam em fila, numa quadrilha, com quatro gangorolas, — um *pierrot* que parecia desengonçado; um *chicard* que fazia flutuar as abas enormes da sua casaca grotesca, apanhando-as com gestos torpes, lançando-as para o seu enorme nariz de papelão com dois montes de crepe loiro sob as ventas; o terceiro era um homenzinho roliço, com um capacete de bombeiro donde subia um longo penacho escarlate; e o outro, amador português, tinha um dominó de paninho, e sem fôlego, debatendo-se como doido, com o capuz caído, mostrava uma guedelha suja toda empastada de suor. Em redor gozava-se: havia nos rostos uma dilatação lúbrica e hílare: *bravos* partiam às pernadas mais arremessadas; as cabeças apertavam-se, na admiração babosa do *chic* estrangeiro: velho-

Pág.898

tes, de lábio pendente, arregalavam olhares que lambiam as formas das pernas, dos peitos, a cor dos cabelos: trocistas avinhados excitavam-nas com — *Eh!, eh! Viva!, larga!* E a bacante, sobretudo, entusiasmava: como o tirso a embaraçava, tinha-o posto nos braços dum sujeito gordo, de lunetas de ouro, que o conservava, imóvel, com respeito e orgulho — e, com as mãos livres, a criatura delirou: adiantava-se com as mãos na cinta, o peito pra

diante, o que lhe punha os seios em relevo, com um gingar frenético dos quadris, e balançando-se atirava a perna até ao penacho do bombeiro — que sacudia os braços como um boneco epiléptico, dando *ehs!* agudos! Só a igualava a *chicard*: adiantava-se de esguelha, atirando para fora os quadris, num arqueado canalha, agitando os cotovelos furiosamente, com movimentos torpes da barriga, recebia no queixo o sapato do marinheiro, redondo como uma pata, e como ferido, atirava as mãos para o chão, dava uma cabriola: mas repulava sobre os pés — e então, entre uma sussurração de deleite em redor, os quatro pares enlaçando-se, redemoinhavam num galope desesperado.

Mas o bombo bateu os compassos finais — e o *can-can* terminou, entre uma vozearia, palmas: a sala ficou, até aos cantos, cheia duma multidão que se mexia devagar, como uma massa mal decomposta. As francesas arquejantes, eram seguidas de grupos sôfregos, apaixonados; em redor da bacante, para a tocar, a palpar, a ver de perto, havia empurrões, pragas; um sujeito, não se contendo, agarrou-lhe as tranças: a criatura, furiosa, deu-lhe uma bofetada; houve alarido: e um polícia sonolento, descolando-se da ombreira da porta, adiantou-se, rolando os bugalhos dos seus olhos prateados e imbecis.

Artur errava por entre a gente: havia uma poeirada suspensa no ar: um cheiro acre de suor errava, com um cheiro de paninho tingido: dominós entreabertos deixavam ver calças ignóbeis; toda a prostituição barata mostrava as formas, duma gordura balofa, ou duma magreza esfomeada; havia *vivandeiras, noites* com véus de crepe, *pajens*, outros cobertos de vestuários confusos, duma pelintrice triste: nos ombros decotados viam-se mordeduras de pulgas: os braços tinham os cotovelos coçados, calejados da posição habitual debruçada nas varandas; falava-se com uma excitação ansiosa, estonteada, bestial; bêbados provocavam; e nos pares unidos sentiam-se as paixões mórbidas de bordel.

Quase sufocado, Artur veio atirar-se para o sofá, no patamar: a multidão passava, repassava, com um arrastar pesado de solas: gente abafada, abanava-se, vozes de máscaras ganiam, e nas salas de jogo, por vezes, o pião chinês em movimento punha no ar o seu grande zumbido surdo.

— Isto está brilhante! — veio-lhe dizer Melchior, com os olhos excitados. — Vamos nós mascarar-nos, ó menino?

Estava todo orgulhoso por ter passeado pelo braço a bacante: prome-

Pág.899

tera-lhe uma local; falava de ceias, uma “grande orgia”; e pedindo meia libra a Artur para fazer face aos *grogs*, desapareceu.

O Carvalhosa passou, com as mãos enterradas nos bolsos; parou diante de Artur:

— Então, o poeta do ideal, aqui neste covil da luxúria?

Artur sorriu, lisonjeado.

— Perneemos! Perneemos! — ganiu o Abreu da maioria, que seguia atrás, devagar, aprumando-se com esforço, satisfeito de si, e que parecia não poder extrair outra palavra do cérebro embrutecido.

Artur sentiu, então, um desejo de movimento, de alegria, de troça. Desceu ao café, “aquecer-se com um *grog*”.

As mesas do botequim estavam cheias, numa algazarra: dominós desmascarados absorviam *cabazes*, *grogs*; as vozes agudas dos criados retiniam; bengalas furiosas nos mármores das mesas reclamavam álcool: sem pudor, pares amancebados da noite, beijocavam-se, palpavam-se: Artur não pôde obter o seu *grog* — mas o cheiro de fêmea, os tons dos ombros nus, o vapor quente dos *grogs* com fio de limão, — excitou-o, deu-lhe uma vibração de lubricidade. E ia procurar o Melchior para se mascararem, quando o viu aparecer com a bacante pelo braço, rubro de vaidade, o peito alteado.

Então, como o Melchior conhecia o criado, o Bento, obtiveram, a um canto duma mesa, três *cognacs*. O localista apresentou Artur como “um grande poeta”. Estavam cercados de uma fumaraça de cigarros, dum ar morno: sentada num mocho, com as pernas magníficas estendidas, a sua pele de tigre caindo sobre a linha dos rins, numa atitude

orgulhosa, escutava vagamente Melchior que, num francês medonho, lhe fazia declarações. Artur admirava-a, cheio de desejo: os seus olhos eram de um pardo-escuro, grandes, duros; os lábios eram tão vermelhos que pareciam sanguinolentos: e havia nos seus membros fortes, nervosos, alguma coisa de ondulado e vibrante que lembrava o movimento dum tigre: e bebendo o seu *grog*, erguia muito o copo, voltando a cabeça para trás, o que punha em relevo a linha da garganta muito branca, de uma brancura de loira, e as formas rijas e soberbas do seio. Ela olhara-o duas vezes: passara-lhe negligentemente os dedos pela face: e aquele contacto dera-lhe, da nuca aos calcanhares, uma vibração de concupiscência: o seu vestuário pagão excitava-o: vinham vagas idéias de mitologias clássicas: pensava em Baco, levado num carro atrelado de tigres: e nos mistérios de bosques sagrados, onde bacantes, por um céu de tempestade, se apossam dum poeta de membros de efebo, e o deixam exausto sob carícias devoradoras, no irritante solo de tamborins, sob os bosques de cedros. Não se atrevia a falar-lhe — e fumava, comendo-a com os olhos acesos. Em redor, a algaravia aturdia: havia copos quebrados; uma altercação pôs a uma mesa um delí-

Pág.900

rio de berros e dois indivíduos engalfinhados rolaram no chão: uma mulher gania; dois municipais intervieram com uma brutalidade pretensiosa.

Mas Melchior insistia com a bacante para dançarem uma *polka*: falava-lhe com os olhos arregalados, roçando-se por ela, todo tonto do cheiro das suas formas fortes. Ela enfastiou-se e repelindo o *grog*:

— *Assez, mon bonhomme, assez!*

Levantou-se, agarrou o braço de Artur, e com uma pirueta arrastou-o.

— *Il m'embête, ce gros là!*

E deixaram o Melchior, furioso, vasculhando as algibeiras, a procurar troco para o Bento, rosnando obscenidades.

Mas a bacante levara Artur para o salão de entrada — onde espelhos alternavam com arbustos, numa decoração pelintra: quis saber o nome dele: riu muito:

— *Arthur! J'ai trouvé un Arthur! C'est mon Arthur!*

E passeava ao comprido do salão, junto dos espelhos, para onde lançava a cada momento um olhar, com os movimentos lentos, ondulados, que lembravam sempre a Artur, o passear dum tigre: e vinha-lhe uma sensação estranha, que o entristecia, lhe fazia perder o sentimento real da vida, do lugar em que estava — vendo passar, no fundo azulado dos espelhos, o seu *paletot* escuro junto àquele corpo de bacante clássica.

Mas ela declarou-se arrepiada, encolhia-se no seu *maillot*: quis beber outro *grog*, chamou-lhe *Arthur, son chéri.* Cheio de vaidade, ele não duvidou que lhe inspirara um capricho. A bacante bebeu o *grog* dum trago, sem uma visagem: no seu olhar flutuava um embaciado de bebedeira; e o seu queixo grosso ajuntava à sua expressão uma intenção bestial. Quando Artur pagou o *grog*, ela tomou todo o troco; e atirou-o negligentemente ao criado, que se curvou em dois, dizendo:

— Obrigado à madama.

A bacante então quis ir falar à outra francesa de *marinheiro*, que a uma mesa próxima, entre homens, cantarolava: "*Quand les canards s'en vont à l'eau"*, com uma voz nasal e canalha — que extasiava caixeiros inflamados. E Artur, aproveitou um instante para correr, alugar um dominó: voltou entusiasmado, no largo vestido de paninho, que lhe comunicava, pelo seu cheiro de carnaval, uma petulância de máscara: vendo o Carvalhosa, agarrou-se a ele, fê-lo rolar, gritando-lhe ao ouvido, com uivos:

— Eh, ilustre orador!

O deputado repeliu-o com tédio:

— Eh, bruto!

Artur, um pouco bêbedo, ia injuriá-lo, enumerar-lhe as tolices dos seus discursos — vingar-se de todas as amarguras que ele lhe causara — quando viu a bacante passar com um sujeito de jaquetão, que tinha uma bengala de castão homicida.

Pág.901

Seguiu-os pela escada, desesperado, com um ciúme bruto. O de jaquetão passava o braço pela cinta da bacante, e com a sua mão grossa e escura ia-lhe coçando os rins, falando-lhe sobre o pescoço. Artur tinha um desejo agudo de o insultar, arrebatar-lhe a bacante: receava o bengalão, facadas de fadistas, os municipais. E muito contrariado, torcia o forro das algibeiras sem uma decisão, andando em volta dela — quando um polícia, aproximando-se do de jaquetão, fez-lhe uma observação sobre a bengala: o homem desculpou-se, desceu rapidamente ao bengaleiro. Mas já a bacante, abrindo os braços molemente, gritava com uma voz avinhada:

— *J'ai perdu mon Arthur!*

Ele precipitou-se — e como a orquestra rompera a *polka*, lançaram-se na sala, enlaçados. Era a primeira vez que Artur dançava. A bacante, bêbada, indiferente ao compasso, pulava ao acaso, com grandes pernadas, arrastando-o, levantando-o quase do chão, colando-o contra si, soprando alto, com o olhar doido. Artur agarrava-se a ela, todo excitado de desejo: a sala parecia-lhe oscilar vagamente: as cabeças dos pares, — guedelhas, capuzes de dominó, capacetes, chapéus de camponesas, — agitando-se num ritmo pulante, entonteavam-no.

— Basta, basta — dizia.

Ela não o escutava, muito lançada: a pele de tigre despregou-se-lhe dos ombros; atirou-a a um sujeito que, boquiaberto, a admirava: e livre, com o seu grande corpo, todo em relevo, ia, em reviravoltas furiosas, pateando o soalho sonoro. Artur julgava tê-la toda nua nos braços — e à bestialidade do desejo, misturando-se ao estonteamento das voltas — sentia-se desmaiar, e parecia-lhe, um pouco enjoado do *grog*, que era sobre o seu estômago que o tambor ressoava.

Pararam, arquejantes. A bacante quis beber: e desceram as escadas, de rajada, acotovelando gente grave. Encontraram o Melchior abancado com uma vivandeira magrinha, que parecia prudente e metódica: e os dois amigos, depois de se terem a um canto, consultado sobre os fundos, decidiram uma ceia, num gabinete.

A toalha estava já toda manchada de vinho — : uma espinha de linguado arrastava. E a bacante, toda a suar, a grande massa dos cabelos descomposta, atirou-se para o sofá de estofo esgaçado, e torcendo os braços, reclamava Artur. Ele atirou-se de joelhos, disse-lhe frases líricas; queria levá-la já, oferecia-lhe, em espanhol, o lugar, a posição da Concha. Ela ria do seu francês, mas jurava que o *adorava*.

— *Je t'adore!* — e ficava com a boca aberta, prolongando as sílabas num idiotismo bêbado.

Examinou-o então, quis saber se era sólido: apalpou-lhe os braços, as barrigas das pernas; depois expôs as suas belezas, disse que fora modelo — e agarrando Artur pelo pescoço, rolou-se com ele pelo *divan*. A vivan-

Pág.902

deira, com os beiços franzidos, parecia escandalizada. Além disso, o Melchior parecia esquecê-la; roçava-se pela bacante, com os olhos acesos, furtava-lhe beijos no pescoço. A vivandeira, por fim, enfadou-se:

— O que os senhores quiserem menos indecências.

E como o Bento entrava com os bifes de cebolada, abancaram. A ceia foi longa. — A bacante, que misturava *cognac* no *champagne*, tinha uma loquacidade doida: cantou cançonetas obscenas, declarou-se republicana, deblaterou contra a religião. De resto, disse, em Paris tinha carruagens e os seus amantes eram príncipes: Arthur sentiu uma enfatuação imensa. Mas o que ela queria agora, declarou, era a orgia, o vício, o crime! E ria, beijava

Artur, esguedelhava Melchior, — dizia finezas à vivandeira, que a olhava sem compreender, fascinada da *verve*, chocada da troça.

Mas sem razão a bacante enfureceu-se: os seus olhos tinham uma violência escura: amaldiçoou sua mãe; gabou-se de ter, em Marselha esfaqueado um amante; agarrou uma faca, ameaçou Artur.

Melchior, pálido, começava a assustar-se.

— Tolices não valem, tolices não valem.

E a vivandeira, apanhando rapidamente o seu *kepi*, o barrilinho e as luvas, dizia:

— Eu em alhadas não me quero achar; sou uma rapariga sossegada. Os senhores podem tirar informações...

Mas a bacante, subitamente calma, começou a comer, com uma gula afetada, risadas sem motivo, metendo os dedos no molho, limpando-os ao cabelo de Artur. E Melchior, tranqüilo, recomeçou a gozar.

— Hein, meu amigo, bela pândega, e queria você ir para Oliveira de Azeméis…

Artur sentiu uma pancada no coração: reviu, de repente, a casa, lá longe, o quarto da tia Sabina, e a face agonizante sobre o travesseiro de folhos engomados: uma campainha tocava na rua, vozes entoavam o "Bendito": era o padre Joaquim com os Sacramentos, seguido de vizinhos de opas escarlates; e no quarto, cheio do terror da morte e dos aparatos da agonia, corriam as lágrimas de Ricardina, cruzavam lugubremente as orações de Joana. Para expulsar esta alucinação, bebeu dum trago um copo de *cognac:* — e quando saíram do gabinete, cambaleava, e com uma voz entaramelada jurava à bacante que havia de casar com ela.

Ao chegarem ao salão de baile, a quadrilha final começara: e o *can-can* eletrizante de *Orphée aux Enfers* fez-lhe reviver a excitação. O baile tinha um aspecto de uma troça bêbeda: gente desmascarada tinha expressões de fadiga imbecil, outras agitavam-se, bruscos, de mau humor violento; só alguns, roucos de gritar, absurdos, iam balbuciando pilhérias. Artur, diante da bacante, debatia-se furiosamente: o álcool dava-lhe a raiva dos movimentos convulsivos: punha uma cólera no bater dos pés,

Pág.903

um frenesi no agitar dos braços; o capuz do dominó caíra-lhe; o botão do colarinho saltara: e com a face lívida, manchada, suada, torcia-se numa demência, soltando uns ganidos. Mas ao som estridente do *can-can*, o galope começou: era uma confusão amarfanhada de corpos engalfinhados, arremessando-se desengonçadamente, com pulos arquejantes, patadas desesperadas no soalho: uma poeirada sufocava: o regente, com o colete repuxado, o que lhe fazia aparecer a camisa na cinta e a orla das ceroulas, agitava a batuta, impelindo os agudos. A espaços, nos ritmos mais pausados, toda aquela grossa multidão, se balançava, tomando fôlego, como uma vasta aspiração arquejante, — mas então os compassos eletrizantes partiam: o regente desengonçava-se: faces inchadas sopravam os clarinetes: — e os agudos das flautas, e os vivos das rabecas partiam, impelindo o galope, como chicotadas sonoras atiradas aos rins da canalha. E arremeçavam-se: caudas descosiam-se: as tranças postiças caíam sobre as costas, penduradas por um gancho: vozes agudas gritavam na exaltação impetuosa; e turcos, Aquiles, dominós, pastorinhos, fadistas, prostitutas, bêbedos cambaleantes, iam num tropel de troça esbandalhado, com um desengonçamento demente, num turbilhão circular, — enquanto o ponteiro negro já marcava, gravemente, a primeira hora triste de quarta-feira de Cinzas.

A última sensação clara de Artur, é que entrava numa tipóia, com uma mulher, — e, doido de álcool, abraçado a ela, num frenesi, procurava mordê-la; ela repelia-o, socava-o; ele arremessava-se, — e lutavam, esguedelhando-se, enquanto a tipóia rolava a grande trote, nas ruas já claras, onde as leiteiras iam tocando as suas vacas.

Quando acordou, ao meio-dia, achava-se deitado num cubículo escuro, de cheiro infecto: o seu olhar estremunhado, vagamente inconsciente, fitava-se numa cortina escarlate, que a luz duma saleta, fora, trespassava: estava em mangas de camisa, com os botins calçados: ao seu lado, uma mulher estirada, ressonava alto. Esteve um momento como entorpecido, sem memória, — ouvindo, fora, alguém mexer em louça, chinelas arrastarem-se. Então o baile, o *can-can*, a bacante, —reviu tudo nitidamente, como na véspera, à luz crua do gás: sentia um mau gosto na boca, uma dor na nuca: e tinha a certeza, sem a ver, que a criatura a seu lado não era a bacante, e que devia ser medonha, com um hálito pestífero, batida e suja. Como viera ali, àquele catre, de que sentia um enxergão de palha mole? E quase tinha medo de saber, de ver: achou-se bem naquela escuridão, com todo o corpo derreado, uma sonolência vaga errando-lhe no cérebro, nas pálpebras. E então, imóvel, com os olhos cerrados, — como se nas trevas bestiais em que o seu espírito estava ainda afogado uma aurora espiritual se levantasse devagar, começou a pensar, a *ver* diante de si, toda uma paisagem do Mondego, por uma tarde de

Pág.904

verão: os salgueirais espessos, onde a sombra está enleada, e adormecida, os pássaros chalram alegremente: nas colinas, de uma doçura suave de linhas, casas branquejam: sob o céu dum azul claro, murmuroso, o rio corre, com um vagar saudoso, numa toalha límpida onde pedaços de areia reluzem: alguma coisa de doce, discreto, terno, erra no ar subtil: e, devagar, o bote onde negrejam batinas, vem encostar debaixo dos chorões, contra à entrada melancólica da Quinta das Lágrimas: e então ali via-se, passeando com amigos, na doçura pacífica da tarde clara, falando de poetas, recitando versos, ou então, calado, perdido nalgum cismar romântico e nobre. Depois via, um pedaço da estrada de Oliveira de Azeméis a Ovar, onde, no fundo de terras baixas, um regato corre, entre altas ervas, todo escuro da sombra que derramam árvores debruçadas: uma frescura eleva-se, da água, da erva verde... e sentava-se ali, com um livro, cheio do enternecimento que lhe davam aquela florescência fresca e as águas humildes: patas de insetos riscavam a superfície do ribeiro quase parado: os musgos cobriam as pedras do seu aveludado tenro; e florezinhas azuis, roxas, tímidas, pequeninas, a que não sabia o nome, davam um vago aroma agreste, — às vezes, madressilvas agitadas num movimento do ar, faziam errar o seu perfume adocicado; um silêncio doce, só com algum gotejar de fio de água, dava um abrigo terno a uma alma delicada — e a sua dilatava-se ali, enchendo-se da serenidade das coisas, cobrindo-se de transparências, e exalando como um aroma próprio, uma simpatia ascendente…

De repente a mulher, a seu lado, saltou para o chão, e com passadas moles que faziam ranger o soalho, foi beber água ao jarro: espreguiçou-se, ainda equilibrando-se mal no chão, e correu a cortina escarlate: uma luz larga entrou —bateu nos olhos de Artur — e ficaram pasmados um para o outro, sem se conhecer, tristes.

Artur, sem uma palavra, saltara também para o chão, e enfiava o *paletot*, que estava atirado pra os pés da cama: a mulher apertava atabalhoadamente uma saia, com tonturas ainda, que a faziam, momentos, encostar a mão à parede, soprar forte.

Artur tinha agora uma curiosidade, em que havia uma repugnância, de saber se tinha beijado aqueles beiços ainda roxos do vinho da véspera, e tocado aquele corpo mole, caído, gasto, que exalava um cheiro mau: não se atreveu a perguntar-lhe: não disseram uma palavra; a mulher vestia-se à pressa, — e Artur, remexendo nos bolsos, atirou para a mesa, a pagar a hospitalidade, os seus últimos dez tostões. Era tudo que tinha. Depois procurou o chapéu: mas não aparecia; a mulher, então, disse, com uma voz rouca, como se lhe faltasse a campainha da laringe:

— O senhor deixou-o talvez no baile, no alugador de fatos.

Pág.905

Mas como ela mesmo se mascarara de homem — pôde dar a Artur o chapéu que usara, — um chapéu desabado, imundo, com o fedor no forro, sem fita, e todo pisado de solas de botas.

QUEIROZ, Eça de. A Capital! In: ____. **Obra completa**. Vol II. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 895-905.

MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS (1854) – MANUEL A. DE ALMEIDA

Capítulo I: origem, nascimento e batizado

Pág.2

Chegou o dia de batizar-se o rapaz: foi madrinha a parteira; sobre o padrinho houve suas dúvidas: o Leonardo queria que fosse o Sr. juiz; porém teve de ceder a instâncias da Maria e da comadre, que queriam que fosse o barbeiro de defronte, que afinal foi adotado. Já se sabe que houve nesse dia função: os convidados do dono da casa, que eram todos dalém-mar, cantavam ao desafio, segundo seus costumes; os convidados da comadre, que eram todos da terra, dançavam o fado. O compadre trouxe a rabeca, que é, como se sabe, o instrumento favorito da gente do ofício. A princípio o Leonardo quis que a festa tivesse ares aristocráticos, e propôs que se dançasse o minuete da corte. Foi aceita a idéia, ainda que houvesse dificuldade em se encontrarem pares. Afinal levantaram-se uma gorda e baixa matrona, mulher de um convidado; uma companheira desta, cuja figura era a mais completa antítese da sua; um colega do Leonardo, miudinho, pequenino, e com fumaças de gaiato, e o sacristão da Sé, sujeito alto, magro e com pretensões de elegante. O compadre foi quem tocou o minuete na rabeca; e o afilhadinho, deitado no colo da Maria, acompanhava cada arcada com um guincho e um esperneio. Isto fez com que o compadre perdesse muitas vezes o compasso, e fosse obrigado a recomeçar outras tantas.

Pág. 3

Depois do minuete foi desaparecendo a cerimônia, e a brincadeira aferventou, como se dizia naquele tempo. Chegaram uns rapazes de viola e machete: o Leonardo, instado pelas senhoras, decidiu-se a romper a parte lírica do divertimento. Sentou-se num tamborete, em um lugar isolado da sala, e tomou uma viola. Fazia um belo efeito cômico vê-lo, em trajes do ofício, de casaca, calção e espadim, acompanhando com um monótono zunzum nas cordas do instrumento o garganteado de uma modinha pátria. Foi nas saudades da terra natal que ele achou inspiração para o seu canto, e isto era natural a um bom português, que o era ele. A modinha era assim:

Quando estava em minha terra,
Acompanhado ou sozinho,
Cantava de noite e de dia
Ao pé dum copo de vinho!

Foi executada com atenção e aplaudida com entusiasmo; somente quem não pareceu dar-lhe todo o apreço foi o pequeno, que obsequiou o pai como obsequiara ao padrinho, marcando-lhe o compasso a guinchos e esperneios. À Maria avermelharam-se-lhe os olhos, e suspirou.

O canto do Leonardo foi o derradeiro toque de rebate para esquentar-se a brincadeira, foi o adeus às cerimônias. Tudo daí em diante foi burburinho, que depressa passou à gritaria, e ainda mais depressa à algazarra, e não foi ainda mais adiante porque de vez em quando viam-se passar através das rótulas da porta e janelas umas certas figuras que denunciavam que andava perto o Vidigal.

A festa acabou tarde; a madrinha foi a última que saiu, deitando a bênção ao afilhado e pondo-lhe no cinteiro um raminho de arruda.

***

Capítulo VI: primeira noite fora de casa

Pág.14

Com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócio, porque tinha certeza de levar carolo. A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano; para cá só trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria, e se não, o nosso Leonardo pode dizer alguma coisa a respeito. Viviam em quase completa ociosidade; não tinham noite sem festa. Moravam ordinariamente um pouco arredados das ruas populares, e viviam em plena liberdade. As mulheres trajavam com certo luxo relativo aos seus haveres: usavam muito de rendas e fitas; davam preferência a tudo quanto era encarnado, e nenhuma delas dispensava pelo menos um cordão de ouro ao pescoço; os homens não tinham outra distinção mais do que alguns traços fisionômicos particulares que os faziam conhecidos.

Os dois meninos com quem o pequeno fugitivo travara amizade pertenciam a uma família dessa gente que morava no largo do Rossio, lugar que tinha por isso até algum tempo o nome de campo dos Ciganos. Tinham esses meninos, como dissemos, pouco mais ou menos a mesma idade que ele; porém acostumados à vida vagabunda, conheciam toda a cidade, e a percorriam sós, sem que isso causasse cuidado a seus pais; nunca faltavam a acompanhamento de via-sacra, nem a outra qualquer coisa desse gênero. Encontrando-se nessa noite, como já sabem os leitores, como o nosso futuro clérigo, a ele se associaram, e o carregaram para casa de seus pais, onde, como de costume, havia festa de ciganos (e este costume ainda hoje se conserva); faziam, dissemos, festa todos os dias, porém motivavam-na sempre. Hoje era um batizado, amanhã um casamento, agora anos deste, logo

Pág.15

anos daquele, festa deste, festa daquele santo. Na noite de que tratamos havia um oratório armado, e festejava-se um santo de sua devoção; não lhe sabemos o nome.

Pelo caminho o menino teve alguns escrúpulos e quis voltar, porém os outros tal pintura lhe fizeram do que ele ia ver se os acompanhasse, que decidiu-se a segui-los até onde quisessem.

Chegaram enfim à casa, onde já tinha começado a festa.

Ao lado esquerdo da sala estava o oratório iluminado por algumas pequenas velas de cera, sobre uma mesa coberta com uma toalha branca, servia-lhe de espaldar uma colcha de chita com folhos. Em roda da sala estavam colocados assentos de toda a natureza, bancos, cadeiras, etc., onde se assentavam os convidados. Não eram estes em pequeno número, eram ciganos e gente do país; traziam *toilettes* de toda a casta, do sofrível para baixo; mostravam-se alegres e dispostos a aproveitarem bem a noite.

Os meninos entraram sem que alguém reparasse neles, e foram colocar-se junto do oratório.

Daí a pouco começou o fado.

Todos sabem o que é fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito.

O fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais dificultosos, tomando as mais airosas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar.

Assim corre a roda toda até que todos tenham dançado.

Outras vezes um homem e uma mulher dançam juntos; seguindo com a maior certeza o compasso da música, ora acompanham-se a passos lentos, ora apressados, depois repelem-se, depois juntam-se; o homem às vezes busca a mulher com passos ligeiros, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagarosamente, outras vezes é ela quem procura o homem, que recua por seu turno, até que enfim acompanham-se de novo.

Há também a roda em que dançam muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vezes estrondoso e prolongado, às vezes mais brando e mais breve, porém sempre igual e a um só tempo.

Além destas há ainda outras formas de que não falamos. A música é diferente para cada uma, porém sempre tocada em viola. Muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético.

Quando o fado começa custa a acabar; termina sempre pela madrugada, quando não leva de enfiada dias e noites seguidas e inteiras.

O menino, esquecido de tudo pelo prazer, assistiu à festa enquanto pôde; depois chegou-lhe o sono, e, reunindo-se com os companheiros em um canto, adormeceram todos embalados pela viola e pelo sapateado.

Quando amanheceu acordou sarapantado; chamou um dos companheiros, e pediu que o levasse para casa.

O padrinho ia saindo para começar nas pesquisas quando esbarrou com ele.

— Menino dos trezentos... onde te meteste tu?...

— Fui ver um oratório... Não diz que eu hei de ser padre?!...

O padrinho olhou-o por muito tempo, e afinal, não podendo resistir ao ar de *ingenuidade* que ele mostrava, desatou a rir, e levou-o para dentro já completamente apaziguado.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias.** 25 ed. São Paulo: Ática, 1996.

A ESCRAVA ISAURA (1875) – BERNARDO GUIMARÃES

Pág.74

CAPÍTULO X

[*Isaura havia fugido do cativeiro onde vivia no Rio de Janeiro e encontra-se em Recife, com seu pai. Isaura diz chamar-se Elvira, para não ser reconhecida. Ela e o pai vão ao baile por insistência de Álvaro.*]

Já são passados mais de dois meses depois da fuga de Isaura, e agora, leitores, enquanto Leôncio emprega diligências extraordinárias e meios extremos, e desatando os cordões da bolsa, põe em atividade a polícia e uma multidão de agentes particulares para empolgar de novo a presa, que tão sorrateiramente lhe escapara, façamo-nos de vela para as províncias do Norte, onde talvez primeiro que ele deparemos com a nossa fugitiva heroína.

Estamos no Recife. É noite e a formosa Veneza da América do Sul, coroada de um diadema de luzes, parece surgir dos braços do oceano, que a estreita em carinhoso amplexo e a beija com amor. É uma noite festiva: em uma das principais ruas nota-se um edifício esplendidamente iluminado, para onde concorre grande número de cavalheiros e damas das mais distintas e opulentas classes. É um lindo prédio onde uma sociedade escolhida costuma dar brilhan-

Pág.75

tes e concorridos saraus. Alguns estudantes dos mais ricos e elegantes, também costumam descer da velha Olinda em noites determinadas, para ali virem se espanejar entre os esplendores e harmonias, entre as sedas e perfumes do salão do baile; e aos meigos olhares e angélicos sorrisos das belas e espirituosas pernambucanas, esquecerem por algumas horas os duros bancos da Academia e os carunchosos praxistas.

Suponhamos que também somos adeptos daquele templo de Terpsícore, entremos por ele a dentro, e observemos o que por aí vai de curioso e interessante. Logo na primeira sala encontramos um grupo de elegantes mancebos, que conversam com alguma animação. Escutemo-los.

— É mais uma estrela que vem brilhar nos salões do Recife, — dizia Álvaro, — e dar lustre a nossos saraus. Não há ainda três meses, que chegou a esta cidade, e haverá pouco mais de um, que a conheço.

— Mas creia-me, Dr. Geraldo, é ela a criatura mais nobre e encantadora que tenho conhecido. Não é uma mulher; é uma fada, é um anjo, é uma deusa!...

— Cáspite! — exclamou o Dr. Geraldo; fada! anjo! deusa!... São portanto três entidades distintas, mas por fim de contas verás que não passa de uma mulher verdadeira. Mas dize-me cá, meu Álvaro; esse anjo, fada, deusa, mulher ou o que quer que seja, não te disse de onde veio, de que família é, se tem fortuna, etc., etc.,
etc.?

— Pouco me importo com essas coisas, e poderia responder-te que veio do céu, que é da família dos anjos, e que tem uma fortuna superior a todas as riquezas do mundo: uma alma pura, nobre e inteligente, e uma beleza incomparável. Mas sempre te direi que o que sei de positivo a respeito dela é que veio do Rio Grande do Sul em companhia de seu pai, de quem é ela a única família; que seus meios são bastantemente escassos, mas que em compensação ela é linda como os anjos, e tem o nome de Elvira. […]

Pág.80

[…]

Entrava nesse momento na ante-sala uma jovem e formosa dama pelo braço de um homem de idade madura e de respeitável presença.

— Boa noite, senhor Anselmo!... boa noite, D. Elvira!... Felizmente ei-los aqui! — isto dizia Álvaro aos recém-chegados, separando-se de seus amigos, e apressurando-se para cumprimentar a aqueles com toda a amabilidade e cortesia. Depois oferecendo um braço a Elvira e outro ao senhor Anselmo, os vai conduzindo para as salas interiores, por onde já turbilhona a mais numerosa e brilhante sociedade. Os três interlocutores de Álvaro, bem como muitas outras pessoas, que por ali se achavam, puseram-se em ala para verem passar Elvira, cuja presença causava sensação e murmurinho, mesmo entre os que não estavam prevenidos.

— Com efeito!... é de uma beleza deslumbrante! Que porte de rainha!...

— Que olhos de andaluza!...

— Que magníficos cabelos!

— E o colo!... que colo!... não reparaste?...

— E como se traja com tão elegante simplicidade! - assim murmuravam entre si os três cavalheiros como impressionados por uma aparição celeste.

— E não reparaste, - acrescentou o Dr. Geraldo, - naquele feiticeiro sinalzinho, que tem na face direita?... Álvaro tem razão; a sua fada vai eclipsar todas as belezas do salão. E tem de mais a mais a vantagem da novidade, e esse prestígio do mistério, que a envolve. Estou ardendo de

Pág.81

impaciência por lhe ser apresentado; desejo admirá-la mais de espaço.

Neste tom continuaram a conversar, até que, passados alguns minutos, Álvaro, tendo cumprido a grata comissão de apresentador daquela nova pérola dos salões, estava de novo entre eles.

— Meus amigos, — disse-lhes ele com ar triunfante — convido-os para o salão. Quero já apresentar-lhes D. Elvira para desvanecer de uma vez para sempre as injuriosas apreensões, que ainda há pouco nutriam a respeito do ente o mais belo e mais puro, que existe debaixo do Sol, se bem que estou certo que só com a simples vista ficaram penetrados de assombro até a medula dos ossos.

Os quatro cavalheiros se retiraram e desapareceram no meio do turbilhão das salas interiores. Foram, porém, imediatamente substituídos por um grupo de lindas e elegantes moças, que cintilantes de sedas e pedrarias como um bando de aves-do-paraíso, passeavam conversando.

O assunto da palestra era também D. Elvira; mas o diapasão era totalmente diverso, e em nada se harmonizava com o da conversação dos rapazes. Nenhum mal nos fará escutá-las por alguns instantes.

— Você não saberá dizer-nos, D. Adelaide, quem é aquela moça, que ainda há pouco entrou na sala pelo braço do senhor Álvaro?

— Não, D. Laura; é a primeira vez que a vejo, parece-me que não é desta terra.

— Decerto; que ar espantado tem ela!... parece uma matuta, que nunca pisou em um salão de baile; não acha, D. Rosalina?

— Sem dúvida!.., e você não reparou na *toilette* dela?... meu Deus!... que pobreza! a minha mucama tem melhor gosto para se trajar.

Aqui a D. Emília é que talvez saiba quem ela é.

Pág.82

— Eu? por quê? é a primeira vez que a vejo, mas o senhor Álvaro já me tinha dado notícias dela, dizendo que era um assombro de beleza. Não vejo nada disso; é bonita, mas não tanto, que assombre.

— Aquele senhor Álvaro sempre é um excêntrico, um esquisito; tudo quanto é novidade o seduz. E onde iria ele escavar aquela pérola, que tanto o traz embasbacado?...

— Veio de arribação lá dos mares do Sul, minha amiga, e a julgar pelas aparências não é de todo má.

— Se não fosse aquela pinta negra, que tem na face, seria mais suportável.

— Pelo contrário, D. Laura; aquele sinal é que ainda lhe dá certa graça particular...

— Ah! perdão, minha amiga; não me lembrava que você também tem na face um sinalzinho semelhante; esse deveras fica-te muito bem, e dá-te, muita graça; mas o dela, se bem reparei, é grande demais; não parece uma mosca, mas sim um besouro, que lhe pousou na face.

— A dizer-te a verdade, não reparei bem. Vamos, vamos para o salão; é preciso vê-la mais de perto, estudá-la com mais vagar para podermos dar com segurança a nossa opinião.

E, dito isto, lá se foram elas com os braços enlaçados, formando como longa grinalda de variegadas flores, que lá se foi serpeando perder-se entre a multidão.

CAPÍTULO XI

Álvaro era um desses privilegiados, sobre quem a natureza e a fortuna parece terem querido despejar à porfia todo o cofre de seus favores. Filho único de uma distinta e opulenta família, na idade de vinte e cinco anos, era órfão de pai e mãe, e senhor de uma fortuna de cerca de dois mil contos.

Pág.83

Era de estatura regular, esbelto, bem feito e belo, mais pela nobre e simpática expressão da fisionomia do que pelos traços físicos, que entretanto não eram irregulares. Posto que não tivesse o espírito muito cultivado, era dotado de entendimento lúcido e robusto, próprio a elevar-se à esfera das mais transcendentes concepções. Tendo concluído os preparatórios, como era filósofo, que pesava gravemente as coisas, ponderando que a fortuna de que pelo acaso do nascimento era senhor, por outro acaso lhe podia ser tirada, quis para ter uma profissão qualquer, dedicar-se ao estudo do Direito. No primeiro ano, enquanto pairava pelas altas regiões da filosofia do direito, ainda achou algum prazer nos estudos acadêmicos; mas quando teve de embrenhar-se no intrincado labirinto dessa árida e enfadonha casuística do direito positivo, seu espírito eminentemente sintético recuou enfastiado, e não teve ânimo de prosseguir na senda encetada. Alma original, cheia de grandes e generosas aspirações, aprazia-se mais na indagação das altas questões políticas e sociais, em sonhar brilhantes utopias, do que em estudar e interpretar leis e instituições, que pela maior parte, em sua opinião, só tinham por base erros e preconceitos os mais absurdos.

Tinha ódio a todos os privilégios e distinções sociais, e é escusado dizer que era liberal, republicano e quase socialista.

Com tais idéias Álvaro não podia deixar de ser abolicionista exaltado, e não o era só em palavras. Consistindo em escravos uma não pequena porção da herança de seus pais, tratou logo de emancipá-los todos. Como porém Álvaro tinha um espírito nimiamente filantrópico, conhecendo quanto é perigoso passar bruscamente do estado de absoluta submissão para o gozo da plena liberdade, organizou para os seus libertos em uma de suas fazendas uma espécie de colônia, cuja direção confiou a um probo e zeloso administrador. Desta medida podiam resultar grandes vanta-

Pág.84

gens para os libertos, para a sociedade, e para o próprio Álvaro. A fazenda lhes era dada para cultivar, a título de arrendamento, e eles sujeitando-se a uma espécie de disciplina comum, não só preservavam-se de entregar-se à ociosidade, ao vício e ao crime, tinham segura a subsistência e podiam adquirir algum pecúlio, como também poderiam indenizar a Álvaro do sacrifício, que fizera com a sua emancipação. Original e excêntrico como um rico lorde inglês, professava em seus costumes a pureza e severidade de um *quaker*. Todavia, como homem de imaginação viva e coração impressionável, não deixava de amar os prazeres, o luxo, a elegância, e sobretudo as mulheres, mas com certo platonismo delicado, certa pureza ideal, próprios das almas elevadas e dos corações bem formados.

Entretanto, Álvaro ainda não havia encontrado até ali a mulher que lhe devia tocar o coração, a encarnação do tipo ideal, que lhe sorria nos sonhos vagos de sua poética imaginação. Com tão excelentes e brilhantes predicados, Álvaro por certo devia ser objeto de grande preocupação no mundo elegante, e talvez o almejo secreto, que fazia palpitar o coração de mais de uma ilustre e formosa donzela. Ele, porém, igualmente cortês e amável para com todas, por nenhuma delas ainda havia dado o mínimo sinal de predileção.

Pode-se fazer idéia do desencanto, do assombro, da terrível decepção que reinou nos círculos das belas pernambucanas ao verem o vivo interesse e solicitude de que Álvaro rodeava uma obscura e pobre moça; a deferência com que a tratava, e os entusiásticos elogios que sem rebuço lhe prodigalizava. Juno e Palas não ficaram tão despeitadas, quando o formoso Páris conferiu a Vênus o prêmio da formosura. Já antes daquele sarau, Álvaro em alguns círculos de senhoras havia falado de Elvira em termos tão lisonjeiros e mesmo com certa eloquência apaixonada, que a todas surpreendeu e inquietou. As moças ardiam por ver aquele protótipo de beleza, e já de antemão choviam sobre

Pág.85

a desconhecida e o seu campeão mil chascos e malignos apodos. Quando, porém, a viram, apesar dos contrafeitos e desdenhosos sorrisos que apenas lhes roçavam a flor dos lábios, sentiram uma desagradável impressão pungir-lhes no íntimo do coração. Peço perdão às belas, de minha rude franqueza; a vaidade é, com bem raras exceções, companheira inseparável da beleza e onde se acha a vaidade, a inveja, que sempre a acompanha mais ou menos de perto, não se faz esperar por muito tempo. A beleza da desconhecida era incontestável; sua modéstia e timidez em nada prejudicavam a singela e nativa elegância de que era dotada; o traje simples e mesmo pobre em relação ao luxo suntuoso, que a rodeava assentava-lhe maravilhosamente, e realçava-lhe ainda mais os encantos naturais. O efeito deslumbrante, que Elvira produziu logo ao primeiro aspecto, e o empenho com que Álvaro procurava fazer sobressaltar os sedutores atrativos de Elvira, como de propósito para eclipsar as outras belezas do salão, eram de sobejo para irritar-lhes a vaidade e o amor-próprio. Uma e outra deviam ser naquela noite o alvo de mil olhares desdenhosos, de mil sorrisos zombeteiros, e acerados epigramas.

Álvaro nem dava fé da mal disfarçada hostilidade com que ele e a sua protegida, — podemos dar-lhe esse nome, — eram acolhidos naquela reunião; mas a tímida e modesta Elvira, que em parte alguma encontrava lhaneza e cordialidade, achava-se mal naquela atmosfera de fingida amabilidade e cortesania, e em cada olhar via um escárnio desdenhoso, em cada sorriso um sarcasmo. […]

Pág.86

[...]

Da boca do próprio Álvaro já ouvimos por que acaso veio ele conhecer D. Elvira, e como conseguiu levá-la ao sarau, a que ainda continuamos a assistir.

— Meu pai, fiquemos por aqui um pouco nesta sala, enquanto está deserta. Ah! meu Deus! — continuou ela com voz abafada, depois de se terem sentado junto um do outro; —

que vim eu aqui fazer, eu pobre escrava, no meio dos saraus dos ricos e dos fidalgos!... este luxo, estas luzes, estas homenagens, que me rodeiam, me perturbam os sentidos e causam-me vertigem. É um crime que cometo, envolvendo-me no meio de tão luzida sociedade; é uma traição, meu pai; eu o conhe-

Pág.87

ço, e sinto remorsos... Se estas nobres senhoras adivinhassem que ao lado delas diverte-se e dança uma miserável escrava fugida a seus senhores!... Escrava! — exclamou levantando-se — escrava!... Afigura-se-me que todos estão lendo, gravada em letras negras em minha fronte, esta sinistra palavra!... Fujamos daqui, meu pai, fujamos! esta sociedade parece estar escarnecendo de mim; este ar me sufoca... fujamos.

Falando assim a moça, pálida e ofegante, lançava a cada frase olhares inquietos em roda de si, e empuxava o braço de seu pai, repetindo sempre com ansiosa sofreguidão:

— Vamo-nos, meu pai; fujamos daqui.

— Sossega teu coração, minha filha, — respondeu o velho procurando acalmá-la. — Aqui ninguém absolutamente pode suspeitar quem tu és. Como poderão desconfiar que és uma escrava, se de todas essas lindas e nobres senhoras nem pela formosura, nem pela graça e prendas do espírito nenhuma pode levar-te a palma?

— Tanto pior, meu pai; sou alvo de todas as atenções, e esses olhares curiosos, que de todos os cantos se dirigem sobre mim, fazem-me a cada instante estremecer; desejaria até que a terra se abrisse debaixo de meus pés, e me sumisse em seu seio.

— Deixa-te dessas idéias; esse teu medo e acanhamento é que poderiam nos pôr a perder, se acaso houvesse o mais leve motivo de receio. Ostenta com desembaraço todos os seus encantos e habilidades, dança, canta, conversa, mostra-te alegre e satisfeita, que longe de te suporem uma escrava, são capazes de pensar que és uma princesa. Toma ânimo, minha filha, ao menos por hoje; esta também, assim como é a primeira, será a derradeira vez que passaremos por este constrangimento; não nos é possível ficar por mais tempo nesta terra, onde começamos a despertar suspeitas.

— É verdade, meu pai!... que fatalidade!... — respondeu a moça com uma triste oscilação de cabeça. — Assim pois

Pág.88

estamos condenados a vagar de país em país, sequestrados da sociedade, vivendo no mistério, e estremecendo a todo instante, como se o céu nos tivesse marcado com um ferrete de maldição!... ah! Esta partida há de me doer bem no coração!... não sei que encanto me prende a este lugar. Entretanto, terei de dizer adeus eterno a... esta terra, onde gozei alguns dias de prazer e tranqüilidade! Ah! meu Deus!... quem sabe se não teria sido melhor morrer entre os tormentos da escravidão!...

Neste momento entrava Álvaro na ante-sala percorrendo-a com os olhos, como quem procurava alguém.

— Onde se sumiriam? — vinha ele murmurando; — teriam tido a triste lembrança de se irem embora?... oh! não; felizmente ei-los ali! — exclamou alegremente, dando com os olhos nos dois personagens que acabamos de ouvir conversar. — D. Elvira, V. Ex.ª. é modesta demais; vem esconder-se neste recanto, quando devia estar brilhando no salão, onde todos suspiram pela sua presença. Deixe isso para as tímidas e fanadas violetas; à rosa compete alardear em plena luz todos os seus encantos.

— Desculpe-me, — murmurou Isaura - uma pobre moça criada como eu na solidão da roça, e que não está acostumada a tão esplêndidas reuniões, sente-se abafada e constrangida...

— Oh! não... há de acostumar-se, eu espero. As luzes, o esplendor, as harmonias, os perfumes, constituem a atmosfera em que deve brilhar a beleza, que Deus criou para ser

vista e admirada. Vim buscá-la a pedido de alguns cavalheiros, que já são admiradores de V. Exa. Para interromper a monotonia das valsas e quadrilhas, costumam aqui as senhoras encantar-nos os ouvidos com alguma canção, ária, modinha, ou seja o que for. Algumas pessoas a quem eu disse, — perdoe-me a indiscrição, filha do entusiasmo — que V. Exa. possui a mais linda voz, e canta com maestria, mostram o mais vivo desejo de ouvi-la.

Pág.89

— Eu, senhor Álvaro!... eu cantar diante de uma tão luzida reunião!... por favor, queira dispensar-me dessa nova prova. É em seu próprio interesse que lhe digo; canto mal, sou muito acanhada, e estou certa que irei solenemente desmenti-lo.
Poupe-nos a nós ambos essa vergonha.

— São desculpas, que não posso aceitar, porque já a ouvi cantar, e creia-me, D. Elvira, se eu não tivesse a certeza de que a senhora canta admiravelmente, não seria capaz de expô-la a um fiasco. Quem canta como V. Exa. não deve acanhar-se, e eu por minha parte peço-lhe encarecidamente que não cante outra coisa, senão aquela maviosa canção da escrava, que outro dia a surpreendi cantando, e afianço a V. Exa. que arrebatará os ouvintes.

— Por que razão não pode ser outra? essa desperta-me recordações tão tristes...

— E é talvez por isso mesmo, que é tão linda nos lábios de V. Exa.

— Ai! triste de mim! — suspirou dentro da alma D. Elvira: aqueles mesmos que mais me amam, tornam-se, sem o saber, os meus algozes!...

Elvira bem quisera escusar-se a todo transe; cantar naquela ocasião era para ela o mais penoso dos sacrifícios. Mas não lhe era mais possível relutar, e lembrando-se do judicioso conselho de seu pai, não quis mais ver-se rogada, e aceitando o braço que Álvaro lhe oferecia, foi por ele conduzida ao piano, onde sentou-se com a graça e elegância de quem se acha completamente familiarizada com o instrumento.

Uma multidão de cabeças curiosas, e de corações palpitando na mais ansiosa expectação, se apinharam em volta do piano; os cavalheiros estavam ansiosos por saberem se a voz daquela mulher correspondia à sua extraordinária beleza; se a fada seria também uma sereia; as moças esperavam, que ao menos naquele terreno, teriam o prazer de ver derrotada a sua formidável êmula, e já contavam compará-la com o pa-

Pág.90

vão da fábula, queixando-se a Juno que, o tendo formado a mais bela das aves, não lhe dera outra voz mais que um guincho áspero e desagradável.

A conjuntura era delicada e solene; a moça achava-se na difícil situação de uma prima-dona, que, precedida de uma grande reputação, faz a sua estréia perante um público exigente e ilustrado. Em tomo dela fazia-se profundo silêncio; as respirações estavam como que suspensas, ao passo que parecia ouvir-se o palpitar de todos os corações no ofego da expectação. Álvaro, apesar de conhecer já a excelência da voz de Elvira e sua maestria no canto, não deixava de mostrar-se inquieto e comovido. Elvira por sua parte pouco se importaria de cantar bem ou mal; desejaria até passar pela moça a mais feia, a mais desengraçada e a mais tola daquela reunião, contanto que a deixassem a um canto esquecida e sossegada. Dir-se-ia que estava debaixo do império de algum terrível pressentimento. Mas Elvira amava a Álvaro, e grata ao delicado empenho, com que este, cheio de solicitude e entusiasmo, se esforçava por apresentá-la como um protótipo de beleza e de talento aos olhos daquela brilhante sociedade, para satisfazê-lo, e não desmentir a lisonjeira opinião, que propalara a respeito dela, desejava cantar o melhor que lhe fosse possível. Era ao triunfo de Álvaro que aspirava mais do que ao seu próprio.

Uma vez sentada ao piano, logo que seus dedos mimosos e flexíveis, pousando sobre o teclado, preludiaram alguns singelos acordes, a moça sentiu-se outra, revelando aos circunstantes maravilhados um novo e original aspecto de sua formosura. A fisionomia,

cuja expressão habitual era toda modéstia, ingenuidade e candura, animou-se de luz insólita; o busto admiravelmente cinzelado, ergueu-se altaneiro e majestoso; os olhos extáticos alçavam-se cheios de esplendor e serenidade; os seios, que até ali apenas arfavam como as ondas de um lago em tranqüila noite de

Pág.91

luar, começaram de ofegar, túrgidos e agitados, como oceano encapelado; seu colo distendeu-se alvo e esbelto como o do cisne que se apresta a desprender os divinais gorjeios. Era o sopro da inspiração artística, que, roçando-lhe pela fronte, a transformava em sacerdotisa do belo, em intérprete inspirada das harmonias do céu. Ali sentia-se ela rainha sobre seu trono ideal; ali era Calíope sentada sobre a tripo de sagrada, avassalando o mundo ao som de enlevadoras e inefáveis harmonias. Das próprias inquietações e angústias da alma soube ela tirar alento e inspiração para vencer as dificuldades da árdua situação em que se achava empenhada. Banhou os lábios com as lágrimas do coração, e a voz lhe rompeu do peito com tão original e arrebatadora vibração, em modulações tão puras e suaves, tão repassadas de sublime melancolia, que mais de uma lágrima viu-se rolar pelas faces dos freqüentadores daquele templo dos prazeres, dos risos, e da frivolidade!

Elvira acabava de alcançar um triunfo colossal. Mal terminara o canto, o salão restrugiu entre os mais estrondosos aplausos, e parecia que vinha desabando ao ruído atordoador das palmas e dos vivas! […]

— D. Elvira, — diz Álvaro dirigindo-se à sua protegida, que já se achava sentada ao pé de seu pai, — lembre-se, que me fez a honra de conceder-me esta quadrilha.

Pág.92

Elvira esforçou-se por sorrir e combater o terrível abatimento, que ao deixar o piano de novo se apoderara de seu espírito.

Tomou o braço de Álvaro, e ambos foram ocupar o seu lugar na quadrilha.

CAPÍTULO XII

[Digressão para explicar que Elvira é, na verdade, Isaura. Narrador conta tudo o que aconteceu com ela e seu pai desde a fuga no Rio de Janeiro, dois meses antes.]

CAPÍTULO XIII

[Alguns rapazes que estão no baile leem um anúncio no jornal sobre uma recompensa a quem der informações sobre uma escrava fugida. Eles logo fazem a relação entre a descrição do jornal e Elvira/ Isaura. Vão anunciar o fato publicamente.]

CAPÍTULO XIV

Pág.114

— Senhor Álvaro, disse-lhe respeitosamente o Martinho, — com a permissão de V. Sa preciso dizer duas palavras a esta senhora, a quem V. Sª dá o braço.

— A esta senhora! — exclamou maravilhado o cavalheiro. — Que tem o senhor que ver com esta senhora?

Pág.115

— Negócio de suma importância; ela bem o sabe, melhor do que eu e o senhor.

Álvaro, que bem conhecia o Martinho, e sabia quanto era abjeto e desprezível, julgando ser aquilo manobra de algum rival invejoso, e covarde, que se servia daquele miserável para ultrajá-lo ou expô-lo ao ridículo, teve um assomo de indignação, mas contendo-se por um momento:

— Tem a senhora algum negócio com este homem? — perguntou a Elvira.

— Eu?!... nenhum, por certo; nem mesmo o conheço, — balbuciou a moça, pálida e a tremer.

— Mas, meu Deus! D. Elvira, por que treme assim? como está pálida!.., maldito importuno, que assim a faz sofrer!... oh! pelo céu, D. Elvira, não se assuste assim. Aqui estou eu a seu lado, e ai daquele que ousar ultrajar-nos!

— Ninguém quer ultrajá-los, senhor Álvaro — replicou o Martinho; mas o negócio é mais sério do que o senhor pensa.

— Enfim, senhor Martinho, deixe-se de rodeios e diga-nos aqui mesmo o que quer com esta senhora.

— Posso dizê-lo; mas seria melhor que V. Sª o ignorasse.

— Oh! temos mistério!... pois nesse caso declaro-lhe que não abandonarei esta senhora um só instante, e se o senhor não quer dizer ao que veio, pode retirar-se.

— Nessa não caio eu, que não hei de perder o meu tempo, e o meu trabalho, e nem os meus cinco contos. — Estas últimas palavras resmungou-as ele entre os dentes.

— Senhor Martinho, por favor queira não abusar mais da minha paciência. Se não quer dizer ao que veio, ponha-se já longe da minha presença...

— Oh! senhor! retorquiu Martinho, sem se perturbar; — já que a isso me força, pouco me custa fazer-lhe a vontade, e com bastante pesar tenho de declarar-lhe, que essa senhora a quem dá o braço, é uma escrava fugida!...

[…]

Pág.117

[…] A frase fatal - esta senhora é uma escrava! — proferida em voz alta por Martinho, transmitida de grupo em grupo, de ouvido em ouvido, já havia circulado com incrível celeridade por todas as salas e recantos do espaçoso edifício. Um sussurro geral se propagara por todo ele, e damas e cavalheiros, e tudo o que ali se achava, inclusive músicos, porteiros e fâmulos, atropelando-se uns aos outros, arrojavam-se afanosos para a sala, onde se dava o singular incidente que estamos relatando. A sala estava literalmente apinhada de gente, que afiava o ouvido e alongava o pescoço o mais que podia para ver e ouvir o que se passava.

Foi no meio desta multidão silenciosa, imóvel, estupefata e anelante, que Martinho, sacando tranqüilamente da algibeira o anúncio, que nós já conhecemos, desdobrou-o ante seus olhos, e em voz bem alta e sonora o leu de princípio a fim.

— Bem se vê — continuou ele concluída a leitura, — que os sinais combinam perfeitamente, e só um cego não verá naquela senhora a escrava do anúncio. Mas para tirar toda a dúvida, só resta examinar se ela tem o tal sinal de queimadura acima do seio, e é coisa que desde já se pode averiguar com licença da senhora.

Dizendo isto, Martinho com impudente desembaraço se encaminhava para Isaura.

— Alto lá, vil esbirro!... bradou Álvaro com força, e agarrando o Martinho pelo braço, o arrojou para longe de Isaura, e o teria lançado em terra, se ele não fosse esbarrar de encontro ao grupo, que cada vez mais se apertava

Pág.118

em torno deles. — Alto lá! nem tanto desembaraço! escrava, ou não, tu não lhe deitarás as mãos imundas.

Aniquilada de dor e de vergonha, Isaura erguendo enfim o rosto, que até ali tivera sempre debruçado e escondido sobre o seio de seu pai, voltou-se para os circunstantes, e ajuntando as mãos convulsas no gesto da mais violenta agitação:

— Não é preciso que me toquem — exclamou com voz angustiada. — Meus senhores, e senhoras, perdão! cometi uma infâmia, uma indignidade imperdoável!... mas Deus me é testemunha, que uma cruel fatalidade a isso me levou. Senhores, o que esse homem diz é verdade. Eu sou... uma escrava!...

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001. p. 74-118.

SENHORA (1875) - JOSÉ DE ALENCAR

Pág.142

III

As partidas de Aurélia, ou recepções, como as chamava o Alfredo Moreira, à parisiense, eram das mais brilhantes que então se davam na corte.

Sem galopes infernais e as extravagantes figuras que fazem das quadrilhas e valsas um perfeito corrupio de idos ou um remoinho de gente tocada da tarântula, reinava ali sempre uma animação de bom gosto que excitava o prazer e derramava a alegria sem amarrotar as moças, nem espremer as damas entre os cavalheiros.

Aurélia descobrira um meio engenhoso de obter este resultado. Quando os rapazes que deviam dar o tom à reunião, se retraíam com fingidas esquivanças, e não se apressavam em tirar pares e trazê-los ao meio da sala, a dona da casa anunciava a quadrilha dos casados.

Essa quadrilha, como o nome indica, era dançada unicamente pelos maridos com suas mulheres. Ninguém escapava; não se admitia isenção alguma, nem de idade, nem de moléstia. Aurélia era inflexível, e não havia de resistir à sua doce tirania. Se ela tinha desses caprichos despóticos e impertinentes, possuía em compensação um tato superior para cativar a todos com sua fina e graciosa amabilidade.

O disparate das idades e a obrigação do galanteio entre as duas caras metades, às vezes tão desencontradas, servia de divertimento geral, até aos próprios velhos reumáticos. As matronas gostavam interiormente desta fantasia que as remoçava, embora deitassem sua cafanga, como exigia a decência.

O mais apreciado porém era a pirraça feita aos rapazes, que além de ficarem de fora e perderem os lindos pares escolhidos entre as senhoras casadas, sofriam de ricochete os amuos das meninas solteiras, aborrecidas por não dançarem e obrigadas a fazer o papel de tias, ocupando o lugar das mães que tinham tomado os seus.

Disso resultava que os rapazes com receio de tal quadrilha jarreta, desenvolviam uma atividade exemplar à primeira arcada da rabeca, e entretinham constante animação na sala, sem que Aurélia se incomodasse em rogar a esses meus senhores o especial obséquio de dançar.

A Lísia Soares dizia que essa intervenção não passava de um disfarce de Aurélia para dançar com o marido, de quem andava cada vez mais namorada; a tal ponto que dava-se a esses desfrutes.

Aparecera nessas partidas Eduardo Abreu, a quem os camaradas desde muito não

Pág.143

viam na sociedade. Aurélia acolheu-o com afetuosa distinção, e reservava-lhe sempre uma de suas quadrilhas tão disputadas pelos inúmeros admiradores.

Acabava de dançar com ele, e passeava pelo salão ao seu braço. O Alfredo Moreira, com esse espírito de restilo que fornece a vida leviana aos leões de sala, vendo-os passar, disse para um companheiro:

— Retrospecto sentimental!

— Não entendo a charada, tornou-lhe o outro.

— Não sabes que Abreu teve uma paixão estrepitosa pela Aurélia, e fez as maiores loucuras para casar-se com ela?

— Já percebo.

— Ela recusou o casamento porque amava o Seixas; mas agora que está casada com este, é muito capaz de transportar o amor para o jovem lírio abandonado.

— O jeito é disso!

Este trecho de diálogo travou-se na alameda artificial, que em noites de reunião, se dispunha ao longo da sala de jantar com palmeiras, acácias e magnólias plantadas em vasos de louça e caixas de madeira.

Fernando que se havia refugiado um instante naquele recanto, e fumava sentado em um sofá rústico à sombra de um plátano, ouviu as maledicências dos dois leões. Buscando com os olhos o alvo do remoque, viu sua mulher que falava ao cavalheiro com uma insistência meiga e sedutora, que lembrou-lhe a época de seus primeiros amores.

— Ama-o! murmurou.

Depois não viu mais nada, o par desaparecera da sala, e ele submergira-se em sua alma. Só deu acordo de si, quando a voz da mulher despertou-o surpreso.

— Há que tempo o procuro! disse Aurélia sentando-se a seu lado, e olhando-o inquieta. Está incomodado?

— Não, senhora; tive há pouco o prazer de vê-la dançar com o Abreu.

Aurélia lançou um olhar rápido e penetrante ao marido.

— É verdade; dancei com ele; é um de meus pares habituais, tornou com volubilidade. E o senhor, por que não dançou também?

— Porque a senh*ó*ra não me ordenou.

— É esta a razão? Pois vou dar-lhe um par... Quer oferecer-me seu braço? Replicou Aurélia sorrindo.

— Seria ridículo oferecer-lhe o que lhe pertence. A senhora manda, e é obedecida.

Aurélia tomou o braço do marido, e afastou-se lentamente ao longo da alameda.

— Por que me chama senh*ó*ra? perguntou ela fazendo soar o *o* com a voz cheia.

— Defeito de pronúncia!

— Mas às outras diz senh*ô*ra. Tenho notado; ainda esta noite.

— Essa é, creio eu, a verdadeira pronúncia da palavra; mas nós, os brasileiros, para distinguir da fórmula cortês, a relação de império e domínio, usamos da variante que soa mais forte, e com certa vibração metálica. O súdito diz à soberana, como o servo à sua dona, *senhóra*. Eu talvez não reflita e confunda.

— Quer isso dizer que o senhor considera-se meu escravo? perguntou Aurélia fitando Seixas.

— Creio que lho declarei positivamente, desde o primeiro dia, ou antes desde a

Pág.144

noite de que data a nossa comum existência, e minha presença aqui, a minha permanência em sua casa sob outra condição, fora acrescentar à primeira humilhação uma indignidade sem nome.

Aurélia replicou dando à sua voz inflexão triste e repassada de sentimento.

— Já não é tempo de cessar entre nós estas represálias, que não passam de truques de palavras? Temos para separar-nos motivos tão graves, que não carecemos de estar a beliscar-nos a todo o momento com semelhantes puerilidades. Eu dei o mau exemplo; devo ser a primeira a fazer ato de contrição. O senhor é meu marido, e somente meu marido.

— O que lhe disse não é uma banalidade, mas uma convicção profunda, uma coisa séria, a mais séria de minha vida; breve há de reconhecê-lo. Não empreguei a palavra escravo no sentido da domesticidade; seria soberbamente ridículo. Mas a senhora deve saber que o casamento começou por ser a compra da mulher pelo homem; e ainda neste século se usava em Inglaterra, como símbolo do divórcio, levar a repudiada ao mercado e vendê-la ao martelo. Também não ignora que no Oriente há escravas que vivem em suntuosos palácios, tratadas como rainhas.

— As sultanas?

— Ora esse poder ou esse luxo que o homem se arrogou, por que não o terá a mulher deste século e desta sociedade, desde que lhe cresce nas mãos o ouro que é afinal o grande legislador, como o sumo pontífice?

A palavra de Seixas era acre, e queimava os lábios.

— Sou seu marido!... É verdade; como Scheherazade era mulher do sultão.

— Menos o lenço! acudiu Aurélia com um remoque.

Mas a ironia não pôde abafar a sublevação irresistível do pudor, que cerrou-lhe as pálpebras e cobriu-lhe as faces e o colo de vivos rubores.

— Poupemos aos nossos mútuos sarcasmos a augusta santidade do amor conjugal, disse ela comovida. Deus não nos concedeu essa inefável alegria, a fonte pura de quanto há de nobre e grande para o coração. Ficamos... Eu pelo menos... órfãos e deserdados nessa benção celeste; mas nem por isso podemos recusar-lhe a nossa veneração.

Mal acabava de proferir estas palavras sentidas e vindas do íntimo, que a moça arrependida de haver cedido à emoção, desfolhou dos lábios um sorriso argentino, e afetou o seu costumado tom de volubilidade:

— Quer saber minha opinião? Isto que o senhor chama de escravidão, não passa de violência que o forte exerce sobre o fraco; e nesse ponto somos todos mais ou menos escravos, da lei, da opinião, das conveniências, dos prejuízos; uns de sua pobreza, e outros de sua riqueza. Escravos verdadeiros, só conheço um tirano que os faz, é o amor; e este não foi a mim que o cativou.

Achavam-se nesse instante na sala, em face da cadeira ocupada por Adelaide Ribeiro.

— D. Adelaide, faça-me um favor. Guarde-me este fugitivo, e tenha-o cativo, ao menos durante esta contradança.

— É um depósito? Perguntou Adelaide maliciosamente. Aceito; mas sem responsabilidade.

— Não há risco.

Enquanto a mulher de Ribeiro consertava os fofos e a cauda de seu elegante vestido para tomar o braço do par que a dona da casa lhe oferecera com tanta amabilidade. Aurélia estreitando-se ao flanco do marido disse-lhe ao ouvido e com expressão estas palavras:

— Restituo-lhe sua liberdade. Já o disse uma vez; agora o realizei.

Pág.145

— E eu rejeitei então como agora; respondeu-lhe o marido no mesmo tom.

— Por quê? perguntou a moça com viva interrogação na voz e no olhar.

— Não é porque desejo tolher a sua. Esteja descansada.

— De certo! disse Aurélia com desdenhosa inflexão da fronte.

— A razão é outra.

— Quero saber.

— Espero em Deus, que a saberá um dia.

Tinham-se afastado alguns passos para não serem ouvidos. Aurélia fitara os olhos no marido, excitada pelo tom das últimas palavras; e preparava-se talvez a exigir a explicação, quando ouviu o frolo do vestido de Adelaide que se aproximava.

Soltou o braço do marido e afastou-se.

A música dava o sinal da quadrilha. Passou o Alfredo Moreira, que vinha borboleteando pela sala, como um sátiro que adeja na selva à cata de uma flor. Fernando adivinhou que essa flor era um par, e encartou-lhe a Adelaide Ribeiro em risco de infringir o código dos salões, faltando às regras da polidez.

— Não tem par, Moreira? Aqui está D. Adelaide, que sem dúvida estimará a troca, pois lhe dá por cavalheiro, em vez de um aposentado, o príncipe da elegância fluminense.

Sem esperar resposta, deixou a moça ao leão que expandia-se como uma tulipa, esticando as guias do bigode encerado. Seixas contava com a sua posição de dono da

casa, empenhado em fazer dançar seus convidados para desculpar a estratégia, com que se dispensara da quadrilha.

Frustrou assim o capricho de Aurélia, o qual o incomodara. Por quê? Não poderia bem apurar a razão no encontro das impressões do momento. Desejo de convencer a mulher de sua indiferença para Adelaide; repugnância de manter a gravidade duma situação que se complicava; tudo isto passou-lhe pelo espírito.

Corria a reunião sempre animada. Tinham chegado mais convidados; e a partida transformara-se em baile, como muitas vezes acontecia.

A frauta soltou o cintilante prelúdio de uma valsa de Strauss.

Os valsistas afamados deixaram-se ficar de parte, sem dúvida para se fazerem desejar. Os calouros e a gente de encher hesitavam em tomar a dianteira; algum mais afoito achou-se em branco; não encontrou par.

De repente correu pela sala este rumor, a valsa dos casados, e logo após ouviu-se a risada cristalina de Aurélia, esse trilo fresco, límpido, que às vezes escapava-lhe dos lábios, como se os seus dentes de pérolas se lhe desfiassem entre os rubis a roçar uns nos outros.

A formosa mulher atravessava a sala pelo braço do velho general Barão do T. que para não desmentir seu garbo marcial, fazia naquele momento prova de um heroísmo superior ao que mostrara na última guerra do Paraguai, onde havia sido um meio Bayard, *sans peur*, mas não *sans reproche*.

O ilustre guerreiro, que nunca voltara o rosto ao canhão, fosse ele Krupp, admitia contudo a possibilidade de curvar-se alguma vez para que a bala não lhe cortasse a pluma do chapéu ou a medalha não lhe queimasse a barba resplandecente como uma nuvem iluminada pelo sol. Mas curvar o peito arcado e altaneiro, bambear a perna firme, rija e direita, quando levava ao braço a mais bela mulher do mundo, era uma cobardia, ainda mais, uma indignidade que ele não podia cometer.

A Lísia Soares acusou Aurélia de lembrança da tal valsa dos casados. Ela defendeu-se:

Pág.146

— A idéia é do general, que está morto por dançar uma valsa com a baronesa. Recordações da mocidade!

O famoso guerreiro não recuou; porém jamais carga de cavalaria contra um quadrado ou uma trincheira, debaixo do fogo cruzado de uma bateria de canhões, custou-lhe como aquela valsa que ele dançou decidido a morrer como um bravo.

IV

Aurélia estava ocupada em reunir os diversos casais e enviá-los ao meio da sala; desembargadores de todo o tope e calibre, conselheiros carunchosos, viscondes mofados, marqueses carrancas; tudo tratava de executar-se da melhor vontade, que era o meio de tornar mais leve a penitência.

Nisto chegou-se a Lísia Soares ao braço de Fernando. A travessa trazia nos lábios um sorriso maligno; o olhar beliscava como um alfinete.

— Está muito entretida com os outros e não se lembra de si, disse ela.

— Como? perguntou Aurélia voltando-se.

— Não disfarce. A justiça começa por casa; aqui está seu marido. Dê o exemplo.

Aurélia compreendeu a vingança da amiga, despeitada por não valsar com Alfredo Moreira.

Desde a primeira vez que apareceu na sociedade, depois do luto de sua mãe, Aurélia que apesar da palavra afoita e viva, tinha o casto recato de sua pessoa, resolveu não valsar para não arriscar-se a encontrar um desses pares que põe ao vivo a comparação poética da trepadeira enroscada ao musgoso.

Declarou, portanto, que não sabia valsar, e que nunca poderia aprender porque o giro rápido causava-lhe vertigem. Havia nesta segunda parte um fundo de verdade. Quando valsava no colégio com as amigas, sentia tão vivo prazer nessa dança impetuosa, que deixava-se arrebatar e desprezando o compasso da música volvia com uma velocidade prodigiosa até que o atordoamento a obrigava a sentar.

Convencida de que ela não sabia realmente dançar, Lísia lembrou-se de tomar uma desforra obrigando-a a fazer triste figura na sala, ou então a retratar-se de sua esquisitice e acabar com a tal valsa de casados. O que mais estimulara a moça, fora a suspeita de que Aurélia fizera aquilo por maldade, e só para privá-la de dançar com o Moreira.

Nisto era injusta. A razão que movera Aurélia, não sei; mas que ela nesse momento não se lembrava da existência da Lísia e do Moreira, disso posso dar certeza.

— Não seja má, Lísia! disse Aurélia com um modo queixoso, que não ocultava de todo o fino motejo do olhar.

— Nada, minha cara; você não dispensa ninguém, tenha paciência.

— Eu não sei valsar!

— Aí é que está a graça. Meu pai também não sabia.

— Ela sabe, era meu par no colégio, observou uma senhora.

Pág.147

— Há de dançar.

— Pena de talião, dizia um velho advogado gotoso que voltava da valsa tão estafado como nunca o deixara a mais complicada defesa do juro.

— Caso de justa represália! Acudia um velho diplomata que fizera sua carreira em eterna *disponibilidade*, sem trocadilhos.

— A coroa cede ante a opinião! orava um ministro para quem coroa e opinião no Brasil eram a chapa e o cunho da mesma moeda em que ele recebia o salário.

As senhoras insistiam para se despicarem da entrega que lhes fizera a dona da casa; as moças por pirraça; e os rapazes pelo desejo de quebrar o encanto a Aurélia, e terem-na daí em diante como par certo de valsa.

— Não é preciso essa revolução. Eu me submeto, disse Aurélia, curvando gentilmente a cabeça.

Dirigindo-se ao marido que estava defronte e a quem a Lísia não consentira que se retirasse, tomou-lhe resolutamente o braço e deixou-se conduzir ao meio da sala.

— Por que se constrange? Não quer valsar; eu tomo sobre mim a recusa, segredou Seixas.

— É questão de vaidade. Compreende a força que tem para nós mulheres, este nosso ponto de honra? tornou Aurélia também à meia voz.

— Neste momento, não; não compreendo.

— Veja a Lísia como está saboreando o meu vexame de não saber valsar, e o fiasco que me espera? Demais...

Sua voz teve uma note vibrante.

— Demais, o senhor pode pensar que tenho medo.

Aurélia pousara a mão no ombro do marido, e imprimindo ao talhe um movimento gracioso e ondulado, como o arfar da borboleta que palpita no seio do cacto, colocou-se diante de seu cavalheiro e entregou-lhe a cintura mimosa.

Era a primeira vez, e já tinham mais de seis meses de casados; era a primeira vez que o braço de Seixas enlaçava a cintura de Aurélia. Explica-se pois o estremecimento que ambos sofreram ao mútuo contato, quando essa cadeia viva os prendeu.

Balançava-se o airoso par à cadência da música arrebatadora; e todos o admiravam, menos Lísia Soares que ralava-se de despeito ao ver a silfidez e graça com que Aurélia valsava, triunfando, quando ela esperava humilhá-la.

Aurélia tinha nessa noite um vestido de tule cor de ouro, que a vestia como uma gaze de luz. Com o voltear da valsa, as ondas vaporosas da saia e a manga roçagante do braço que erguera para apoiar-se em seu par, flutuavam como nuvens diáfanas embebidas

de sol, e envolviam a ela e ao cavalheiro como um brilhante arrebol. Parecia que voavam ambos arrebatados ao céu por uma assunção radiosa.

A cabeça de Aurélia afrontara-se, atirada para o ombro com um gesto sobranceiro e uma expressão provocadora, que por certo havia de desairar outro semblante, mas tinha no seu uma sedução irresistível e uma beleza fatal e deslumbrante.

Nunca se fixou na tela, nem se lavrou no mármore, tão sublime imagem da tentação, como aí estava encarnada na altivez fascinante da formosa mulher.

Aos primeiros compassos principiou este rápido diálogo, cortado pelas evoluções da dança.

— Não sei valsar devagar.

— Pois apressemos o passo.

Pág.148

— Não lhe tonteia?

— Não; a cabeça é forte.

— E o coração?

— Este já calejou.

— Pois eu sou o contrário.

— O coração?

— Nunca vacilou.

A moça continuara soltando frases intermitentes.

— A cabeça é que é fraca. — Mas que singularidade! — Em tudo sou esquisita! — Devagar é que tonteio. — A casa roda em torno de mim. — Depressa não. Quando tudo desaparece… — Quando não vejo mais nada… — Então sim! —Então gosto de valsar! — E posso valsar muito tempo!

Passavam perto da música. Seixas disse ao regente da orquestra:

— Apresse o compasso!

O arco do regente deu o sinal.

— Mais! disse Aurélia.

O arco sibilou. Os instrumentos estrepitaram; as notas despenhavam-se não já em escalas, mas em borbotões. Não era mais a valsa de Strauss; era um turbilhão musical, um pampeiro como saía das mãos inspiradas de Liszt.

O lindo par arrojou-se, deixando a trotar classicamente os outros que não podiam acompanhar aquela torrente impetuosa. Obscurecia-se a vista que buscava acompanhá-lo; ele passava nublado por aquela espécie de atmosfera oscilante, que a velocidade da rotação estabelecia em torno de si.

Aurélia cerrara a meio as pálpebras; seus longos cílios franjados, que roçavam o cetim das faces, sombrearam o fogo intenso do olhar, que escapava-se agora em chispas sutis, e feriam o semblante de Seixas como os rútilos de uma estrela.

A valsa é filha das brumas da Alemanha, e irmã das louras valquírias do norte. Talvez sobre essas regiões de gelo, com os doces esplendores da neve, o céu derrame alguma da serenidade e inocência que fruem os bem-aventurados; talvez que os povos da fecunda Germânia, quando vão ao baile, mudem o temperamento com que marcham à guerra, e façam correr nas veias cerveja em vez de sangue.

A ser assim, pode a valsa ter naqueles países as honras de uma dança de sala. Em outra latitude, deve ser desterrada para os bailes públicos, onde os homens gastos vão buscar as sensações fortes, que o ébrio pede ao álcool.

Há nessa dança impetuosa alguma coisa que lembra os mistérios consagrados a Vênus pela Grécia pagã, ou o delírio das bacantes quando agitavam o tirso. “É, na frase do grande poeta, a valsa impura e lasciva, desfolhando as mulheres e as flores.”

Nunca a linguagem, que esse rei da palavra, chamado Victor Hugo, subjuga e maneja como um brioso corcel, prestou-se à mais eloqüente expressão do pensamento. É

realmente a desfolha da mulher, a despolpa de sua beleza e de sua pessoa, o que a valsa impudica faz no meio da sala, em plena luz, aos olhos da turba ávida e curiosa.

As senhoras não gostam da valsa, senão pelo prazer de sentirem-se arrebatadas no

Pág.149

turbilhão. Há uma delícia, uma voluptuosidade pura e inocente, nessa embriaguez da velocidade. Aos volteios rápidos, a mulher sente nascer-lhe as asas, e pensa que voa; rompe-se o casulo de seda, desfralda-se a borboleta.

Mas é justamente aí que está o perigo. Esse enlevo inocente da dança, entrega a mulher palpitante, inebriada, às tentações do cavalheiro, delicado embora, mas homem, que ela sem querer está provocando com o casto requebro de seu talhe e traspassando com as tépidas emanações de seu corpo.

O que é a valsa, mostrava-o aquele formoso par que girava na sala; e ao qual entretanto defendia dos olhos maliciosos a casta e santa auréola da graça conjugal, com que Deus os abençoara.

Fernando arrependia-se de ter cedido ao desejo da mulher e começava, ele um dos impertérritos valsistas da Corte, a recear a vertigem.

Seu olhar alucinado pelas fascinações de que se coroava naquele instante a beleza de Aurélia, tentou desviar-se e vagou pela sala. Voltou porém atraído por força poderosa e embebeu-se no êxtase da adoração.

Quando a mão de Aurélia calcava-lhe no ombro, transmitindo-lhe com a branda e macia pressão o seu doce calor, era como se todo seu organismo estivesse ali, naquele ponto em que um fluido magnético o punha em comunicação com a moça.

Depois essa estranha sensação tornou-se ainda mais intensa. Já não tinha consciência de si para perceber distintamente a pressão dos dedos em seu ombro. O que se passava nele era uma verdadeira intuscepção da forma peregrina dessa mulher, que ele via em face, mas sentia dentro em si.

Aurélia não consente, como outras, que seu cavalheiro a conchegue ao peito. Entre os bustos de ambos mantém-se a distância necessária para que não se unam com o volver da dança; e tanto que deixam passagem à claridade do gás.

Entretanto a sensação viva que Fernando experimenta neste momento é a do contato estreito, íntimo, do talhe palpitante da moça, como se o tivesse fechado em seus braços; sua alma, semelhante ao molde que concebe a cera branda, vazava em si formosa estátua e recebia o seu toque mavioso.

Se o colo de Aurélia pulsava rápido no ofego da valsa, embora os rofos do decote nem de leve roçassem o colete, ele, fechando os olhos e recolhendo-se, palpava em seu peito o rijo galbo do seio voluptuoso. Se um retraimento lascivo, peculiar à raça felina, imprimia ao dorso de Aurélia uma flexão ondulosa, que dilatando-se no abalo nervoso, brandia o corpo esbelto, essa vibração elétrica repercutia em todo o organismo de Seixas.

Era uma verdadeira transfusão operada pelo toque da mão da moça no ombro do marido, e da mão deste na cintura dela; mas sobretudo pelos olhos que se imergiam, e pelas respirações que se trocavam.

Não há flor de aroma delicado, como a boca pura e fresca de uma moça.

Outros perfumes conheço mais vivos, alguns fortes e excitantes: nenhum tem a maga suavidade de um hálito de rosas, fragrância de sua alma, que Aurélia infundia nos lábios do cavalheiro.

Neste deleite em que se engolfava, teve Seixas um momento de recobro, e pressentiu o perigo. Quis então parar e pôr termo a essa prova terrível a que a mulher o submetera, certamente no propósito de o render a seu império, como já uma vez o fizera, naquela noite do divã, noite cruel de que ainda conservava a pungente recordação.

Pág.150

Para preparar a parada, conteve a velocidade do passo. Percebeu Aurélia o leve movimento, se não teve a repercussão do pensamento do marido, antes que este o realizasse. Os lábios murmuraram uma palavra súplice:

— Não!

As pálpebras ergueram-se; os grandes olhos, cheios de luz e de amor, inundaram o semblante de Seixas, e cerraram-se logo levando-lhe toda a vontade e consciência, como uma onda que depois de espraiar-se, reflui, trazendo no seio quanto encontrou em sua passagem.

Seixas abdicou de si, e arrojou-se novamente no turbilhão.

Tudo isto se passara em breves momentos, durante o espaço que o par valsante levara para descrever pelo vasto salão duas ou três elipses.

Nos quatro cantos da casa, havia para ornato altas jardineiras de bronze verdadeiro e de trabalho artístico, lembrança de Aurélia que as encomendara da Europa.

Eram grupos agrestes, onde se tinham disposto os lugares dos vasos; mas estes em vez de flores, recebiam plantas vivas, que formavam assim um bosque a cada ângulo da sala, concorrendo para dar-lhe o aspecto campestre, que tanto se aprecia agora e com razão.

Há nada mais encantador do que trazer o campo para dentro da cidade e até a casa; do que entrelaçar com as magnificências do luxo as galas inimitáveis da natureza?

No enlace da valsa, o lindo par, ansioso de espaço, e sentindo-se apertado na sala, alongara a elipse até a extremidade, voltando por detrás de uma das jardineiras, onde não estava ninguém naquela ocasião.

Houve um ápice, rápido como o pensamento, em que o par achou-se oculto pelas longas palmas de uma musácea, que se arqueavam graciosamente em umbela. Nesse momento um relâmpago cegou-os a ambos.

Duas rosas se embalam cada uma em sua haste à aragem da tarde; inclinam de leve o cálix e frisam-se roçando às pétalas. Assim tocaram-se as frontes de Aurélia e Fernando, e os lábios de ambos afloraram-se no sutil perpasse.

Foi um relance. O elegante par sumira-se atrás da folhagem, e já emergia da sombra e nadava na claridade deslumbrante da sala que ia de novo atravessar na elipse fugaz.

Mas Fernando sentiu na face um sopro gelado. Olhou: Aurélia estava desmaiada em seus braços. A gentil cabeça ao desfalecer não vergara para o peito. Como se a prendesse o ímã dos olhos que a enlevara, inclinou à espádua do cavalheiro, com o rosto voltado para ele.

Os lábios descorados moviam-se brandamente, como se a sua alma, que ali ficara, estivesse conversando com a outra alma que ali passara.

Seixas ergueu a mulher nos braços e levou-a da sala.

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: O Estado de São Paulo/Klick Editora, 1997. p.142-150.

ESAÚ E JACÓ (1904) – JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS

Pág.56

CAPÍTULO XLVIII: Terpsícore

Nenhuma dessas coisas preocupava Natividade. 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. Não pegues tal costume, leitora. Há outros também ruins, nenhum pior, este é o péssimo. Deixa lá dizerem filósofos que a velhice é um estado útil pela experiência e outras vantagens. Não envelheças, amiga minha, por mais que os anos te convidem a deixar a primavera; quando muito, aceita o estio. O estio é bom, cálido, as noites são breves, é certo, mas as madrugadas não trazem neblina, e o céu aparece logo azul. Assim dançarás sempre.

Bem sei que há gente para quem a dança é antes um prazer dos olhos. Nem as bailadeiras são outra coisa mais que mulheres de ofício. Também eu, se é licito citar alguém a si mesmo, também eu acho que a dança é antes prazer dos olhos que dos pés, e a razão não é só dos anos longos e grisalhos, mas também outra que não digo, por não valer a pena. Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro. Estas é que preciso pôr aqui integralmente com as suas virtudes e imperfeições, se as têm. Entende-se isto, sem ser preciso notá-lo, mas não se perde nada em repeti-lo.

Por exemplo, D. Cláudia. Também ela pensava no baile da ilha Fiscal, sem a menor idéia de dançar, nem a razão estética da outra. 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. Ouvia a princesa:

— Como vai, D. Cláudia?

— Perfeitamente bem, Sereníssima senhora.

E Batista conversaria com o imperador, a um canto, diante dos olhos invejosos que tentariam ouvir o diálogo, à força de os fitarem de longe. 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, e aqui cabia bem o aforismo de D. Cláudia que não é preciso ter as mesmas idéias para dançar a mesma quadrilha.

Santos é que não precisava de idéias 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 saiam de 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. Santos saiu e já sabemos onde está. Ultimamente teve a fantasia de ser deputado. Natividade abanou a cabeça, por mais que ele explicasse que não queria ser orador nem ministro, mas tão somente fazer da câmara um degrau para o senado, onde possuía amigos, pessoas de merecimento, e que era eterno.

— Eterno? interrompeu ela com um sorriso fino e descorado.

— Vitalício, quero dizer.

Natividade teimou que não, que a posição dele era comercial e bancária.

Pág.57

Acrescentou que política era uma coisa e indústria outra. Santos replicou, citando o barão de Mauá, que as fundiu ambas. Então a mulher declarou por um modo seco e duro que aos sessenta anos ninguém começa a ser deputado.

— Mas é de passagem; os senadores são idosos.

— Não, Agostinho, concluiu a baronesa com um gesto definitivo.

Não conto Aires, que provavelmente dançaria, a despeito dos anos; também não falo de D. Perpétua, que nem iria lá. Pedro iria, e é natural que dançasse, e muito, não obstante o afinco e paixão dos seus estudos. Vivia enfeitiçado pela medicina. No quarto de dormir, além do busto de Hipócrates, tinha os retratos de algumas sumidades médicas da Europa, muito esqueleto gravado, muita moléstia pintada, peitos cortados verticalmente para se lhe verem os vasos, cérebros descobertos, um cancro de língua, alguns aleijões, coisas todas que a mãe, por seu gosto mandaria deitar fora, mas era a ciência do filho, e bastava. Contentava-se de não olhar para os quadros.

Quanto a Flora, ainda verde para os meneios de Terpsícore, era acanhada ou 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. Note-se que, estando na ilha, teria o mar em volta, e o mar era um dos seus encantos; mas, se lhe lembrasse o mar, e se consolasse com a esperança de o mirar, advertiria também que a noite escura tolheria a consolação. Que multidão de dependências na vida, leitor! Umas coisas nascem de outras, enroscam-se, desatam-se, confundem-se, perdem-se, e o tempo vai andando sem se perder a si.

Mas donde viria o tédio a Flora, se viesse? Com Pedro no baile, não; este era, como sabes, um dos dois que lhe queriam bem. Salvo se ela queria principalmente ao que estava em São Paulo. Conclusão duvidosa, pois não é certo que preferisse um a outro. Se já a vimos falar a ambos com a mesma simpatia, o que fazia agora a Pedro na ausência de Paulo, e faria a Paulo na ausência de Pedro, não me faltará leitora que presuma um terceiro ... Um terceiro explicaria tudo, um terceiro que não fosse ao baile, algum estudante pobre, sem outro amigo nem mais casaca que o coração verde e quente. Pois nem esse, leitora curiosa, nem terceiro, nem quarto, nem quinto, ninguém mais. Uma esquisitona, como lhe chamava a mãe.

Não importa; a esquisitona foi ao baile da ilha Fiscal com a mãe e o pai. Assim também Natividade, o marido e Pedro, assim Aires, assim a demais gente convidada para a grande festa. Foi uma bela idéia do governo, leitor. Dentro e fora, do mar e de terra, era como um sonho veneziano; toda aquela sociedade viveu algumas horas suntuosas, novas para uns, saudosas para outros, e de futuro para todos, — ou, quando menos, para a nossa amiga Natividade — e para o conservador Batista.

Aquela considerava o destino dos filhos, — coisas futuras! Pedro bem podia inaugurar, como ministro, o século XX e o terceiro reinado. Natividade imaginava outro e maior baile naquela mesma ilha. Compunha a ornamentação, via as pessoas e as danças, toda uma festa magna que entraria na história. Também ela ali estaria, sentada a um canto, sem se lhe dar do peso dos anos, uma vez que visse a grandeza e a prosperidade dos filhos. Era assim que enfiara os olhos pelo tempo adiante, descontando no presente a felicidade futura, caso viesse a morrer antes das profecias. Tinha a mesma sensação que ora lhe dava aquela cesta de luzes no meio da escuridão tranquila do mar.

A imaginação de Batista era menos longa que a de Natividade. Quero dizer que ia antes do princípio do século, Deus sabe se antes do fim do ano. Ao som da música, à vista das galas, ouvia umas feiticeiras cariocas, que se pareciam com as escocesas; pelo menos, as palavras eram análogas às que saudaram Macbeth: — “Salve, Batista, ex-presidente de província!” —

Pág.58

“Salve, Batista, próximo presidente de província!” — “Salve, Batista, tu serás ministro um dia!” A linguagem dessas profecias era liberal, sem sombra de solecismo. Verdade é que ele se arrependia de as escutar, e forcejava por traduzi-las no velho idioma conservador, mas já lhe iam faltando dicionários. A primeira palavra ainda trazia o sotaque antigo: “Salve, Batista, ex-presidente de província!” mas a segunda e a última eram ambas daquela outra língua liberal, que sempre lhe pareceu língua de preto. Enfim, a mulher, como lady Macbeth, dizia nos olhos o que esta dizia pela boca, isto é, que já sentia em si aquelas futurações. O mesmo lhe repetiu na manhã seguinte, em casa. Batista, com um sorriso disfarçado, descria das feiticeiras, mas a memória guardava as palavras da ilha: “Salve, Batista, próximo presidente!” Ao que ele respondia coro um suspiro: Não, não, filhas do Diabo ...

Ao contrário do que ficou dito atrás, Flora não se aborreceu na ilha. Conjecturei mal, emendo-me a tempo. Podia aborrecer-se pelas razões que lá ficam, e ainda outras que poupei ao leitor apressado; mas, em verdade, passou bem a noite. A novidade da festa, a vizinhança do mar, os navios perdidos na sombra, a cidade defronte com os seus lampiões de gás, embaixo e em cima, na praia e nos outeiros, eis aí aspectos novos que a encantaram durante aquelas horas rápidas.

Não lhe faltavam pares, nem conversação, nem alegria alheia e própria. Toda ela compartia da felicidade dos outros. Via, ouvia, corria, esquecia-se do resto para se meter consigo. Também invejava a princesa imperial, que viria a ser imperatriz um dia, com o absoluto poder de despedir ministros e damas, visitas e requerentes, e ficar só, no mais recôndito do paço, fartando-se de contemplação ou de música. Era assim que Flora definia o ofício de governar. Tais idéias passavam e tornavam. De uma vez alguém lhe disse, como para lhe dar força: “Toda alma livre é imperatriz!”

Não foi outra voz, semelhante à das feiticeiras do pai nem às que falavam interiormente a Natividade, acerca dos filhos. Não; seria pôr aqui muitas vozes de mistério, coisa que, além do fastio da repetição, mentiria à realidade dos fatos. A voz que falou a Flora saiu da boca do velho Aires, que se fora sentar ao pé dela e lhe perguntara:

— Em que é que está pensando?

— Em nada, respondeu Flora.

Ora, o conselheiro tinha visto no rosto da moça a expressão de alguma coisa e insistia por ela. Flora disse como pôde a inveja que lhe metia a vista da princesa, não para brilhar um dia, mas para fugir ao brilho e ao mando, sempre que quisesse ficar súdita de si mesma. Foi então que ele lhe murmurou, como acima:

— Toda alma livre é imperatriz.

A frase era boa, sonora, parecia conter a maior soma de verdade que há na terra e nos planetas. Valia por uma página de Plutarco. Se algum político a ouvisse poderia guardá-la para os seus dias de oposição ao governo, quando viesse o terceiro reinado. Foi o que ele mesmo escreveu no *Memorial*. Com esta nota: “A meiga criatura agradeceu-me estas cinco palavras”.

[O segundo baile, depois da proclamação da República]

Pág.84

CAPÍTULO LXX: De uma conclusão errada

Os sucessos vieram vindo, à medida que as flores iam nascendo. Destas houve que serviram ao último baile do ano. Outras morreram na véspera. Poetas de um e outro regime tiraram imagem do fato para cantarem a alegria e a melancolia do mundo. A diferença é que a segunda abafava os seus suspiros, em quanto a primeira levava longe os seus tripúdios. O metal das trompas dava outro som que o das harpas. As flores é que continuavam a nascer e morrer, igual e regularmente.

D. Cláudia colheu as rosas do último baile do ano, primeiro da República, e adornou a filha com elas. Flora obedeceu e aceitou-as. Pai de família antes de tudo, Batista

acompanhou a esposa e a filha ao baile. Também lá foi Paulo, pela moça e pelo regime. Se, em conversa com o ex-presidente de província, disse todo o bem que pensava do Governo Provisório, não lhe ouviu palavras de acordo nem de contestação. Não entrou mais fundo na confissão do homem, porque a moça o atraía, e ele gostava mais dela que do pai.

Pág.85

Flora viu uma semelhança entre o baile da ilha Fiscal e este, apesar de particular e modesto. Este era dado por pessoa que vinha dos tempos da propaganda e um dos ministros lá esteve, ainda que só meia hora. Daí a ausência de Pedro, apesar de convidado. Flora sentiu a falta de Pedro, como sentira a de Paulo na ilha; tal era a semelhança das duas festas. Ambas traziam a ausência de um gêmeo.

— Porque é que seu irmão não veio? perguntou ela.

Paulo enfiou; depois de alguns instantes

— Pedro é teimoso, disse. Teimou em recusar o convite. Crê naturalmente que a monarquia levou a arte de dançar. Não faça caso; é um lunático.

— Não diga isso.

— Acha também que a dança se foi com o império?

— Não, a prova é que estamos dançando. Não; digo que lhe não chame nomes feios.

— Parece-lhe então que Pedro é um rapaz de juízo?

— Certamente, como o senhor.

— Mas...

Paulo ia a perguntar-lhe qual deles, tendo ela de jurar por um ou por outro, lhe mereceria o juramento; mas recuou a tempo. Então ela falou do calor, e ele achou que sim, que estava quente. Acharia que estava frio, se ela se queixasse de frio. Flora, se só cedesse à vista, era também capaz de aceitar todas as opiniões de Paulo, para ir com ele. Em verdade, Paulo tinha agora um ar brilhante e petulante, olhava por cima, firme em que os seus escritos de um ano é que haviam feito a República, posto que incompleta, sem certas idéias que expusera e defendera, e teriam de vir um dia, breve. Tal ia dizendo à moça, e ela escutava com prazer, sem opinião; era só o gosto de o escutar. Quando a lembrança de Pedro surgia na cabeça da moça, a tristeza empanava a alegria, mas a alegria vencia depressa a outra, e assim acabou o baile. Então as duas, tristeza e alegria, agasalharam-se no coração de Flora, como as suas gêmeas que eram.

O baile acabou. O capítulo é que não acaba sem que deixe um pouco de espaço a quem quiser pensar naquela criatura. Pai nem mãe podiam entendê-la, os rapazes também não, e provavelmente Santos e Natividade menos que ninguém. Tu, mestra de amores ou aluna deles, tu que escutas a diversos, concluis que ela era ... Custa pôr o nome do ofício. Se não fosse a obrigação de contar a história com as próprias palavras, preferia calá-lo, mas tu sabes qual é ele, e aqui fica. Concluis que Flora era namoradeira, e concluis mal.

Leitora, é melhor negar já isto que esperar pelo tempo. Flora não conhecia as doçuras do namoro, e menos ainda se podia dizer namoradeira de ofício. A namoradeira de ofício é a planta das esperanças, e alguma vez das realidades, se a vocação o impõe e a ocasião o permite. Também é preciso ter em lembrança aquilo de um publicista, filho de Minas e do outro século, que acabou senador, e escrevia contra os ministros adversários: “Pitangueira não dá manga.” Não, Flora não dava para namorados.

A prova disto é que no Estado em que viveu alguns meses de 1891, com o pai e a mãe, para o fim que direi adiante, ninguém alcançou o menor dos seus olhares amigos ou sequer complacentes. Mais de um rapaz consumiu o tempo em se fazer

Pág.86

visto e atraído dela. Mais de uma gravata, mais de uma bengala, mais de uma luneta levaram-lhe as cores, os gestos e os vidros, sem obter outra cousa que a atenção cortês e acaso uma palavra sem valor.

Flora só se lembrava dos gêmeos. Se nenhum deles a esqueceu, ela não os perdeu de memória. Ao contrário, escrevia por todos os correios a Natividade para se fazer lembrada de ambos. As cartas falavam pouco da terra ou da gente, e não diziam mal nem bem. Usavam muito a palavra *saudades*, que cada um dos dois gêmeos lia para si. Também eles a escreviam nas cartas que mandavam a D. Cláudia e a Batista, com a mesma intenção duplicada e misteriosa, que ela entendia muito bem.

Tais eram de longe, ela e eles. A rixa velha, que os desunia na vida, continuava a desuni-los no amor. Podiam amar cada um a sua moça, casar com ela e ter os seus filhos, mas preferiam amar a mesma, e não ver o mundo por outros olhos, nem ouvir melhor verbo, nem diversa música, antes, durante e depois da comissão do Batista.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Esaú e Jacó.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.56-58; 84-86.