

MARTINS, Marina. *De rosto colado: aproximação e enlaçamento dos pares*. In Cap.II *Dança ao pé da letra: do Romantismo à Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012

que além de reproduzirem os ritmos da moda europeia, misturavam-nos aos ritmos locais, refletidos nos corpos e na aproximação física dos casais que agiavam os salões, as ruas e os clubes recreativos do Rio de Janeiro.

Aspectos de entrelaçamento entre dança, teatro e literatura foram localizados na interseção dessas linguagens presentes no corpo da narrativa e no corpo das personagens. Entrelaçamento que ocorre na incorporação do ritmo coreográfico e do desenho geométrico de determinadas danças à cadência, ao formato do texto e à cena. O enfoque foi dirigido principalmente para questões relacionadas com a escrita, a coreografia e a encenação.

Marina Martins é certificada como analista do Movimento (CMA-2008) pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies/NY, mestre (2000) e doutora (2005) em teatro, bacharel em teoria do teatro (1984) pela UNIRIO. Atualmente é professora adjunta do Programa de Educação e Criação em Dança DAC/EEFD/UFRI. Ministrou cursos de dança na UniverCidade, na UBM e, como convidada, na Faculdade Angel Vianna. Bailarina co-fundadora da Cia Atores Bailarinos do RJ, desde 1979 trabalha com o Sistema Laban de Análise do Movimento. Atua nas artes cênicas e no cinema como pesquisadora, dramaturga, diretora, bailarina e coreógrafa.

"O livro de Marina Martins traz à baila um ponto de vista peculiar e diferenciado que nos revela os estreitos laços que unem a dança, a literatura e o teatro. Deslocando-se no tempo e no espaço, a pesquisadora analisa as danças em voga nos salões e palcos cariocas entre meados do século XIX e a segunda década do século XX, utilizando textos literários e teatrais. A mescla dos ritmos europeus e nativos, absorvida pela sociedade cosmopolita carioca, está presente na narrativa de diversos escritores do período. Observadora arguta e precisa, a autora conduz o leitor e com ele compartilha seu notável conhecimento coreográfico".

Christine Junqueira, jornalista e doutora em teatro pela UNIRIO.

Marina Martins

do romantismo a Belle Époque carioca

Dança ao pé da letra

apicuri

DANÇA AO PÉ DA LETRA  
do romantismo a Belle Époque carioca

Marina Martins

apicuri

Dança ao pé da letra: do romantismo à Belle Époque carioca, resultado do levantamento e da análise de alguns textos literários e teatrais que de diferentes maneiras utilizaram a dança em seus enredos, estabelece um estreito laço entre literatura, teatro e dança. Para isso, foram selecionadas, examinadas e confrontadas a produção ficcional de alguns autores brasileiros do período que se estende do romantismo à Belle Époque carioca, como Casimiro de Abreu, Martins Pena, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Luís Guimarães Jr., Arthur Azevedo, Luiz Peixoto e Paulo Barreto, e as obras que deram relevância à dança como tema ou como via de construção de personagens. Em algumas delas, o desenvolvimento narrativo incorporou elementos coreográficos. Em outras, as personagens foram caracterizadas a partir de um comportamento relativo à dança e ao modo de dançar, retratando alguns hábitos da sociedade carioca em seu processo de modernização.

A partir dessas observações foi feito um mapeamento das danças em voga nos salões e nos palcos cariocas quando se dançava a quadrilha, a valsa, a polca, o lundu, o maxixe, o cançã, a habanera, o tango, o foxtrot, o schottisch e o one step.

O período que se estende de meados do século XIX às primeiras décadas do século XX foi profundamente marcado pela utopia do desenvolvimento cosmopolita. O que se dançava na capital da república tinha um "sotaque" miscigenado genuinamente nacional. Eram danças sem nenhum cunho acadêmico, no que diz respeito às técnicas do ballet, mas

## A vertigem

### A Valsa (1859)

Tu, ontem, Na dança Que cansa, Voavas Co'as faces Em rosas Formosas De vivo, Lascivo Carmim; Na valsa Tão falsa, Corrias, Fugias, Ardente, Contente, Tranquila, Serena, Sem pena De mim!	Voavam, Brincavam No colo Que é meu; E os olhos Escuros Tão puros, Os olhos Perjuros Volvias,  Tremias, Sorrias, P'ra outro Não eu!  Quem dera... Que sintas As dores De amores Que louco Senti! Quem dera Que sintas! —Não negues Não mintas... — Eu vi!...	Sorriso Tão liso Que tinhas Nos lábios De rosa, Formosa, Tu davas, Mandavas A quem ?!  Quem dera... Que sintas As dores De amores Que louco Senti! Quem dera Que sintas!... —Não negues Não mintas... — Eu vi!...  Calado, Sozinho, Mesquinho, Em zelos Ardendo, Eu vi-te Correndo Tão falsa Na valsa Veloz! Eu triste Vi tudo! Mas mudo Não tive Nas galas Das salas, Nem falas, Nem cantos,	Nem prantos, Nem voz!  Quem dera... Que sintas As dores De amores Que louco Senti! Quem dera Que sintas!... —Não negues  Não mintas... — Eu vi!...  Na valsa Cansaste; Ficaste Prostrada, Turbada! Pensavas, Cismavas, E estavas Tão pálida Então; Qual pálida Rosa Mímica No vale Do vento Cruento Batida, Caída Sem vida. No chão!  Quem dera... Que sintas As dores
---	--	--	---

De amores  
Que louco  
Senti!  
Quem dera  
Que sintas!...  
—Não negues  
Não mintas...  
— Eu vi!...

Neste poema, Casimiro de Abreu descreve com precisão coreográfica a sensação de perda pela qual o "sujeito lírico" é tomado ao ver sua amada valsar com outro. Olhando a valsa, o poeta é enlaçado pela imaginação e pelo ciúme – "quem dera/ que sintas/ as dores/ de amores/ que louco/ senti/ quem dera/ que sintas!.../ não negues,/ não mintas.../ eu vi!..." –, tragado por um turbilhão de imagens em oposição, como se vê na descrição cromática do semblante da amada no começo do poema — "co'as faces/ em rosas/ formosas/ de vivo/ lascivo/ carmim" – e no final: "estavas/ tão pálida/ então/ qual pálida/ rosa/ mimosa/ no vale/ do vento/ cruento".

O poema está escrito de tal modo que o leitor pode experimentar a mesma vertigem do poeta, caindo no centro do turbilhão formado por ações físicas extremas, como voar, correr, fugir, saltar, tremer. A trajetória coreográfica da valsa conduz às sensações corporais como a exaustão, o cansaço e a paralisia, e que deixam tanto a dançarina "prostrada, batida, caída sem vida no chão" quanto o poeta mudo. O efeito que chama o leitor para a dança no poema é configurado como um jogo entre versos curtos, palavras rítmicas e ações precisas, que imprimem os passos da valsa. Este jogo rítmico entre o olhar e o dançar acentua o descompasso entre o "eu lírico" imóvel, que observa, e a dançarina, que volteia. Além disso, os versos perfazem o desenho ziguezagueante e circular característicos da valsa na repetição do refrão – "Quem dera que sintas [...] / [...] não negues,/ não mintas.. / eu vi...". Assim, a dança que o poeta vê incorpora-se aos versos de seu poema, no qual sozinho e triste observa calado o movimento da mulher exaurir-se sorrindo para outro.

Casimiro de Abreu foi um romântico ao pé da letra, e sua *Valsa* se apresenta como uma "dança de palavras", refletindo a perturbação que o ciúme provoca no sujeito. A composição em versos de dois tempos fortes e um fraco sugere a marcação rítmica da valsa – originalmente em três tempos –, e à medida que a sequência das ações se desenrola em verbos postos em um verso, os efeitos da vertigem são visivelmente reforçados, como se observa na primeira e segunda estrofes: "valsavas", "voavas", "corrias", "fugas", "volvias", "tremias", "sorrias".

Esta valsa representa o delírio da paixão e do ciúme – "e os olhos/ escuros / tão puros / os olhos / perjuros / volvias / tremias / sorrias / p'ra outro / não eu!" Aos olhos do poeta, a face da amada valsando parece refletir sucessivos estados d'alma

perturbadores, como se a expressão de seu rosto mudasse a cada volteio – "ardente", "contente", "tranquila", "serena". A estrutura do poema apoia-se no movimento circular e na aceleração inspirada pela própria valsa, formando um diagrama concêntrico no qual os detalhes se aproximam do centro cada vez mais intensamente e chegam muito próximos dos olhos do narrador.

O poeta, quando vê as transformações causadas pelo êxtase do movimento no rosto da amada, perde a voz – "mas mudo / não tive / nas galas / das salas / nem falas / nem cantos / nem prantos / nem voz" –, enquanto a dançarina "cai sem vida no chão", "pálida", "prostrada", "turbada".

Em nenhum momento do poema o autor cita o cavalheiro que supostamente estaria valsando com sua amada, ao contrário, parece não ver para quem ela sorri, bastando que seja para outro, um desconhecido, e esta é a provável causa de seu ciúme e de sua dor. Fixa-se, então, uma relação de parceria direta entre o observador e a dança, em que o excesso de vida e de movimento provocam, ao final, a perda dos sentidos e a imobilidade. O movimento e a vida acabam ao mesmo tempo em que o poeta emudece solitário e mesquinho, enquanto a dançarina em questão perde as forças e cai no chão, extenuada "como pálida rosa".

Este movimento de queda, presente na maioria das alusões à valsa, remete em primeira instância à visão de Paul Valéry sobre a dança, enquanto excesso de vida no turbilhão do movimento, e também à "morte" como consequência do êxtase e da vertigem, conforme vimos na cena final de *A alma e a dança*, quando Athiktê cai desmaiada logo após atingir o clímax de uma sequência de giros.

No poema de Casimiro, o observador vê a amada valsar – eu triste/ vi tudo / calado / sozinho / mesquinho, em zelos / ardendo – e constata o seu ciúme, enquanto ela – na dança / que cansa, / Voavas / na valsa / tão falsa / corrias / fugias / ardente / contente / tranquila / serena – parece dançar alheia a tudo o que a cerca, tomada pelo movimento, como Athiktê.

Por outro lado, pode-se fazer uma ligação entre o êxtase da dança, o desmaio e o desmancho das mulheres que valsam com o sintoma patológico da "histeria" – dentre os textos lidos, Emília "não valsava nunca", com evidente intenção de preservar a imagem de moça casta e "saudável" –, revelando um forte erotismo contido na valsa.

Os textos a seguir também recortam a valsa como uma dança que aproxima vida e morte. Neles, o fim da dança equivale ao fim da cena ou até mesmo ao fim da

vida, como é o caso de Eufrásia Sistema. O fim da valsa pode também ser representado pelo silêncio e pela perda dos sentidos, como no caso de Aurélia Camargo, do romance *Senhora*, de José de Alencar. Por outro lado, a vertigem e o turbilhão causados pela dança podem também figurar a paixão, como a de Brás Cubas por Virgília, no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, paixão essa que só poderia existir durante uma valsa. Foi justamente por provocar tantos êxtases e vertigens que a valsa foi alvo de muitas ressalvas:

A valsa é filha das brumas da Alemanha, e irmã das louras valquírias do norte. Talvez sobre essas regiões do 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.<sup>1</sup>

Neste trecho, o narrador de *Senhora*, de Alencar, parece temer o perigo da histeria que a valsa pode provocar, incriminando-a abertamente:

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.<sup>2</sup>

Havia também uma preocupação com a transposição dessa dança germânica para os trópicos e com os perigos dessa nova mania (quase erótica) que se instalou nos salões cariocas. No entanto, além dos perigos físicos pelos quais passou Eufrásia, por exemplo, existiam os perigos "morais" pelos quais passou Aurélia quando dançou a "valsa dos casados" com Seixas:

---

<sup>1</sup> ALENCAR, *Senhora*, s/d, p. 139.

<sup>2</sup> No poema de Casimiro de Abreu, a dançarina é vista literalmente "voando" enquanto dança a valsa.

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 tépidas emanações de seu corpo.<sup>3</sup>

Em meados do século XIX, a valsa ganhou *status* literário, provavelmente por ser musicalmente muito romântica. Além da melodia, o enlaçamento entre os pares favoreceu ainda mais o tom romântico das narrativas. A valsa é, apesar das críticas e censuras da época, uma dança solene, elegante e cheia de regras, que provoca, tanto pelas figuras diagonais e circulares de seu desenho quanto pelo ritmo que acelera gradativamente, "arroubos do espírito".

A palavra *valsa* deriva do alemão *walzer* (de *walzen*), que quer dizer rodar, girar. Durante meados do século XVIII, a forma alemã da valsa tornou-se muito popular na França. Originalmente dançada como uma das figuras da contradança, em que os pares da quadrilha se aproximavam se tocando com as pontas dos dedos e com os braços entrelaçados na altura dos ombros, logo se tornou uma dança incorporada aos salões da Corte. Na língua francesa, *la valse* é uma dança de salão padronizada em três tempos, executada por casais que muito próximos rodam tanto para a direita quanto para a esquerda. Inicialmente, apareceu como forma musical para alaúde no séc. XVII e em óperas e bailados no séc. XVIII, na Europa. A valsa foi aos poucos substituindo o minueto e firmando-se como dança independente logo depois da Revolução Francesa, com a ascensão da burguesia preocupada em parecer elegante (só em Paris, no final do século XIX havia mais de 700 casas de dança). Poder-se-ia dizer que a valsa é a representação romântica da dança de salão do século XIX, cujo apogeu se deve à família Strauss (Johann, Joseph e Eduard)<sup>4</sup>, com suas vibrantes e rápidas *valsas vienenses*.

A valsa introduziu a novidade do par enlaçado, e esta intimidade entre homens e mulheres foi bastante escandalosa aos olhos e costumes das cortes europeias – as danças elegantes de salão eram coletivas, ou de pares em grupo, como a gavota, o minueto e a quadrilha. Nestas danças, era extremamente respeitosa a distância

---

<sup>3</sup> ALENCAR, *Senhora*, p. 139.

<sup>4</sup> Conhecido como "O Rei da Valsa", Johann Strauss Filho foi responsável pela popularidade da valsa em [Viena](#) durante o século XIX (escreveu mais de 500 valsas, polcas, marchas e quadrilhas). Algumas de suas mais conhecidas obras são *O Danúbio Azul*, *a Valsa do Imperador* e *O Morcego*.

regulamentar entre cavalheiro e dama, com exceção da valsa, cuja proximidade entre o casal denotava uma "intimidade condenável". Os casais irrompiam nos salões a voltear enlaçados, praticamente isolados uns dos outros e entretidos em sua própria vertigem. É, ainda, Alencar quem adverte:

[...] 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 [...]". (o poeta citado é Victor Hugo).<sup>5</sup>

"Havia quem achasse libertino o simples fato do homem roçar com a mão a cintura da mulher".<sup>6</sup> As mulheres, por sua vez, entregavam-se à valsa deixando-se levar ofegantes pela tontura, pelo calor da vertigem, pela sensação inebriante de liberdade provocada pelo giro rápido e pelas figuras circulares. Uma vez desfolhadas pelo frenesi, as donzelas perdiam os sentidos e como "pálidas rosas caíam sem vida no chão".<sup>7</sup>

No século XIX, a valsa tornou-se a dança favorita nos salões europeus. No Brasil, ficou conhecida desde os finais do séc. XVIII, firmando-se na Corte por volta de 1830, e sendo até hoje associada ao êxtase e à entrega amorosa. Sua melodia é fácil de ser reconhecida e logo que soam os primeiros acordes a maioria das pessoas deixa-se levar pelo romantismo da música, não conseguindo evitar o arrebatamento e certo revirar de olhos. O ritmo da valsa caiu no gosto popular e sob sua influência o ritmo binário da modinha brasileira evoluiu para o ternário. A valsa solene transformou-se, pela ação da modinha e do choro, na "valsinha chorosa e sentimental", sem o brilho das grandes orquestras nem a pompa dos grandes bailes, porém mais próxima do povo, a exemplo da conhecida *Coração que Sente*, de Ernesto Nazaré,<sup>8</sup> muito tocada ao piano.

Os esquemas diagonais, a progressão suave e leve em volta da pista no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, as melodias lânguidas que crescem num

---

<sup>5</sup> ALENCAR, *Senhora*, p. 139.

<sup>6</sup> DINIZ, 1991, p. 32.

<sup>7</sup> A amada do poema de Casimiro de Abreu desfalece "pálida rosa", caindo sem vida no chão ao final da valsa, lembrando, dessa maneira, a vertigem de Athiktê, em *A alma e a Dança*, de Paul Valéry.

<sup>8</sup> DINIZ, 1991, p. 32.



andamento cada vez mais veloz, além da conotação de privacidade e intimidade entre o casal enlaçado fazem da valsa uma representação erótica da romântica fusão entre o "sujeito lírico" e o outro. Talvez por isso, ela tenha sido tão utilizada como imagem literária, principalmente no romantismo.

O rodopio, a vertigem e a sensação de perda dos sentidos, descritos como uma espécie de turbilhão de imagens e efeitos físicos, deixam vislumbrar, através do movimento e do ritmo, a personagem em estado de deleite total, de entrega, de paixão, de tristeza ou de dor, como no poema de Casimiro de Abreu, em que a dor de cotovelo reside no movimento circular da dança, e por meio do qual a face da amada vai se desfigurando (desfolhando como uma rosa) até perder os sentidos.

### **A valsa dos casados**

Outro exemplo importante no que diz respeito ao uso da linguagem coreográfica da valsa enlaçada à narrativa é a descrição de uma das cenas de baile presentes no romance *Senhora* (1875), de José de Alencar, na qual o autor utiliza o movimento coreográfico dos giros e das figuras diagonais da valsa para metaforizar o êxtase arrebatador, a vertigem, o turbilhão e o transbordamento de emoções experimentadas por Aurélia e Seixas no quarto capítulo:

Aos primeiros compassos principiou este rápido diálogo, cortado pelas evoluções da dança:

— Não sei valsar devagar.

— Pois apressemos o passo.

— 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:

— Aprese o compasso!

O arco do regente deu o sinal.

— Mais! disse Aurélia.

Amiudaram-se as pancadas do arco.

— Ainda mais! ordenou a moça.

O arco sibilou. Os instrumentos estrepitaram; as notas despenhavam-se não já em escalas, mas em borbotões. Não era mais 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 [...].<sup>9</sup>

*Senhora* (subintitulado *Perfil de Mulher*) tematiza o casamento de conveniência, apontando os males e os perigos morais causados pelos jogos sociais e de poder fomentados pela ambição. José de Alencar valoriza a vida simples e o homem do campo, em contraste ao ambiente falso dos salões e ao comportamento dos "homens-atores" dos centros urbanos.

Aurélia Camargo, a heroína do romance, representa um tipo de mulher diferente das burguesas comuns. Solitária e rica luta contra os hábitos cordiais dos pretendentes "interesseiros" dos ricos salões em busca de um verdadeiro amor. Aurélia é apresentada no romance como uma linda mulher, altiva e elegante, cujo perfil se delineia como o de uma grande diva, a estrela absoluta, a rainha das atenções. Além disso, Aurélia domina, como Emília, o repertório de salão, fazendo inveja a qualquer uma, e utiliza os códigos de etiqueta estrategicamente para defender-se da falsa cordialidade dos *don juans*, que não se cansam de assediá-la. Bela e rica, a personagem de Alencar está sempre deslumbrante, exibindo seus encantos com pompa e fascinando a todos com seu orgulho altivo e cruel, qualidades constantes no perfil da mulher fatal.

---

<sup>9</sup> ALENCAR, *Senhora*, p. 138.

O baile em vez de fatigá-la, ao contrário a expandia. Semelhante às flores tropicais, filhas do sol, que ostentam o brilhante matiz nas horas mais ardentes do dia, era justamente nesse pélago de luz e paixões, que Aurélia revelava toda a opulência de sua beleza.<sup>10</sup>

O vestido de Aurélia encheu a carruagem e submergiu o marido; o que ainda lhe aparecia do semblante e do busto ficava inteiramente ofuscado pela deslumbrante beleza da moça. Ninguém o via; todos os cumprimentos, todos os olhares, eram para a rainha, que surgia depois de seu passageiro retiro.

O carro parou em diversas casas, indicadas na nota que o cocheiro recebera. Seixas oferecia a mão à mulher para ajudá-la a apear-se, e a conduzia pelo braço à escada, que ela subia só, pois precisava de ambas as mãos para nadar nesse dilúvio de sedas, rendas e joias, que atualmente compõe o *mundus* da mulher.<sup>11</sup>

No romance, observa-se uma atenção especial à mulher e ao detalhamento da indumentária e da aparência das personagens. O antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre, chama a atenção para esta característica de José de Alencar; um dos escritores brasileiros que se voltou especificamente para a descrição de vestidos, penteados e adornos que realçavam os encantos femininos, ligados à moda feminina.<sup>12</sup> Além de descrever a beleza da mulher, Alencar destacou, com uma espécie de lente de aumento, a tipologia urbana e rural, fazendo valer comparações de modos, modas e moralidades. Para Alencar, a mulher é toda coração – "[... ] o coração, e, ainda mais, o da mulher; que é toda ela, representa o caos do mundo moral. Ninguém sabe que maravilhas ou que monstros vão surgir desses limbos".<sup>13</sup>

Isso significa que "Aurélia amava mais seu amor do que seu amante".<sup>14</sup> Seixas, o amante, é de índole poética e fidalga, mas influenciado pelo ambiente da vida elegante perde-se por leviandade. Pertencendo a um mundo de convenções, onde os homens que participavam com assiduidade da "cena" social tornavam-se artificiais, "sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível da cera que se amolda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição".<sup>15</sup> A preocupação de *Seixas* com as

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 124.

<sup>11</sup> Ibid., p. 110.

<sup>12</sup> FREYRE, 1997, p. 45.

<sup>13</sup> PROENÇA, in ALENCAR, *Senhora*, p. 9.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> ALENCAR, *Senhora*, p. 26

aparências fica evidente depois que o narrador compara o mobiliário de sua casa (espaço de intimidade) com suas roupas (figurinos de exibição):

Assim no recosto de uma das velhas cadeiras de jacarandá via-se neste momento uma casaca preta, que pela fazenda superior, mas sobretudo pelo corte elegante e esmero do trabalho, conhecia-se ter o chique da casa do Raunier, que já era naquele tempo o alfaiate da moda.

Ao lado da casaca estava o resto de um traje de baile, que todo ele saíra daquela mesma tesoura em voga; finíssimo chapéu claqué do melhor fabricante de Paris; luvas de Jouvin cor de palha; e um par de botinas como o Campas só fazia para os seus fregueses prediletos.

Sobre um dos aparadores tinham posto uma caixa de charutos de Havana, da marca mais estimada que então havia no mercado. Eram regalias como talvez só saboreavam nesse tempo os dez mais puros fumistas do império. [...]

Passando à alcova, na mesquinha banca de escrever, coberta com um pano desbotado e atravancada de rumas de livros...

[...]

Um observador reconheceria nesse disparate a prova material de completa divergência entre a vida exterior e a vida doméstica da pessoa que ocupava esta parte da casa.

Se o edifício e os móveis estacionários e de uso particular denotavam escassez de meios, senão extrema pobreza, a roupa e objetos de representação anunciavam um trato de sociedade, como só tinham cavalheiros dos mais ricos e francos da Corte.<sup>16</sup>

Entretanto, o que mais interessa neste momento é verificar a cena da famosa "valsa dos casados". Perante a dança da valsa o autor se coloca notoriamente contra seu desfrute, mas a utiliza quando lhe convém. Alencar afirma a sua oposição quando interrompe a "cena" (e o enlevo do leitor) para comentar, ou melhor, para opinar, enquanto narrador, sobre a origem e os perigos de tal dança. Esta observação que corta o clima da "cena" aparenta ser uma justificativa do narrador por ter se deixado levar pelo *frenesi* do desejo de Aurélia e pelo desconcertante descontrole amoroso de Seixas, como se não pudesse evitar o ímpeto romântico de sua narrativa e as emoções dos personagens, tentando conter o transbordamento que só a valsa poderia provocar:

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 27.

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 rútilos de uma estrela. [...]

Fernando arrependia-se de ter cedido ao desejo da mulher e começava, ele um dos impertérritos valsistas da Corte, a recear a vertigem.<sup>17</sup>

A cena prossegue enfocando as consequências deste descontrole, desenrolando-se a partir do ponto de vista de Seixas, que no lugar de cavalheiro e condutor da dança, carrega em seus braços a mulher amada, completamente envolvido pelo "ardor" da proximidade do enlace e pela música.

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 a rija galba 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.<sup>18</sup>

Ao final, a dama perde os sentidos, arrebatada pelo êxtase do turbilhão, enquanto o cavalheiro abdica de si embriagado pelo efeito do êxtase feminino:

Seixas abdicou de si, e arrojou-se novamente no turbilhão.

[...]

Houve um ápice, rápido como o pensamento, em que o par achou-se oculto pelas longas palmas de uma musácea, que se arqueavam graciosamente na 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 frizam-se roçando as pétalas. Assim

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 139.

<sup>18</sup> Ibid., p. 140.

tocaram-se as frentes de Aurélia e Fernando, e os lábios de ambos afluaram-se no sutil perpasso.

Foi um relance. O elegante par sumira-se atrás da folhagem [...]

Fernando sentiu na face um sopro gelado. Olhou: Aurélia estava desmaiada em seus braços. A gentil cabeça ao desfalecer não vergara para o peito. [...]

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 para a sala.<sup>19</sup>

Depois da explosão em que a volúpia e o prazer atingem o ápice, deixando as emoções em alvoroço, o casal então procura se recompor. Com efeito, após a "valsa dos casados", em que não se pôde conter o arrebatamento da paixão e a sua exposição, Aurélia e Seixas encaminham-se para o desfecho bem sucedido da história. É com este sentido reconciliador que a "condenável", "perigosa" e intensa valsa contribui para a revelação da intensa paixão existente entre este tumultuado casal que vivia às turras. Para alívio do leitor, o casamento consuma-se com o par romântico sucumbindo "ao ardor da dança e do amor, que suplanta e purifica todas as coisas", inclusive as falhas morais de suas personalidades. Finalmente, "as cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal".<sup>20</sup>

Foi a dinâmica crescente e circular da valsa que provocou o transbordamento e a purificação das emoções dos personagens, fazendo Seixas abrir mão da riqueza de Aurélia e reencontrar a natureza, mergulhando o espírito no universo das coisas e dos seres simples, desprezando a vida social. Visando o final feliz, de certo modo moralista, o autor também redime a heroína, fazendo-a superar o orgulho pelo amor que a tudo submete. A valsa, que aparece como instrumento de purgação, e o desfecho justificam a condenação de Alencar sobre essa dança, que só poderia servir positivamente à exposição de sentimentos tão fortes e à redenção de um casal já casado.

A valsa está geralmente ligada ao proibido e ao misterioso, seguindo seu curso de encantamento ao longo do século XIX. A figura circular, a aceleração musical e a proximidade do par provocam os "arroubos de espírito", que aparecem como

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 141.

<sup>20</sup> Ibid., p. 161.

expressão da imagem da entrega. O enlaçamento dos corpos e as regras coreográficas aludem a uma codificação da intimidade e da exibição social. É por meio da valsa que o amor pode ser exposto, revelando-se à medida que aumenta a intimidade do par enlaçado durante o enlevo da dança, que impõe de forma sutil o discurso das pequenas partes do corpo, como observamos durante a valsa de Aurélia e Seixas. A própria postura e o enlaçamento do casal que dança a valsa legitimam tal intimidade.

Há em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, no capítulo *Virgília casada*, um bom exemplo da utilização da valsa na representação da intimidade e na construção da privacidade de um casal. Brás Cubas é o narrador que conta a história do amor proibido entre Virgília, uma mulher casada, e seu amigo de infância (ele próprio).

[...] Mas noutra baile, dado aí a um mês, em casa de uma senhora, que ornara os salões do primeiro reinado, e não desornava então os do segundo, a aproximação foi maior e mais longa, porque conversamos e valsamos. A valsa é uma deliciosa cousa. Valsamos; não nego que, ao aconchegar ao meu corpo aquele flexível e magnífico, tive uma singular sensação de homem roubado.<sup>21</sup>

A paixão entre Brás Cubas e Virgília intensifica-se a cada valsa que dançam. O narrador-personagem se classifica como um "valsista emérito", capaz de valsar até chegar ao delírio. Esse amor proibido pode ser comparado à conhecida história de Francesca da Rimini, assassinada pelo marido por causa de um adultério,<sup>22</sup> sendo que na história de Francesca foi a literatura que a fez perder-se, e na de Virgília foi a valsa.

Cerca de três semanas depois recebi um convite dele para uma reunião íntima. Fui; Virgília recebeu-me com esta graciosa palavra: – O senhor hoje há de valsar comigo. Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse. Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que nessa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e

---

<sup>21</sup> ASSIS, 1959, p. 468.

<sup>22</sup> Citada por Dante Alighieri no *Inferno da Divina Comédia*.

todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio.<sup>23</sup>

No início do capítulo *O momento oportuno*, Brás Cubas conclui que a paixão entre Virgília e ele existe somente enquanto dançam a valsa:

Um dia vimo-nos, tratamos o casamento, desfizemo-lo e separamo-nos, a frio, sem dor, porque não houvera paixão nenhuma; mordeu-me apenas algum despeito e nada mais. Correm anos, torno a vê-la, damos três ou quatro giros de valsa, e eis-nos a amar um ao outro com delírio.<sup>24</sup>

O tempo passou, Brás Cubas e Virgília casaram-se e separaram-se, pois nunca houvera paixão entre eles a não ser durante as valsas. Tudo, enfim, acaba por perder o encanto, enquanto a valsa, esta sim, provoca o turbilhão da vida em constante movimento e permanece nos salões e nos livros, despertando as paixões.

### **A Náiade e o Tritão**

Há no conto *A chave*, de Machado de Assis, uma clara utilização das características da valsa na construção do enredo. A valsa é a chave que abre as portas do coração de Marcelina, solucionando o impasse no qual se encontrava o apaixonado Luís Bastinhos.

Marcelina, filha do major Caldas, frequenta, todas as manhãs, a praia do Flamengo. Moça esbelta, bonita e inteligente, é comparada por seu orgulhoso pai a uma *náiade*.<sup>25</sup> Um dia, porém, a jovem nadadora quase afoga-se no mar em ressaca, mas sua vida é salva pelo jovem Luís Bastinhos. Por este feito, o moço bonito e forte, "um verdadeiro *tritão*",<sup>26</sup> cai nas graças do major, que por gratidão o acolhe no seio familiar colocando sobre ele uns "olhos de sogro". Infelizmente, a *náiade* não corresponde à corte do *tritão* apaixonado. Depois de meses, o major realiza um baile

---

<sup>23</sup> ASSIS, 1959. p. 468.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 473.

<sup>25</sup> Náiade é uma divindade mitológica regente dos rios e das fontes.

<sup>26</sup> Tritão é uma divindade marinha com corpo de homem terminado por uma cauda de peixe.



comemorativo de seu aniversário, no qual Luís Bastinhos revela-se exímio valsista, conquistando grande prestígio entre os convidados do baile:

— "Que me dizem a este rapaz? Bradou o major a uma roda de senhoras. Ele faz tudo: nada como um peixe e valsa como um pião. Salvou-me a filha para valsar com ela."<sup>27</sup>

Deu sinal a valsa, os pares saíram, e começou o turbilhão.

Não tardou muito que a sobrinha do major compreendesse que estava abraçada a um valsista emérito, a um verdadeiro modelo de valsista. Que delicadeza! Que segurança! Que acerto de passos! Ela, que também valsava com muita regularidade e graça, entregou-se toda ao parceiro. E ei-los unidos, a voltearem rapidamente, leves como duas plumas, sem perder um compasso, sem discrepar uma linha... eles giravam e sentiam que eram alvo da admiração geral.<sup>28</sup>

Machado, ao contrário de Alencar, valoriza os encantos da valsa aferindo-a no grupo das danças românticas e exaltando a graciosidade dos passos como uma arte dos arcanjos:

— Vamos a esta valsa...<sup>29</sup>

A tal valsa fôra um primor; esta foi classificada entre os milagres. Os amadores confessaram que nunca tinham visto um valsador como Luís Bastinhos. Era o impossível realizado; seria a pura arte dos arcanjos, se os arcanjos valsassem.<sup>30</sup>

Marcelina ao ver Luís Bastinhos valsar, logo se encanta e exige do moço que valse com ela:

[...] Marcelina tinha vaidade e reputação de valsar bem; e achar um parceiro de tal força era a maior fortuna que podia acontecer a uma valsista. Disse-lho ela mesma, não sei se com a boca, se com os

---

<sup>27</sup> ASSIS,1959, p. 853. Conto publicado no folhetim A Estação. Rio de Janeiro: 15 de dezembro de 1879 a 15 de fevereiro de 1880.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ib.

olhos, e ele repetiu-lhe a mesma ideia, e foram ratificar daí a pouco as suas impressões numa segunda valsa. Foi outro maior sucesso.<sup>31</sup>

O belo par marcou sua presença no meio do salão, demonstrando perfeita harmonia, enquanto Luís Bastinhos conquistava, valsando, o coração de Marcelina:

Parece que Marcelina valsou ainda uma vez com Luís Bastinhos, mas em sonhos, uma valsa interminável, numa planície, ao som de uma orquestra de diabos azuis e invisíveis.<sup>32</sup>

Marcelina exigiu de Luís Bastinhos que dançasse com ela a primeira valsa.

— Todas, disse ele.

— Todas?

— Juro-lhe que todas.

[...] Veio a noite da "brincadeira", e Luís Bastinhos cumpriu a promessa; valsaram ambos todas as valsas. Era quase um escândalo. A convicção geral é que o casamento estava próximo.<sup>33</sup>

As imagens dos arroubos da valsa parecem ter sido criadas para expressar os mais belos exemplos da natureza atribuídos à mulher, principalmente aqueles que comparam a mulher à flor como o desfolhamento e o desfalecimento da rosa pálida, como no poema de Casimiro e o roçar das pétalas das duas rosas, representando o beijo do casal Aurélia e Seixas, no texto de Alencar. Entretanto, para Machado, o desfolhamento da flor adquire um sentido de desvendamento, de revelação e de depuração e não de perda dos sentidos como nos textos românticos mais exacerbados:

Alguns dias depois, o major deu com os dois numa sala, ao pé de uma mesa, a folhearem um livro, — um livro ou as mãos, porque as mãos de um e de outro estavam sobre o livro, juntas, e apertadas. Parece que também folheavam os olhos, com tanta atenção que não viram o major. O major quis sair, mas preferiu precipitar a situação.

— Então que é isso? Estão valsando sem música?

---

<sup>31</sup> Ib.

<sup>32</sup> Ib.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 854.

Luís Bastinhos aproveitou a circunstância para dizer à moça que o casamento era a verdadeira valsa social; ideia que ela aprovou e comunicou ao pai.

—Sim, disse este, a melhor Terpsícore é Himeneu.

O Pimentel que serviu de padrinho ao noivo, disse-lhe na igreja, que em certos casos era melhor valsar que nadar, e que a verdadeira chave do coração de Marcelina não era a gratidão mas a coreografia.<sup>34</sup>

No trecho anterior, nota-se também que a valsa aparece como uma referência, uma imagem utilizada para significar várias coisas. Aqui, "em certos casos é melhor valsar que nadar", o significado da palavra valsa se amplia, tornando-se a chave do coração de Marcelina. O que está dito é que para uma jovem valem muito mais as sensações de vertigem, provocadas pela valsa, do que o tranquilo sentimento de gratidão para com quem salvou-lhe a vida. A frase "o casamento é a verdadeira valsa social" atribui à instituição do casamento a legitimação das características contidas na valsa: o arrebatamento amoroso provocado pelo enlaçamento, turbilhão e vertigem, características da paixão.

### **Eufrásia e a valsa**

A valsa transposta para o corpo de Eufrásia Sistema torna-se uma aberração e embora já tenha sido citada, a descrição da personagem merece ser retomada:

Eufrásia era uma moça magra, fina, estreita como o esqueleto de um chapéu de sol inglês. A natureza não fora pródiga de encantos para a filha única de Lucas Sistema. Dera-lhe a cabeça insignificante, um pescoço de milha e meia e um par de pés que podiam servir de pedestal a ela, à família toda, e a algumas tribos mais! Que pés! Onde caíssem era achatação certa!

O tronco da menina era um verdadeiro tronco, cheio de anfractuosidades e desproporções gigantescas. A cintura que começava logo abaixo do pescoço palmo e meio era tão estreita em

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 855.

demasia que os médicos fizeram um aparelho expressamente para apertá-la e salvá-la de algum desmancho fatal!<sup>35</sup>

Nesta transposição, a valsa perde as características românticas dos textos anteriores, como os volteios lânguidos, o enlaçamento e a aproximação sutil entre o casal que dança, os giros em torno do salão, os perfumes exalando dos colos femininos, o turbilhão apaixonado, a vertigem, o desfalecimento da rosa, além de outras imagens. Mesmo sendo uma dança romântica, de par enlaçado, a valsa encontra no texto de Guimarães Jr. sua figuração grotesca nos efeitos do enlaçamento cômico entre Eufrásia Sistema e seu professor de dança, Veríssimo dos Anjos. O autor utiliza a estrutura coreográfica da valsa, de pequenas diagonais e desenhos circulares e elipsoidais, para desconstruir a própria estrutura do texto.

Os movimentos de desconjuntar e desmanchar são ações que quebram o modelo elegante e harmônico da dança, no modo como a personagem se atira ao "tiroteio da valsa" e arranca exclamações de espanto – "Credo! Aquilo já não se parece com dança nenhuma!".<sup>36</sup>

Eufrásia sempre teve problemas com seu corpo – "Dos quinze aos dezoito, tornou-se mais magra ainda e mais flexível. Em compensação comia por quatro senhoras gordas".<sup>37</sup> Neste caso, parece haver uma intenção redutora e ridicularizadora das atitudes exacerbadas de uma adolescente (idade de conflito em que as moças "ganham corpo", estilo e vaidade, ao mesmo tempo em que ficam magras demais ou cheias de espinhas), já que ela é comparada a um tronco cheio de "anfractuosidades" de "milha e meia" que tem a gula e a voracidade de quatro senhoras gordas.

Pela falta de coordenação motora inerente à sua estranha formação, Eufrásia não podia dançar nem tocar piano, o instrumento predileto das sociedades modernas – "Estuda por ti mesma, minha filha. Com paciência faz-se tudo neste mundo! Vai batendo com os dedos por aí e verás como o piano grita!".<sup>38</sup>

No entanto, apesar de tão esquisita, Eufrásia parece ser uma moça como as outras. O que a torna engraçada, e a toda a família Agulha, é a falta de consciência de suas próprias características, no sentido de se achar perfeitamente normal. Aliás,

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 25.

<sup>36</sup> Ibid., p. 165.

<sup>37</sup> Ibid., p. 27.

<sup>38</sup> Ibid., p. 26.

todos os personagens do romance de Guimarães Jr. são caricaturas engraçadíssimas que não se percebem como tal.

"É cômica qualquer manifestação do aspecto físico da personalidade, quando o problema diz respeito a seu aspecto espiritual"<sup>39</sup>. A vontade de rir ocorre no leitor à medida que ele vai percebendo a deformação física da personagem. O que não quer dizer que se pode rir de qualquer deformação física. Segundo Bergson, quando o princípio espiritual prevalece sobre o físico não ocorre o riso. Diz-se então que a comicidade não está nem na natureza física nem na natureza espiritual da personagem, mas se encontra numa correlação das duas, na qual a deformidade da natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual: "Eufrásia não esteve pelo negócio e deu para fazer flores de lã. Mas a primeira rosa que lhe saiu das mãos parecia um boi".<sup>40</sup>

No capítulo intitulado *Eufrásia Sistema morre neste capítulo*, a personagem, de fato, morre de valsar, como atesta o marido Anastácio Agulha – "Não é possível que a gente morra por dançar um bocadinho, Senhor! A culpa foi tua, Eufrasinha! Para que quiseste dançar?".<sup>41</sup> Na verdade, Eufrásia queria dançar diante de seu marido e fazer-lhe uma surpresa. Para isso, contratou um professor, às escondidas.

A tragicômica cena do desmancho da Sra. Agulha foi construída a partir do exagero da estrutura coreográfica da valsa. A personagem, querendo surpreender o marido Anastácio na festa de aniversário de seu filho Bernardino Agulha, sem saber as razões das proibições médicas e do risco de desmanchar, resolveu aprender a dançar contratando um professor, o Sr. Veríssimo dos Anjos, "notável por suas calças apertadíssimas e pelos sapatos de entrada baixa com fivela de prata dourada".<sup>42</sup> As lições de dança começaram em casa dos Agulha diante de uma seleta plateia de vizinhas que, acompanhando apreensivas o processo de destruição de Eufrásia iniciado a olhos vistos, comentavam: "Que desespero é esse de dança, Senhor!".<sup>43</sup> A cada aula, os sintomas do desmancho se agravavam e a dançarina emagrecia, suava frio, tremia. Na antevéspera do grande dia da festa, a adoentada não conseguiu dormir. Mesmo assim, Eufrásia tratou os sintomas que se intensificavam como um

---

<sup>39</sup> BERGSON, apud PROPP, 1992. p. 45.

<sup>40</sup> GUIMARÃES Jr., 1987 p. 26

<sup>41</sup> GUIMARÃES Jr. 1987, p. 172.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>43</sup> Ibid.

sacrifício, e resolveu entregar-se num último esforço – "Hei de acostumar-me. Isto é um susto só!".<sup>44</sup>

Eufrásia começou a valsar, mas parou imediatamente. Tremia toda e o suor caía-lhe em gotas enregeladas [...] O pianista acelerou os movimentos da música e o Sr. Veríssimo dos Anjos conduziu com mais velocidade o seu lamentável par. Os sons sucediam-se rapidamente... e Eufrásia Sistema cada vez mais animada, contorcía-se como uma cobra nos braços de Veríssimo dos Anjos.

— Acerte o passo! Exclamou o professor, ofegante de cansaço e quase arrastado pelos braços nervosos da discípula.

Eufrásia Sistema, despedindo um grande suspiro, continuou com mais rapidez sem dar importância ao compasso da música, respirando, suando, com os olhos fechados, os lábios contraídos e palpitante da cabeça aos pés.

[...] A valsa tocou ao delírio! O pianista às vezes assustado retinha a fúria das notas; mas Eufrásia Sistema vociferava e era forçoso dar ao turbilhão o competente acompanhamento.

Eufrásia Sistema parecia pertencer ao número das assombrosas visões de alguma lenda antiga! Lívida, de uma magreza sepulcral, com os olhos abertos e nublados, a boca cerrada convulsivamente, e desprendendo uns gritos continuados e surdos, como as últimas exalações vitais de um agonizante, já não marcava o passo metódico da dança; eram pulos, saltos, zig-zags sem classificação possível, contrações, movimentos, arrancos, raiva, cólera, desespero! Veríssimo dos Anjos dava ao diabo todos os seus diplomas de lente catedrático!<sup>45</sup>

A desastrosa cena prosseguiu em meio às súplicas das vizinhas – "Sr. Veríssimo! Não dance mais! Não dance mais!" –, até que, de repente, Anastácio Agulha entrou como uma trovoadá pela sala, detonando desta vez uma coreografia no coro de assistentes:

A Sra. Leonarda escondeu-se atrás do pianista pedindo-lhe que a defendesse, D. Quininha Ciciosa estacou em meio da sala, D. Januária caiu sentada a um canto, trêmula e descorada, a viúva Arrozal dirigiu-se sorrateiramente para o corredor, a devota

---

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 166

persignava-se, mas Eufrásia dançava sempre, centuplicando os gemidos surdos e os movimentos do corpo inteiriçado.

Anastácio Agulha estendeu os braços, recortou com a bengala o ar, quis dizer alguma coisa, não pode a atirando-se adiante dos valsistas alongou o pé no caminho por onde eles passavam nesse momento. Perdendo o equilíbrio Veríssimo dos Anjos caiu ao comprido no chão e Eufrásia Sistema foi recebida entre os braços de D. Quininha Ciciosa... Ai!ai!ai! gemia Eufrásia em vários tons de falsete.<sup>46</sup>

Daí em diante, se desenrolou a agonia da morte da honesta Eufrasinha. É interessante notar o caráter teatral dos episódios do texto e o caráter coreográfico desta cena em particular, por meio das ações exacerbadas das personagens, como o delírio de Eufrásia e a queda, a apreensão das vizinhas e as interferências suplicantes para que parassem de dançar, o desespero do professor e do pianista, a entrada intempestiva de Anastácio Agulha e os socos, os gritos, a debandada, enfim, um grande momento coreográfico na textualização cômica.

Na estória, é o marido de Eufrásia quem constata o efeito desconstrutivo da valsa sobre o corpo da mulher – "Este braço, este pé... e o pescoço! Maldita dança dos infernos!".<sup>47</sup> Possuída pelo movimento, a desconjuntada personagem extrapola a marcação coreográfica da valsa, cuja forma já não se parece com dança nenhuma e os pés dão a impressão de crescer mais ainda, como um efeito próprio do exagero caricatural. Além de grotescos, os pés de Eufrásia têm algo de especial. Por eles, Anastácio havia se apaixonado:

Anastácio Agulha lá estava também. Viu os pés de Eufrásia e no dia seguinte pediu-lhe a mão. Fez-se o casamento, e quando Agulha abraçou a noiva, em vez de chamar-lhe meu bem, chamou-lhe chorando de alegria: — Meu pé! [...] foi um dia de prazer indizível.<sup>48</sup>

Os pés foram a marca registrada de Eufrásia, primeiro simbolizando a vida como objeto de desejo, depois emblema de seu epitáfio: "Um pé enorme de mármore

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 167.

<sup>47</sup> Ib.

<sup>48</sup> Ibid, p. 27.

abaixo do qual se podia ler em letras de ouro: Ela calçava 47, *Suzer! Requiescat in pace*".<sup>49</sup>

A valsa é, aqui, uma hipérbole da elegância original dos salões, em que os pares dançantes buscam leveza, desenvoltura e verticalidade. Percorrendo a trajetória de crescente aproximação e enlaçamento dos pares, podemos considerar que a valsa solene e brilhante, por sua altivez e orquestração, ficou ligada ao requinte e à pompa dos grandes bailes da Corte, enquanto que a polca popularizou-se, tornando-se musa da dança das camadas mais pobres da sociedade.

---

<sup>49</sup> Ibid, p. 175. 47 *Suzer* é uma medida americana que designa um tamanho maior de pé que o 47. *Requiescat in pace* quer dizer: descanse em paz.