

A VALSA, A DANÇA DA TRIANGULAÇÃO AMOROSA E DO CIÚME EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* E *QUINCAS BORBA*, DE MACHADO DE ASSIS

Márcia Rohr Welter (Doutoranda em processos e manifestações culturais pela Feevale)

Eliana Inge Pritsch (Professora adjunta do curso de Letras da Unisinos)

RESUMO

Os romances de Machado de Assis encontram-se repletos de referências ao universo sociocultural do século XIX. Os estudos dedicados à obra machadiana já investigaram a contribuição, para as narrativas, de inúmeras dessas menções. Contudo, existem poucos trabalhos que dissertem sobre as significações que as menções à dança legam aos romances do escritor carioca. A partir dessa observação, o presente artigo identifica as menções à valsa nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* e analisa as contribuições de sentido dessa dança para os dois romances. Valendo-se dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção e de método indutivo de investigação bibliográfica, foi possível depreender que a valsa é utilizada como insinuação da triangulação amorosa e como desencadeadora de ciúmes nas duas obras.

Palavras-chave: Machado de Assis. Valsa. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. *Quincas Borba*.

INTRODUÇÃO

Em suas produções literárias, Machado de Assis inscreveu o contexto sócio-histórico do Segundo Império. Entre as referências ao universo sociocultural do Rio de Janeiro da corte representado nos romances machadianos, encontram-se menções à valsa, dança de prestígio social durante o Segundo Império. Todavia, os estudos que exploram as contribuições de sentido desse ritmo para as narrativas do escritor carioca são escassos. Assim, a partir dessas observações, o presente artigo analisa as significações da valsa nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, de Machado de Assis.

Para discorrer sobre os sentidos que podem ser construídos por esse ritmo de dança, a pesquisa desenvolvida vale-se de método de natureza indutiva, que é classificado por Marconi e Lakatos (2017) como um processo mental em que, a partir de dados suficientes, infere-se uma verdade geral. O estudo também se vale, sobretudo, dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção colocados por Hans Robert Jauss (2002), Regina Zilberman (1989), Wolfgang Iser (2002; 1999; 1996) e Vincent Jouve (2002).

A partir do desenvolvimento desse percurso, reconstitui-se, primeiro, o horizonte estético da obra, buscando encontrar informações e relatos sobre como a valsa era vista e concebida pela sociedade brasileira do século XIX. Posteriormente, posicionando-se como leitores do século XXI, foi realizada a análise crítica das alusões à valsa nas duas narrativas supracitadas com o intuito de verificar a hipótese norteadora da pesquisa: a valsa, em romances de Machado de Assis, significa a triangulação amorosa e o ciúme?

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

As bases da Estética da Recepção foram lançadas pelos estudiosos Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, durante a década de 1970. Hans Robert Jauss (2002) pretendia uma teoria que envolvesse o processo de produção e recepção de uma obra e a relação entre autor, obra e leitor. Então, para analisar a experiência de leitores de períodos históricos diferentes, Jauss considerava necessário “diferençar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor” (JAUSS, 2002, p. 73). Nessa percepção, o efeito seria o momento

condicionado pelo texto e a recepção, o momento condicionado pelo destinatário, leitor, para a constituição dos horizontes, o interno ao literário, “[...] e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade (JAUSS, 2002, p. 73).

Esse tipo de análise visa a “[...] de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos distintos” (JAUSS, 2002, p. 70). Assim, nota-se que uma obra literária é capaz de proporcionar reações diferentes e de despertar também interpretações diferentes em leitores de épocas distintas, pois os valores e as condições sociais e econômicas se modificam, renovando as possíveis interpretações de uma obra.

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

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

Esse jogo não é um processo neutro no qual o leitor apenas é observador, ele é envolvido e, “[...] ao realizá-lo de seu modo, produz um ‘suplemento’ individual, que considera ser o significado do texto” (ISER, 2002, p. 116). O significado, portanto, não é inerente à obra, mas é a ela atribuído pelo leitor durante o jogo, a leitura (ISER, 2002). Nesse sentido, pressupõem-se que o texto sozinho não formula a significação e que o leitor que constrói, a partir das possibilidades do texto, as significações (ISER, 1996).

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

O autor, para garantir, de certo modo, a aceitabilidade de sua obra, quando se apropria de elementos da sociedade em que vive, reorganiza-os artisticamente e cria um polo de interação com o seu leitor que irá reconhecer no texto menções que lhe são familiares, pois, no ambiente em que circula, pode estar em contato com essas referências (ISER, 1996). Assim, “[...] o modo como a obra se apropria dos elementos do cotidiano e reelabora-os artisticamente indicia seus contatos com a sociedade” (ZILBERMAN, 1989, p. 100). Desse modo, as convenções sociais, alusões literárias e referências a uma determinada sociedade de uma época são esquemas que dão contorno à memória e aos conhecimentos evocados (ISER, 1999).

Ao mesmo tempo, o escritor também separa do contexto original as referências que utiliza fazendo com que assumam outras significações, sem, entretanto, perder totalmente as relações originais (ISER, 1996). Então, ao mesmo tempo em que as menções oferecem novas significações, elas estabelecem um pano de fundo do qual o leitor contemporâneo ao escritor reconhece as convenções do velho contexto, mas lhe atribui novas funções (ISER, 1996).

Por outro lado, quando a obra é recebida fora de seu contexto de origem, é possível uma pluralidade ainda maior de interpretações, pois os leitores apresentam outras bagagens culturais e sociais (JOUVE, 2002). Entretanto, o sentido do texto literário deve ser constituído a partir dos elementos que ele oferece (ISER, 1996). Consequentemente, mesmo que o texto permita várias interpretações, o leitor não pode simplesmente interpretar o que quiser de determinado trecho ou de determinada obra (JOUVE, 2002). Isso ocorre porque “A obra predetermina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário” (ZILBERMAN, 1989, p. 34).

Essa ação é engendrada pelas estratégias textuais que “[...] esboçam os caminhos pelos quais é orientada a atividade da imaginação [...]” (ISER, 1996, p. 170). Ou seja, elas programam a leitura, mas é o leitor que a concretiza (JOUVE, 2002), e, nesse processo, a imaginação do leitor é capaz de captar o não dado, aquilo que o texto não diz explicitamente (ISER, 1996). Assim, percebe-se, pois, conforme apontado por Jouve (2002), que a leitura não é uma atividade neutra e que o leitor constrói as significações do texto a partir das estruturas que este fornece e de suas relações com o mundo.

A SOCIEDADE DO SEGUNDO IMPÉRIO DANÇA

A vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, trouxe o governo da Metrópole e os funcionários administrativos portugueses. A cidade do Rio de Janeiro, então, passou por um processo de europeização, no qual a moda e o estilo de vida franceses serviram de inspiração à elite brasileira (ALENCASTRO, 1997).

Nesse contexto, a música brasileira também foi influenciada pelos estilos europeus, sobretudo na dança (ANDRADE, 1962) que, conforme Rosa Maria Zamith (2007, p. 114), “independentemente da forma como se manifeste, a música/dança revela sociedades e comportamentos humanos, e trata-se de expressão cultural em contínuo processo de mutação, tanto quanto a sociedade na qual ela está inserida”.

Nesse sentido, “as práticas musicais devem ser entendidas como práticas artísticas e culturais” (MONTEIRO, 2010, p. 79). Além disso, a música também, no Segundo Império, era concebida como mais uma regra de etiqueta que deveria ser seguida para se poder frequentar os salões do período.

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

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

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

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

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

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

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

Sendo assim, a personagem da diegese, quando realiza a coreografia de uma música, que permite a comparação com uma narrativa, pois possui início, meio e fim, pode deixar transparecer intenções e sentimentos durante a dança. Alguns ritmos, por exemplo, favorecem, a partir de seu compasso, certas construções de sentido que vêm deixar à mostra o estado de espírito das personagens.

Um dos ritmos que obteve relevância social na sociedade do século XIX e que permite a construção de significações a partir de seu ritmo é a valsa, dança de compasso ternário e andamento variado e de origem francesa, que apareceu no Brasil na primeira metade do século XIX como dança de salão (ANDRADE, 1989).

A importância dessa dança foi descrita, no dia quatro de setembro de 1840, no *Jornal do Commercio*, em um texto, cujo autor assina como “hum mosquito”, intitulado “Os Valsistas Corruptienses”, como a dança do século XIX. “A valsa de corruptio é uma dança toda misteriosa e simbólica. É a dança por excelência no século em que vivemos; nela se apresenta o símbolo da marcha do progresso e do sistema que felizmente nos rege (JORNAL DO COMMERCIO, 1840, p. 3).

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

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

Nas palavras de Ana Silvério, professora, bailarina e coreógrafa,

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

Todavia, antes da valsa alcançar prestígio e se tornar praticamente uma unanimidade entre os salões cariocas, ela foi considerada uma dança indecorosa e que não deveria ser executada pelas damas de famílias da alta sociedade. Ela sofreu essa repressão, pois foi uma das primeiras danças de salão de origem europeia a promover contato físico e próximo entre homens e mulheres. O cavalheiro enlaça a dama, segurando-a nas costas, próximo ao quadril, e a dama deposita a mão sobre o ombro do parceiro. Desse modo, os dançarinos ficam de frente um para o outro e muito próximos.

Na Inglaterra, a valsa foi introduzida com o nome de Valsa Alemã no final do século XVIII e início do século XIX (SILVÉRIO, 2012). A dança teria chocado os costumes da alta sociedade inglesa e foi, inclusive, descrita como desordeira e indecente pelo dicionário Oxford até 1825 e apresentada como a dança executada pelas mulheres de pouca honra por Miss Selbart, no “Normas de boa conduta” (SILVÉRIO, 2012). “O preconceito contra a valsa nessa época era tamanho, que foi proibida inclusive na Alemanha por Wilhelm II. Nessa época, ela já tinha sido exportada para a América e também era criticada na América do Norte pelas sociedades de Boston e da Philadelphia” (SILVÉRIO, 2012, s/p).

Mesmo sendo questionada, a valsa continuou a ser dançada nos salões, com algumas restrições, por exemplo, os homens e mulheres deveriam se vestir decentemente, nenhum cavalheiro deveria dançar com calças de gibão sem o casaco e as damas não deveriam ser

“jogadas” (SILVÉRIO, 2012). Assim, aos poucos, a valsa foi perdendo a conotação profana. Isso ocorreu, conforme Silvério (2012, s/p),

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

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

A VALSA: A POESIA DA PERDIÇÃO

A valsa possui uma quantidade relevante de menções nos romances de Machado de Assis. Nas narrativas *Iaiá Garcia* e *Dom Casmurro*, por exemplo, ocorrem apenas alusões superficiais: Iaiá Garcia fica com os pés cansados de tanto valsar ao fim de uma reunião dançante e Bento Santiago expressa que sente ciúmes de tudo e de todos, inclusive dos pares de valsa de Capitu. Todavia, as referências mais relevantes para a construção de sentidos encontram-se nas obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, narrativas em que as personagens são descritas executando a valsa.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a valsa é o meio de reaproximação entre personagens e de sua perdição. Brás Cubas e Virgília, que protagonizam as cenas de dança, são apresentados na juventude com a intenção de estabelecer um vínculo matrimonial. Contudo, a moça, que na época contava quinze ou dezesseis anos e era muito atrevida e voluntariosa, decide casar com Lobo Neves, outro pretendente.

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

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

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

– O senhor hoje há de valsar comigo.
Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse. Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca¹; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que nessa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio (ASSIS, 2014a, p. 134).

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

¹ “Francesca e Paolo, cunhados adúlteros, são surpreendidos pelo marido traído que os mata. A história faz parte da Divina Comédia. No segundo círculo do Inferno (Canto V), Dante encontra o casal entre os condenados pelo pecado da luxúria e, curioso, pergunta como o amor nasceu entre ambos. Foi a leitura dos amores entre Lancelot e Guinevère que os levou a largar o livro e a se beijarem” (SANSEVERINO, 2008, p. 115).

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

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

Em outro momento da narrativa, a valsa é desencadeadora dos ciúmes de Brás Cubas:

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

Esse sentimento preenche o pensamento de Brás, porque foi a partir da valsa que se iniciou a relação adúltera com Virgília. Então, se Virgília casada foi capaz de, depois de algumas valsas, trair o marido, Brás Cubas julga a sua amante capaz de ser infiel também consigo. Inundado por pensamentos que podem percorrer essa linha de raciocínio, e por ver a amante nos braços de outro homem, Brás Cubas fica enciumado e incomodado com o novo companheiro de valsa da amante.

No romance *Quincas Borba*, a valsa também desperta o ciúme e, nas ocasiões em que é dançada, estão envolvidos mais de três personagens, o que permite criar mais de uma configuração de triangulação. Cristiano Palha, marido de Sofia, cujo temperamento não era afeito aos eventos sociais como bailes e teatros, não faz parte de nenhum triângulo composto durante a dança da valsa, pois frequenta esses espaços apenas para se exibir na figura da esposa e não é mencionado nesses instantes. Sofia, conforme o narrador “Era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias” (ASSIS, 2014b, p. 89). Assim, exposta pelo marido e detentora de beleza, era comum que Sofia recebesse inúmeros elogios. Um desses galanteios provém de Rubião, ex-professor que se muda de Minas Gerais para a corte após receber a herança de Quincas Borba com a única condição de cuidar do cachorro homônimo.

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

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

Em nenhum momento dessa ocasião, o marido de Sofia se sente enciumado com a dança e a conversa entre os dois dançarinos, pois, como afirma o narrador, “Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco – mas ia menos por si que para

aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios” (ASSIS, 2014b, p. 90). Muito pelo contrário, Palha se sente lisonjeado por uma pessoa com relevo social despende o tempo ao lado da esposa, pois Carlos Maria era considerado “a primeira figura do salão” (ASSIS, 2014b, p. 117) e Cristiano julgava sua esposa a primeira dama dos salões. Assim, era natural que ambos permanecessem algum tempo juntos provocando a atenção nos demais presentes do salão.

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

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

[Sofia] Contradançava sem vida, que é a perfeição desse gênero de recreio; gostava muito de ver polcar e valsar. Sofia, imaginando que era por medo que a prima não valsava nem polcava, quis dar-lhe algumas lições em casa, sozinhas, com o marido ao piano; mas a prima recusava sempre.
- Isso é ainda um bocadinho de casca da roça - disse-lhe uma vez Sofia.
Maria Benedita sorriu de um modo tão particular, que a outra não insistiu. Não foi riso de vexame, nem de despeito, nem de desdém. Desdém, por quê? Contudo, é certo que o riso parecia vir de cima (ASSIS, 2014b, p. 140).

A metáfora empregada, “sem vida”, convém como explicação ao ritmo, porque essa dança não exige a imaginação dos dançarinos, somente é necessário seguir os passos do par marcante. Pode-se, assim, praticá-la sem imaginação ou “abandono” da alma, exclusivamente repetindo os passos. Já o riso de Maria Benedita indica que a personagem se sente, de algum modo, superior à prima, pois não se entrega a outros homens em uma dança envolvente e que entorpece os sentidos. Em oposição a Maria Benedita, Sofia “polcava e valsava com ardor, e ninguém se pendurava melhor do ombro do parceiro [...]” (ASSIS, 2014b, p. 140). Todavia, se a moça se sentia acima de Sofia, por ser mais comedida e recatada, ela também se ressentia de um companheiro de dança da prima, Carlos Maria.

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

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

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

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

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

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

Percebe-se que Rubião e Carlos Maria também estão ligados, além das intenções adúlteras, pelas declarações que realizam. Todavia, há divergência entre o nível dessas intenções por parte dos dois cavalheiros. Rubião, ao se declarar à luz do luar, pretende estabelecer uma relação duradoura com Sofia, “Rubião estava resoluto. Nunca a alma de Sofia

pareceu convidar a dele, com tamanha insistência, a voarem juntas até as terras clandestinas, donde elas tornam, em geral, velhas e cansadas. Algumas não tornam” (ASSIS, 2014b, p. 93).

Já Carlos Maria vê a oportunidade de estabelecer uma relação com Sofia apenas para o seu próprio benefício. Se conseguisse criar tal vínculo com a dama, alimentaria o seu ego, porque “[...] o contato de Sofia era para ele como a prosternação de uma devota” (ASSIS, 2014b, p. 143), e porque seria mais uma mulher a preencher a sua lista de senhoras iludidas.

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

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

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

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

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

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

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

María Benedita teve um sobressalto, mas aquietou-se logo; dormira mal e acordou cedo. Não estava para aquelas folias até tão tarde, disse ela; mas a outra replicou logo que era preciso acostumar-se, a vida do Rio de Janeiro não era a mesma da roça, dormir com as galinhas e acordar com os galos. Depois perguntou-lhe que impressões trouxera do baile; María Benedita levantou os ombros com indiferença, mas verbalmente respondeu que boas. As palavras saíram-lhe poucas e moles. Sofia, entretanto, ponderou-lhe que dançara muito, salvo polcas e valsas. E por que não havia de polcar e valsar também? A prima lançou-lhe uns olhares maus.

– Não gosto.

– Qual não gosta! É medo.

– Medo?

– Falta de costume – explicou Sofia.

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

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

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

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

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

- Você precisa casar – disse finalmente. – Tenho já um noivo. Era Rubião; o Palha queria acabar por aí, casando o sócio com a prima; tudo ficava em casa, dizia ele à mulher. Esta tomou a si guiar o negócio. Acudia-lhe agora a promessa; tinha um noivo pronto.
- Quem? – perguntou Maria Benedita.
- Uma pessoa (ASSIS, 2014b, p. 152).

Todavia, Sofia não é capaz de dizer o nome do pretendente, pois, como afirma o narrador, a dama havia sido tomada por uma espécie de ciúme, o que lhe era singular, porque não tinha amor a Rubião, mas a dama comportava-se como “uma pessoa que não quer ceder o que não quer possuir” (ASSIS, 2014b, p. 152). Maria Benedita, então, sem ter um nome, tira as suas próprias conclusões.

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

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

No decorrer da diegese, descobre-se que as pretensões de Maria Benedita realmente se concretizam. Ela se casa com Carlos Maria, mas não por intermédio de Sofia, que não

consegue compreender por que a relação com o rapaz não obteve sucesso. Quem auxilia Maria Benedita é a prima de Carlos Maria, Dona Fernanda, que, após ser avisada pelo marido de que a moça estava apaixonada pelo primo, informa o parente e se inicia a relação que culmina no casamento.

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

Explorando por outro viés, também é possível encontrar sentimentos semelhantes entre as personagens que assistem à dança. Em ambos os triângulos imaginados, Maria Benedita e Rubião, os espectadores, compartilham dos sentimentos de ciúme e provavelmente também de inveja da pessoa do mesmo sexo. Rubião sente ciúmes de Sofia, por estar junto a outro homem que não o marido, e inveja Carlos Maria por este poder estar tão próximo fisicamente de Sofia. Por sua vez, Maria Benedita sente ciúmes de Carlos Maria porque ele aprecia estar na presença de Sofia e inveja a prima pelo seu desembaraço em deixar-se notar pelas pessoas presentes nas reuniões e por ser o centro das atenções de Carlos Maria.

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

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

– Não senhora, valsa muito bem.

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

Palha beijou-lhe a espádua; ela sorriu, sem tédio, sem dor de cabeça, ao contrário daquela noite em Santa Teresa, em que relatou ao marido os

atrevementos do Rubião. É que os morros serão doentios, e as praias saudáveis (ASSIS, 2014b, p. 147).

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As menções à valsa, dança de prestígio no século XIX, configuram-se como pano de fundo das narrativas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* – definição apresentada por Wolfgang Iser (1996) – aos leitores contemporâneos dos romances de Machado de Assis. Isso ocorre, pois, como aponta Iser (1996), esses elementos fazem parte da sociedade dos leitores do período. Para os leitores do escritor no Segundo Império, majoritariamente da classe alta, então, é possível que as menções a essa dança creditassem o escritor perante o seu público provocando a identificação.

Para leitores da atualidade, distantes mais de um século do lançamento das obras, as menções à valsa caracterizam-se como efeitos do real, pois indicam o seu contato com a sociedade do período (ZILBERMAN, 1989). Há, também, a possibilidade de construir sentidos para as narrativas a partir dos compassos dessas danças. Assim, levando-se em conta a cultura e as vivências dos leitores do século XXI, as significações construídas a partir dessas menções podem ser diferentes das elaboradas pelos leitores do Segundo Império. Essas reflexões corroboram o posicionamento de Hans Robert Jauss (2002), que afirma poder haver diferenças interpretativas entre leitores de períodos distintos.

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

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

Percebe-se, então, que nos dois romances em que são analisadas as menções à dança de ritmo ternário, a hipótese de que a valsa instaura a triangulação amorosa e o ciúme é confirmada. Nessas duas obras, é viável estabelecer uma relação entre o compasso da valsa, ternário, e as triangulações formadas, pois, em ambos os casos, é a partir da dança que são formados os triângulos amorosos. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ocorre um triângulo real, pois Brás Cubas e Virgília estabelecem verdadeiramente uma relação adúltera, em *Quincas Borba* as relações ficam no plano do imaginário, porque não há a concretização das intenções das personagens.

Verifica-se, portanto, que, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, as menções à valsa não são meramente acessórias. Essas referências contribuem com significações para o desenrolar das diegeses e apresentam-se como altamente funcionais para as narrativas quando o leitor preenche os espaços em branco fornecidos pelo texto.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília: DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem provada no Império. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 11-94.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2014a.
- _____. *Quincas Borba*. Porto Alegre L&PM, 2014b.
- BROCA, Brito. O Baile no Romantismo. In: _____. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. p. 135-139.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético* v. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 105- 118.
- JAUSS, Hans Robert. Estética da Recepção: Colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos da metodologia científica*. 8ed. São Paulo: Atlas, 2017. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788597010770/cfi/6/10/4/2@0:0>>. Acesso em: 25 mai. de 2018.
- MONTEIRO, Maurício. Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 79-118.

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

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

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

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

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

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

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