

Terpsícore e o romance moderno: cenas de baile em narrativas francesas do século XIX

Terpsichore and the modern novel: ballroom scenes in French narratives of the 19th century

Claudia Helena Daher

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná / Brasil

claudia.daher10@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo do romance moderno francês a partir de um de seus *topoi*: a cena de baile, que a partir do século XIX passa a aparecer de maneira cada vez mais sistemática, mimetizando, de certa maneira, a eclosão do baile como fenômeno social burguês, classe que se apropria de um imaginário idealizado da antiga classe dominante, a nobreza. Essa mudança no campo literário acompanha a evolução dos costumes pela qual passa a sociedade a partir da Revolução Francesa, quando uma nova mentalidade começa a se formar, e as noções de indivíduo e de isolamento são colocadas em evidência. Através da leitura de três cenas de baile, apresentam-se alguns aspectos das tensões e conflitos que marcam o indivíduo e sua relação com o mundo moderno. Como orientação teórica, destacam-se os estudos sobre o romance de Watt e sobre a representação da realidade, de Auerbach.

Palavras-chave: cena de baile; romance francês; século XIX; modernidade.

Abstract: This work presents a study of the French modern novel from one of its *topoi*: the ballroom scene, which from the 19th century on increasingly appears in a systematic way, mimicking the outbreak of the ball as a bourgeois social phenomenon, being the bourgeoisie a social class that appropriates an idealized imagery of the old ruling class, the nobility. This literary change follows the evolution of manners going on within society starting from the French Revolution – which initiated the formation of a new mentality that put in evidence the notions of the individual and of isolation. Through the reading of three ball scenes, some aspects of the tensions and conflicts

that mark the individual and their relationship with the modern world are presented. As theoretical framework, studies on the novel by Watt and on the representation of reality by Auerbach are brought to the foreground.

Keywords: ballroom scene; French novel; nineteenth century; modernity.

O baile na literatura: um *tópos* do século XIX

Embora a dança tenha tido outras funções ligadas aos rituais sagrados, dançar pelo simples prazer de se divertir é uma atividade muito antiga. No entanto, a palavra *baile*¹ só aparece na Idade Média. O termo é utilizado no contexto da literatura cortês, que promove um novo modelo de comportamento, buscando suavizar os costumes da época. O guerreiro deixa, por um momento, o universo bélico e masculino para adentrar na esfera feminina. Fazendo isto, ele se inscreve na esfera da elite, a única implicada nas questões do amor cortês.

Desde o seu nascimento, o baile é investido de certos elementos, como a riqueza, a elegância e o domínio corporal, características que vão perdurar por séculos. O baile marca o início de um longo processo de “civilização de costumes”, dentro de uma noção emprestada de Norbert Elias,² que verá seus frutos no Renascimento.

Assim, durante muito tempo, o baile e suas representações estiveram associados a uma festa aristocrática, luxuosa, com regras de comportamento, na qual poderia ter lugar um acontecimento grandioso, que mudaria indelevelmente o destino dos protagonistas. Segundo Sylvie Thorel-Cailleteau,³ se até o século XIX as cenas de baile na literatura tendem a ser esparsas e não constituem realmente um *corpus* quantitativo

¹ Segundo o *Dictionnaire de la danse*, organizado por Philippe Le Moal, em 2008, a palavra *baile*, advinda do latim tardio, aparece no século XII. Primeiramente empregada indiferentemente no lugar da palavra *dança* ou associada a ela, o termo designa, na Idade Média, a ação de dançar ou uma dança. É no século XVI que a palavra *baile* impõe-se aos poucos para evocar uma reunião dançante, uso que será estabelecido em meados do século XVII. Trata-se, então, de distinguir uma prática da sociedade dominante da de outros grupos sociais e de toda outra forma de dança, assim como de determinar um tempo precisamente destinado à dança. No decorrer deste trabalho, ao utilizar a palavra *baile* refiro-me, portanto, não à dança em si, mas à reunião festiva na qual se dança.

² ELIAS. *O processo civilizador*.

³ THOREL-CAILLETEAU. *Bals romantiques*.

interessante, a partir desse momento o baile aparece de maneira cada vez mais sistemática, mimetizando, de certa maneira, a eclosão do baile como fenômeno social burguês, classe social que se apropria de um imaginário idealizado da antiga classe dominante, a nobreza. A autora aponta que, até o século XIX, muitos romances são marcados pela aventura, pelas peripécias que o herói deve fazer para conquistar a sua bem-amada. Esse pensamento de amor ideal, que isola o casal apaixonado do resto do mundo, segue uma tradição literária que vem desde *Tristão e Isolda*. O baile, nesse contexto, não apresenta um grande atrativo à literatura, visto que não favorece em especial a ação. Os autores do século XIX, no entanto, começam a desenvolver uma literatura que se preocupa com os detalhes, com o íntimo dos personagens, e o baile transforma-se em uma temática recorrente.

Essa mudança literária acompanha a evolução dos costumes pela qual passa a sociedade. A partir da Revolução Francesa, uma nova mentalidade começa a se formar, na qual as noções de indivíduo e de isolamento são colocadas em evidência. Ir ao baile seria transpor a distância que separa o mundo real (monótono e sem atrativos) para adentrar um espaço onde, hipoteticamente, pode-se reencontrar o maravilhoso, o mágico, o transcendente.

O primeiro aspecto ligado ao maravilhamento do baile vem do imaginário criado em torno da corte. No contexto francês, ir ao baile, no século XIX, é como recuperar aquele mundo feérico da corte de Luís XIV, completamente isolado, distante e proibido àqueles que não pertencessem à seleta casta da nobreza. O baile, portanto, relembra o Antigo Regime e faz sonhar com um mundo idealizado, fascinante, através do qual pode-se alcançar uma revelação superior.

Thorel-Cailleteau reforça que o espaço da festa na literatura é, geralmente, maravilhoso, e nele se pode procurar os traços da velha transcendência através da beleza dos objetos, dos espaços e das mulheres.⁴ Nesse devaneio de um mundo ideal, o baile aparece como a circunstância privilegiada em que se produz o acontecimento romanesco, suscetível de transformar o *quidam* da véspera em um grande personagem. Dessa forma, o baile seria a ocasião de uma dupla iniciação: um batizado para o mundo e para o amor.

⁴ THOREL-CAILLETEAU. Bals romantiques.

A cena de baile está presente, e de maneira bastante destacada, em toda a literatura do século XIX. Como afirma Montandon, a cena de baile constitui um *tópos* privilegiado para a literatura e a arte do século XIX em geral:

A dança como interação social inspirou consideravelmente os escritores, como cenário e espaço de encontros e de conversação, como espaço do amor e do desejo ou ainda do poder, lugar de representação. A cena do baile é um *tópos* romanesco que, de Balzac a Zola, de Flaubert a Maupassant, atravessa a escrita de uma época.⁵

Além de ser um lugar de encontro onde nascem e circulam os desejos, é também um espaço onde a história (a anedota, a intriga) encontra e reflete a História, pois a cena de baile permite inscrever, no microcosmo em que se desenvolve, o macrocosmo da sociedade. O espaço do baile concentra e representa a teatralidade da vida em sociedade. Este texto tem por objetivo apresentar alguns pontos desse fenômeno, estudando o romance moderno⁶ francês a partir do *tópos* do baile.

⁵ “La danse comme interaction sociale a considérablement inspiré les écrivains, comme décor et espace de rencontres et de conversations, comme espace de l’amour et du désir ou encore du pouvoir, lieu de représentation. La scène du bal est un *topos* romanesque qui, de Balzac à Zola, de Flaubert à Maupassant, traverse l’écriture d’une époque.” (MONTANDON. *Paris au bal*, p. 7, tradução minha).

⁶ Compreendo, neste trabalho, o *romance moderno* como a composição em prosa que se consolida no contexto europeu do final do século XVIII e que marca uma ruptura com a ficção antiga (Cf. WATT. *Mitos do individualismo moderno*). Associa-se, portanto, a ascensão do gênero romance ao conceito de modernidade. Por *modernidade* compreende-se aqui a visão de mundo que começa a delinear-se no Renascimento e que está relacionada ao projeto de ruptura com a tradição herdada da Idade Média e o estabelecimento da autonomia da razão. Pode-se, nesse sentido, considerar a Revolução Francesa como o ápice da superação do pensamento e das organizações sociais tradicionais que marcaram o período medieval. Esse pensamento, embrionário no momento da Renascença e desenvolvido no século XVIII, em todo o mundo ocidental, estende-se até as décadas de 1950 ou 1960 do século XX. A modernidade distingue-se do Modernismo, movimento artístico iniciado no fim do século XIX que constituiu uma das manifestações da modernidade e da vontade de modernizar no âmbito artístico. Por fim, compreende-se a *modernização* como o processo de racionalização e de diferenciação das estruturas sociais que caracteriza as sociedades modernas e as distancia das sociedades tradicionais ou arcaicas. (Cf. ESQUÍVEL. *L’Autonomie de l’art en question*).

O baile em cenas da literatura francesa do século XIX

Neste artigo nosso foco será direcionado a três cenas de baile da literatura francesa do século XIX, muito embora as cenas apareçam igualmente em outras literaturas do mesmo período. Começamos com *O vermelho e o negro*, obra de Stendhal escrita em 1830. O livro retrata a trajetória de Julien Sorel, jovem de origem humilde, ambicioso e apaixonado, que sonha em ser reconhecido e galgar altos postos na sociedade. Graças à sua inteligência e à educação recebida no seminário, Julien adentra o mundo da mais alta aristocracia parisiense. No entanto, o rapaz nunca será considerado um igual perante os nobres. O livro, que tem por subtítulo *Crônica de 1830*, revela diversas facetas do contexto social francês do início do século XIX. A sociedade na qual Julien desponta é atormentada pela frustração dos ideais tão cobiçados pela Revolução Francesa, refletindo, por outro lado, uma luta intensa por dinheiro e poder. No momento em que o texto é escrito, 40 anos após a Revolução, a sociedade francesa havia voltado a práticas idênticas àquelas tão contestadas pelos revolucionários. Após a saída do poder de Napoleão, assiste-se à volta da realeza e ao retorno de costumes sociais praticados anteriormente. Julien Sorel não vivenciou a Revolução, mas ouviu falar dela. Daquilo que ouviu, o rapaz guardou uma grande admiração pela figura de Napoleão Bonaparte, assim como um ressentimento profundo pela classe aristocrática.

A cena de baile coincide, precisamente, com a entrada de Julien no mundo da alta sociedade parisiense. A partir da descrição do salão de baile e dos diálogos estabelecidos entre os personagens, percebe-se que esta cena propicia uma reflexão sobre o exagero das aparências e a falsidade do comportamento no meio aristocrata. É igualmente por ocasião do baile que o interesse de Mathilde, filha do Sr. de La Mole, em relação a Julien se manifesta. Bela, jovem e rica, ela desperta a cobiça de todos os convidados, mas fica ofendida ao ver que Julien, o único homem por quem se interessa, não lhe dá atenção. Ambos demonstram indiferença durante o baile: Mathilde finge divertir-se para não mostrar que está magoada; Julien finge não perceber o interesse da moça, pois, aos seus olhos, ela ocupa o espaço do inimigo: Mathilde é rica e nobre, ou seja, representa tudo aquilo que Julien despreza e, ao mesmo tempo, cobiça alcançar.

À medida que *O vermelho e o negro* retoma o imaginário social e literário relacionado ao baile, também o critica. O luxo, o requinte e

a nobreza estão presentes, mas para serem questionados. Além disso, não ocorre nenhum encontro amoroso “fatal”: embora Mathilde faça um esforço para se aproximar de Julien, ele a despreza. Os personagens vivem uma experiência distópica, bastante diferente daquela vivida por Cinderela, no conto de Charles Perrault. Com Julien Sorel, saímos de um ambiente tradicional e mágico para adentrar em uma perspectiva consoante à sociedade moderna da qual ele faz parte; e uma das principais características dessa sociedade é o realce do individualismo.

Ian Watt, em *Mitos do individualismo moderno* (1997), apresenta características que podemos associar a Julien Sorel: trata-se de um protagonista solitário e orgulhoso, capaz de qualquer feito para satisfazer os seus desejos.

O desejo profundo de ascensão e afirmação social explica a relação conflituosa entre o que Julien crê e aquilo que ele demonstra perante a sociedade. Para que seus objetivos sejam alcançados, Julien tem de saber “jogar o jogo” que a sociedade exige. Desse modo, Julien parece vestir a máscara social que exige a posição na qual ele se encontra na casa do marquês de La Mole, escondendo suas verdadeiras intenções pessoais. No baile, Julien encontra o conde de Altamira, um nobre italiano que havia sido condenado à morte por ter criticado o rei em seu país e havia se refugiado na França. Por sua condição particular, o conde tem a liberdade de falar a verdade, despindo-se de toda máscara de conveniência social. Julien fica fascinado com suas ideias.

No final, enquanto Mathilde retira-se humilhada pela falta de atenção de Julien, o rapaz está radiante, após ouvir aquilo que lhe diz o conde de Altamira.

[Mathilde] dançou até o amanhecer e finalmente retirou-se, absolutamente exausta. Mas, na carruagem, o pouco de força que ainda lhe restava só serviu para deixá-la triste e infeliz. Tinha sido desprezada por Julien e não conseguia desprezá-lo.

Julien estava no auge da felicidade, encantado, sem se dar conta, pela música, as flores, as mulheres bonitas, a elegância geral e, mais do que tudo, por sua imaginação que sonhava com distinções para ele e liberdade para todos.⁷

⁷ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 323.

O narrador nos revela que, ao chegar em casa, depois do baile: “Julien estava apaixonado por seu conspirador”.⁸ Curiosamente, Julien “apaixona-se” por alguém muito parecido consigo mesmo, alguém que corresponde praticamente ao seu *alter ego*. Esse dado reforça o caráter individualista da personalidade de Julien, visto que o apreço que ele demonstra pelo conde revela-se, afinal, uma exaltação dos pensamentos e dos ideais que ele mesmo cultiva. Os dois personagens se identificam por sua postura revolucionária: Altamira havia sido condenado por ter se manifestado contra o rei, Julien é desprezado por ser um “homem do povo”, um intruso na boa sociedade. Ainda que Julien more na casa do senhor de La Mole, vista-se bem, saiba se portar e tenha boa educação, não poderá jamais igualar-se aos outros convidados. Ele não pertence à esfera “nobre” da sociedade. Impressionado com as palavras do conde de Altamira, Julien passa o resto da noite lendo a história da Revolução Francesa.

A segunda cena provém da obra *O baile de Sceaux*, de Balzac, igualmente publicada em 1830. Nessa obra, a soberba de uma jovem aristocrata que deseja se casar, custe o que custar, com um rapaz da nobreza, terá infaustas consequências. Durante um baile, ela encontra um moço que corresponde a tudo o que deseja, mas não pode ter certeza se ele é nobre: os tempos haviam mudado e já não havia mais como distinguir um nobre de um plebeu dentro de um baile. Nessa cena, Balzac mostra a dificuldade ou a recusa, por parte da nobreza tradicional, em aceitar “os novos ricos”. Émilie de Fontaine, a personagem principal, pensa ainda viver numa outra era, e recusa-se a desposar um homem que não seja como ela, descendente da mais autêntica aristocracia.

Balzac encontra no baile de Sceaux o quadro ideal para um romance que tem como questão principal a relação entre aparências, comportamento e identidade social. Na pequena cidade de Sceaux, Émilie não dispõe de nenhum dos pontos de referência que ela teria se tivesse encontrado o seu belo desconhecido em um salão da alta sociedade parisiense. Nesse caso, ela saberia a que casta pertenciam os convidados, ela poderia mesmo perguntar por informações discretamente. Ao contrário, nesse baile, onde pessoas de todos os meios vêm se distrair, ela dispõe apenas de suas observações pessoais e de seus pré-conceitos: “A srta. de Fontaine ficou muito surpresa ao encontrar, sob a rotunda, algumas quadrilhas compostas por pessoas que pareciam pertencer

⁸ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 324.

à boa roda. [...] Admirou-se ao ver [...] que a burguesia dançava tão graciosamente como a nobreza e às vezes melhor”.⁹

O narrador balzaquiano faz questão de fornecer vários detalhes sobre os eventos sociais que se passam na narrativa. Ele descreve, com detalhes, o contexto daqueles bailes na rotunda do jardim de Sceaux, que ele denomina de “palácio da Terpsícore aldeã”. Primeiro, temos uma visão panorâmica do jardim, com uma rotunda ao meio. Vamos chegando mais perto para perceber detalhes deste salão de baile. Em seguida, vemos qual é o tipo de sociedade que frequenta o local e os objetivos das pessoas ao irem até lá. Enfim, o narrador nos fornece todas as informações disponíveis sobre o local e percebemos a sua preocupação em contextualizar as circunstâncias em que se deu o baile. O local, que recebia diferentes classes sociais, oferecia uma ocasião propícia para encontros visando uma união: “se o teto pudesse falar, quanta história de amor nos contaria ele!”¹⁰ A descrição permite, igualmente, estudar a maneira pela qual Balzac constrói a sua ficção. Nesse sentido, observando a maneira como o autor representa a realidade, Auerbach percebe que, para Balzac, todo espaço vital torna-se uma atmosfera moral e física, cuja “paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais”.¹¹ O próprio Balzac anuncia, no prefácio de *A comédia humana*, a sua intenção de fazer uma representação global da sociedade francesa do século XIX. Assim, Balzac e Stendhal ocupam, para Auerbach, um lugar de destaque no que tange o realismo moderno, pela grande proximidade que estabelecem com a vida cotidiana e contemporânea.¹²

O pertencimento a uma classe era fácil de identificar na sociedade do Antigo Regime, na qual as classes se apresentavam como “ordens” ou “estados”. Para um indivíduo, a origem, as práticas sociais, assim como a consciência de seu grupo de pertencimento, eram convergentes. O momento no qual aparece a noção moderna de classe é seguido pela dissolução desses enquadramentos, que englobavam o indivíduo desde o seu nascimento até a morte. Os elementos que indicavam o pertencimento

⁹ BALZAC. *A comédia humana*, p. 170.

¹⁰ BALZAC. *A comédia humana*, p. 169.

¹¹ AUERBACH. *Mimesis*, p. 423.

¹² AUERBACH. *Mimesis*.

não funcionam mais juntos, há uma distorção entre a origem, a situação e a consciência dessa situação, sendo que uma atribuição de classe feita à primeira vista pode se configurar bastante limitada e superficial. A abertura relativa que opõe a classe às diferentes formas de castas, ordens ou estados ao longo da vida, dá a cada caso uma configuração original, que se apresenta como produto do acaso ou da livre escolha.

O texto evidencia o fato de que, na prática, não há mais nada que diferencie um comerciante de um Par de França. Ao mesmo tempo, podemos observar que o texto, ao mostrar a fragilidade na qual se baseiam as distinções sociais, ironiza as tradições e convenções sociais. O que, afinal de contas, diferencia um nobre de uma pessoa comum?

Tradicionalmente, o obstáculo ao amor é o fato de que o pai escolhe o marido sem levar em consideração a opinião da filha. Em *O baile de Sceaux*, Émilie tem a liberdade de fazer a sua escolha, o obstáculo são as definições que ela própria se impõe sobre o marido ideal. No momento em que ela encontra o ser que reúne, aparentemente, todas as qualidades exigidas, ela não consegue identificar a sua origem, tendo em vista que as marcas de distinção entre nobres e plebeus já não eram mais tão visíveis, depois da Revolução.

A posição ocupada por Émilie a diferencia, no entanto, de Julien Sorel: Émilie pertence à nobreza e deseja que as coisas continuem como estão (ou como sempre foram), diferentemente de Sorel, que se encontra do lado oposto e ressentido por ocupar uma posição inferior. A personagem sofre as consequências de sua arrogância. Émilie, que só dá valor às exterioridades, acaba deixando-se enganar pela própria incapacidade de discernir aquilo que ela considera verdadeiro ou falso. Assim, essa obra de Balzac ilustra tanto a dimensão sócio-política latente nas cenas de baile do século XIX, como também o âmbito ilusório que aparece como uma característica proeminente nas cenas de baile do período.

Encontramos em *Madame Bovary* (1857) a terceira cena selecionada. Nessa obra, Gustave Flaubert consegue descrever o ordinário da vida, celebrando a intensidade do inesgotável mistério humano. Além disso, mostra a realidade de cada indivíduo diante do ilimitado de seus desejos, assim como a aspiração a se liberar continuamente das imposições feitas à vida.

A narração de um baile em um castelo do interior constitui um capítulo inteiro do romance. É o momento em que Emma Bovary descobre com estupor o mundo com o qual ela sempre sonhara. Seu casamento

com Charles Bovary, oficial de saúde provinciano, a condena a uma vida monótona e sem expectativas. No fim do capítulo VII da primeira parte, Emma recebe um convite para uma festa: “[...] pelo fim de setembro, algo de extraordinário caiu em sua vida; ela foi convidada ao castelo de Vaubyessard, residência do Marquês d’Andervilliers”.¹³ A palavra “extraordinária” denota a importância desse evento na vida da protagonista. Primeiro, porque ultrapassa as suas ações habituais cotidianas, em seguida, porque essa festa, um jantar seguido de um baile, vai deixar marcas profundas no caráter de Emma. O uso do verbo “cair” (em francês, *tomber*) reforça a ideia de que o convite foi recebido com surpresa, pois participar de festividades sociais não fazia parte dos hábitos de Charles e Emma.

Emma ocupa um lugar central ao longo de todo o capítulo. Essa *soirée* constitui para ela um evento fora do comum: pela primeira vez ela penetra no meio aristocrático que alimenta seus sonhos romanescos. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma ocasião na qual ela percebe toda a distância que separa esta vida luxuosa do mundo camponês do qual ela vem. Todo o capítulo tem, portanto, como foco a descrição da festa e da iniciação de Emma na grande sociedade. A situação não é apresentada simplesmente como um quadro: apresenta-se, em primeiro lugar, a personagem Emma e, através dela, a situação.

No que diz respeito à estratégia narrativa empregada por Flaubert, o narrador deixa o leitor acompanhar o baile através dos olhos de Emma, mas, diferentemente de Balzac, constrói um retrato fragmentado e progressivo, através de percepções esparsas. Por meio de uma pretensa objetividade, o narrador convida o leitor a completar aquilo que está lendo. Percebe-se, na cena do baile, menos a presença do narrador e mais a presença da personagem. No entanto, o enfoque narrativo sofre mudanças, permitindo ao leitor posicionar-se de diferentes maneiras. O individualismo de Emma não é claramente julgado pelo narrador; contudo, pode ser percebido através das ações da personagem, como no momento em que ela proíbe seu marido de dançar no baile. Vemos que o narrador não se posiciona a favor ou contra a atitude de Emma, ele apenas faz com que o olhar do leitor se direcione para o fato acontecido:

¹³ FLAUBERT. *Madame Bovary*, p. 62.

As calças de Charles apertavam-lhe a barriga.

– As presilhas das polainas vão incomodar-me ao dançar, disse ele.

– Dançar? replicou Emma.

– Sim!

– Mas perdeste a cabeça! Debochariam de ti, mantém-te em teu lugar. Aliás, é mais conveniente para um médico, acrescentou.¹⁴

Dessa forma, Auerbach afirma que, também em Flaubert, os acontecimentos cotidianos e reais de uma camada social baixa, da burguesia provinciana, são levados muito a sério e também os acontecimentos do cotidiano estão submersos muito exata e profundamente numa época histórica determinada, como já era o caso em Stendhal e Balzac. Mas a posição de Flaubert diante do seu objeto é totalmente diferente: ele prima por uma narração imparcial, que não julga os personagens, limitando-se a transmitir os acontecimentos de uma maneira objetiva.

O grande momento de êxtase para Emma acontece quase no final do baile quando ela é convidada, por um visconde, a dançar a valsa. Ela nunca havia valsado. Aquela dança rápida e rodopiante produz-lhe uma viva emoção. Ao término da valsa, Emma sente um mal-estar e quase desmaia. O trecho coloca em evidência a “revolução” que consistiu a aparição da valsa nos salões europeus, conforme demonstra Hess na obra *La Valse: révolution du couple en Europe* (1989). Efetivamente, a valsa permite um contato corpo a corpo, mais próximo, sendo acompanhada de giros e movimentos rápidos que desconcertam os dançarinos acostumados à sobriedade da contradança e da quadrilha. O texto consegue transmitir esse ritmo inebriante através da progressão das palavras em sequência, que acompanham o movimento do casal e avançam em direção a um momento de êxtase. A construção das frases faz com que tenhamos a impressão de que já não é mais Emma que roda, mas o próprio salão (“tudo girava ao redor deles, as lâmpadas, os móveis, os lambris e o chão”).¹⁵ A descrição das ações e das reações de Emma (“um torpor a invadia”, “um movimento mais rápido”, “arrebata-a”, “ofegante”)¹⁶ demonstram a intensidade da emoção vivenciada pela personagem.

A alegre perturbação que Emma sente ao dançar a valsa confirma a sua escolha: ela deseja deliberadamente desvencilhar-se do seu passado

¹⁴ FLAUBERT. *Madame Bovary*, p. 66.

¹⁵ FLAUBERT. *Madame Bovary*, p. 70.

¹⁶ FLAUBERT. *Madame Bovary*, p. 70.

para pertencer àquele mundo que parece tão descontraído e prazeroso. O que ela não percebe é que tudo aquilo é apenas ilusório. Durante essa cena, Emma é uma heroína em um mundo que não é seu. O texto apresenta uma crítica ao “sonho” aristocrático da protagonista: trata-se de um ambiente de luxo, de excessos, aparentemente alegre, mas fútil e repleto de jogos de interesses.

Depois do baile, Emma deve voltar à sua vida cotidiana. No entanto, esse retorno não é isento de consequências. O baile despertara-lhe desejos e fantasias que dormitavam desde a sua juventude, época em que lia romances de amor e de aventura. Ela tem a ilusão de que o mundo dos nobres e ricos é feliz. O baile age como um elemento propulsor de ilusões na personagem que, a partir desse momento, vai procurar com avidez a felicidade feérica com a qual ela sonha.

O baile e o romance moderno: inter-relações

Embora tenha surgido na Idade Média, é no século XIX que o baile se torna um tema de predileção na literatura. Esse fato está relacionado, por um lado, com a própria popularização do baile na sociedade a partir do século XVIII e, por outro lado, com a ascensão do gênero romance e a consequente mudança de perspectiva que isso acarreta na escolha temática dos escritores. São inúmeros os registros de cenas de baile nesse período, o que nos permite considerá-las um *tópos* literário da modernidade.

O romance cai no gosto da burguesia e expande-se no século XIX, prosperando na Europa e nos mais diversos limites geográficos do mundo ocidental. Dessa forma, a Revolução Francesa contribui para a consagração do gênero:

Como reza a história do gênero, o romance vem de baixo, meio sorrateiramente, mas em definitivo, virando inclusive o jogo das belas-letas, que até o século XVIII afastaram o populacho das criações literárias mais consagradas. Nesse sentido, figura bem o *parvenu* que compra o palácio e bota de escanteio a nobreza, com *pedigree*, embora já sem recursos. O romance é, por assim dizer, a grande arte do plebeu vitorioso na guinada histórica da Revolução.¹⁷

¹⁷ AGUIAR. O banquete e o prato do dia em *Madame Bovary*, p. 22-23.

As cenas analisadas permitem reforçar aquilo que Auerbach sustenta sobre a representação da realidade na literatura ocidental. Para o autor, o tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, bem como a introdução de personagens e acontecimentos cotidianos no decurso geral da história contemporânea, constituem os fundamentos do realismo moderno.¹⁸

Nesse sentido, nota-se que, no século XIX, as cenas mundanas que substituem as grandes peripécias e aventuras primam pela interiorização e pela reflexão, aspectos que já têm início com *A Princesa de Clèves* (1678), e se desenvolvem no século XIX com Stendhal e Balzac. O baile é o ambiente ideal para essa interioridade: a cena é fechada, descritiva e estática. Alguns bailes funcionam como uma espécie de nostalgia do baile da corte à antiga. Os personagens procuram algo que não poderão encontrar, esperam por alguma coisa que não acontece. O baile no século XIX parece ser marcado por um traço profundo de decadência: diferentemente de Cinderela, os personagens não encontram o final feliz tão esperado. É esse o ponto trabalhado por Flaubert em *Madame Bovary*, por exemplo. Influenciada pela leitura de romances de aventura e de amor ideal, Emma encontra no baile um cenário fecundo para materializar o mundo com o qual ela sonha. Pensando ter encontrado o caminho que a conduzirá à felicidade, Emma se afundará cada vez mais em um mundo de aparências e frivolidades.

Se o realismo formal teve a sua parcela de contribuição para a popularidade do romance, outros fatores participaram igualmente desse fenômeno, dentre eles o individualismo econômico, que favoreceu mudanças estruturais na sociedade e, principalmente, mudanças no público leitor e no papel social da mulher. É possível verificar que as relações estabelecidas nas representações literárias do baile do século XIX são marcadas pela supremacia dos valores burgueses pós-revolução, refletindo as tensões políticas, sociais e econômicas vivenciadas pela sociedade do período. Além disso, as cenas observadas colocam em primeiro plano uma experiência individual e, embora o baile seja o retrato de uma ação coletiva e expositiva, temos a percepção do que se passa no íntimo de cada personagem. Mais ainda: sabemos o que se passa antes e depois do baile, ou seja, como a personagem se comporta no dia-a-dia, em sua intimidade.

¹⁸ AUERBACH. *Mimesis*.

Desse modo, as cenas corroboram a presença do individualismo, corrente de pensamento que ganha força na era Moderna, colocando em evidência a particularidade e a unicidade da experiência humana.

Norbert Elias, em *O processo civilizador* (1994), observa que essa liberação pela qual passa a sociedade se opera também no interior do ser, mas, nesse caso, pelo controle pessoal crescente dos afetos e dos impulsos. Nesse novo modo de existência, fundado na sublimação das emoções e no domínio de si, forja-se um indivíduo que tenderá a se perceber cada vez mais diferente dos outros, a separar-se deles e a tomar consciência de si a fim de ter uma vida privada limitada primeiramente ao seu próprio foro interior. Essa separação entre vida exterior e interior passa progressivamente de um *status* de concepção para algo realmente vivido, conduzindo a uma privatização acentuada da existência.

Deslocadas e instáveis, as personagens que protagonizam as cenas analisadas tentam se encontrar na precariedade das relações humanas. As relações estabelecidas durante o baile são baseadas na superficialidade, no jogo de interesses e nas conveniências, de modo que vemos uma multidão na busca da liberdade e da satisfação de seus propósitos. Se é verdade que alguns momentos de alegria e de transcendência ainda podem ser observados nas cenas em análise, eles logo se desvanecem quando o baile termina. A representação do baile no século XIX desvincula-se do aspecto de comunhão que parece ter havido nos rituais de dança primitivos para exprimir uma experiência humana baseada, cada vez mais, no individual. Por outro lado, os personagens que participam desses bailes nada têm de heroico ou notável e, no entanto, aquilo que eles têm a nos apresentar de suas vidas interiores é infinitamente mais diversificado, interessante e consciente de sua individualidade que a de qualquer protótipo.

Por fim, é interessante notar que essa festa, prevista para o regozijo e o prazer dos sentidos, também pode ser a ocasião de dramas, transgressões e escândalos. O baile funciona como um revelador, tanto de desejos quanto de confrontos. Assim, é possível observar, nas cenas analisadas, diversas reformulações daquilo que se espera encontrar em uma cena idílica ou romantizada de baile. São obras que não deixam o leitor em uma posição tranquila e cômoda, ao contrário, o leitor é constantemente convocado a redefinir seus esquemas e suas expectativas. O espaço “mágico” propiciado pelo luxo e pelo deslumbramento do baile apenas ilude momentaneamente as personagens, mas desde que o baile acaba a vida retoma a sua rotina monótona, quando não dramática.

Referências

AGUIAR, Joaquim Alves de. O banquete e o prato do dia em *Madame Bovary*. In: FONSECA, Maria Augusta (Org.). *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005. p. 15-34.

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

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

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v. 1.

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

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

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

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

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

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

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. Bals romantiques. In: MONTANDON, Alain. *Écrire la danse*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999. p. 235-248.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zaha, 1997.

Recebido em: 31 de julho de 2017.

Aprovado em: 30 de novembro de 2017.