

Abordagens teórico-metodológicas para o estudo histórico da dança: o balé e a corte na Europa seiscentista

Clara Rodrigues Couto¹

Guilherme Amaral Luz²

Resumo: Neste estudo desenvolvemos uma rápida introdução a um debate sobre a historiografia da dança, em que identificamos certo descompasso entre as obras que se dedicam a descrever uma história da dança e as perspectivas historiográficas que vêm sendo desenvolvidas desde o início do século XX, herdeiras da escola dos Annales. Nessa linha, fazemos um breve panorama sobre a trajetória histórica da dança na Europa ocidental desde o medievo até a consolidação do *Ballet de Cour* no século XVII – foco principal do estudo –, indicando o suporte metodológico que o fundamenta. Buscamos, com isso, entender os diferentes usos e concepções da dança no período moderno (especialmente no século XVII europeu), dispensando atenção especial à formação e à caracterização da sociedade de corte e à dança, especificamente o balé de corte, como forma historicamente circunscrita.

Palavras-chave: História da dança. Balé de corte. Sociedade de corte.

Theoretical and methodological approaches to the historical study of dance: ballet and the court in seventeenth-century Europe

Abstract: In this study we develop a quick introduction to the historiography debate of dance, where we noticed certain incoherence between the studies devoted to describe a dance history and historiographical perspectives that have been developed since the early twentieth century, in line with to the scope of Annales school. So, we did a brief overview of the historical trajectory of dance in western Europe since the Medieval period until the consolidation of the *Ballet de Cour* in the seventeenth century – the main focus of this study – indicating the methodological support that based it. Our effort was, therefore, to understand the different usages and conceptions of dance in the modern period (especially in the seventeenth century Europe), putting special attention in the formation and characterization of the Court Society and in the scope of dance, specifically ballet, as a historically circumscribed manifestation of culture.

Key-words: History of dance. Ballet de cour. Court society.

No presente estudo desenvolvemos uma rápida introdução ao debate sobre a historiografia da dança, em que identificamos certo descompasso entre as obras que se dedicam a descrever uma história da dança e as perspectivas historiográficas que vêm sendo desenvolvidas desde o início do século XX, herdeiras da escola dos Annales. A partir daí, fazemos um breve panorama sobre a trajetória histórica da dança na Europa

¹ Graduada em História pelo Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia; claracouto@yahoo.com.br

² Professor Doutor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia; galuz@uol.com.br (professor orientador)

ocidental desde o medievo até a consolidação do *Ballet de Cour* no século XVII – foco principal do estudo –, indicando o suporte metodológico que o fundamenta. Buscamos, com isso, entender os diferentes usos e concepções da dança no período moderno (especialmente no século XVII europeu), dispensando atenção especial à formação e à caracterização da sociedade de corte e à dança, especificamente o balé de corte, como forma historicamente circunscrita.

História da dança: perspectivas historiográficas

Embora não sejam poucas as obras que se dedicam a reconstituir historicamente a trajetória da dança, constata-se ainda hoje pouco diálogo entre o estudo da história da dança e o conhecimento histórico, principalmente no que se refere às abordagens e perspectivas historiográficas que têm sido desenvolvidas desde o início do século XX. Sem qualquer intenção depreciativa, esta colocação não vem de maneira alguma desmerecer o conteúdo, o trabalho de pesquisa, a pertinência ou a competência desses estudos, contudo não se pode negar que lhes falta certo rigor historiográfico.

Ainda que essa bibliografia sobre a história da dança apresente limitações do ponto de vista teórico e metodológico, há que se admitir que são esses estudos que nos permitem entrar em contato com a temática da dança, suas formas e usos ao longo da história, uma vez que a dança como tema e objeto de investigação histórica configura-se um campo ainda pouco explorado, mesmo em abordagens como a história cultural ou a micro-história. Percebemos, enfim, que tais obras,³ à revelia de seus títulos, não parecem realmente considerar a dança em sua historicidade nem atentam efetivamente a toda a complexidade teórico-metodológica que o estudo histórico supõe, de maneira que a dimensão histórica é compreendida, na maioria das vezes, simplesmente como dimensão cronológica.

De modo geral, o que se percebe é muito mais uma história da técnica da dança, ou ainda uma narrativa da evolução das técnicas, dos estilos e dos “passos” de dança, limitando-se a uma análise estética quase sempre descolada da realidade social, política,

³ Destacamos aqui algumas obras que se propõe a escrever uma história geral da dança ocidental. Cf. CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. São Paulo: Sprint, 1999; SALAZAR, Adolfo. *História da dança e do ballet*. Lisboa: Artis Realizações, 1962; KIRSTEIN, Lincoln. *Dance – A Short History of Classical Theatrical Dancing*. Nova York: Dance Horizons Republication, 1977; BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2001. Sobre a história da dança no Brasil, ver: SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Funarte, 1989; KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA, 1994; PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

econômica. A “história da dança” parece correr paralelamente ao processo histórico, este que surge ou como “pano de fundo”, distante e frio, ou como um “contexto histórico” pressuposto e determinista, de modo que as manifestações culturais e artísticas aparecem sob uma relação causal, isto é, como meros efeitos das causas “maiores” – políticas e econômicas –, condicionantes a priori. Trata-se de uma história meramente descritiva e pouco analítica, que se ocupa de registrar acontecimentos marcantes, bailarinos e mestres de dança renomados e os elementos técnicos e formais de diferentes estilos de dança.

Sob esse formato, tais estilos e técnicas de dança não se comunicam entre si, ou, se existe ali alguma relação, esta parte sempre de uma perspectiva evolutiva em que predominam juízos de valor. É o caso quando se analisa uma manifestação de dança a partir de outra já conhecida de antemão como aquela que mais tarde a sucederá, e disto é exemplo o estudo das formas de dança anteriores ao século XVIII. Estas são comumente analisadas em comparação com o balé clássico na medida em que sinalizam avanços ou retrocessos técnicos, aproximações ou distanciamentos estilísticos ao referido gênero. Ou ainda, quando se comparam formas de dança distantes no tempo ou no espaço apenas por seus elementos formais e daí conclui-se ser uma mais elaborada que outra. Não raro toda a história da dança, em suas diferentes temporalidades e sociedades, é analisada como um processo unívoco e evolutivo, cujo *telos* se localiza frequentemente em cânones ocidentais como o balé clássico ou a dança contemporânea.

A história da dança, tal como tem sido produzida, pauta-se pela enumeração de grandes acontecimentos, espetáculos, coreografias e peças cênicas numa sequência de obras e marcos que se sucedem quase naturalmente, como se a produção dos mesmos não fosse fruto de um processo possível e contextualizado no interior de um processo histórico assimétrico, conflituoso, conduzido por sujeitos humanos e a partir de concepções de dança historicamente datadas. Nesse modelo, a história da dança confunde-se com as biografias de grandes personalidades da dança, coreógrafos, bailarinos e renomadas companhias, notadamente aqueles expoentes das formas de dança socialmente mais aceitas e reconhecidas como “arte” no processo histórico ocidental.

Constrói-se, assim, uma narrativa linear, cronológica e evolutiva, pautada pelos grandes personagens e grandes acontecimentos da dança, numa concepção histórica bastante alinhada à concepção e ao método positivista, já em muito criticado desde as proposições historiográficas da chamada escola dos Annales, no início do século XX.

Outra questão problemática relativa à metodologia é a relação do pesquisador com o documento histórico, que vem, no caso, informar sobre a dança. Geralmente nessa bibliografia, verifica-se uma quase total ausência de referência à documentação utilizada, ou ainda a escolha das fontes se mostra muitas vezes arbitrária e desprovida de metodologia. Quando se recorre a alguma documentação, o pesquisador, numa pretensa imparcialidade, lida com as fontes como se estas falassem por si, sem questioná-las e limitando-se a utilizá-las como evidências que vêm simplesmente “provar” o que se afirma. Nesse sentido, a obra do historiador da dança Paul Bourcier⁴ mostra-se mais criteriosa com o uso de fontes e, se seu estudo narra a evolução da técnica da dança numa linha de exposição cronológica, não se lhe pode negar o mérito de mapear e apresentar uma documentação consistente.

Apesar da escassez de estudos que orientem reflexões teóricas e metodológicas sobre a história e a historiografia da dança, tal constatação já é alvo de análises e críticas, o que podemos verificar em estudos recentes como os de Fabiana Dultra Britto.⁵ Para a autora, a matriz da historiografia da dança “ainda procede como mera listagem cronológica de autores e obras dispostas em ordem de melhoria progressiva, sugerindo um processo evolutivo por acumulação”.⁶ Em estudo recente,⁷ Britto faz uma reflexão sobre a dimensão da temporalidade nos estudos sobre a dança, defendendo uma compreensão que considere toda a complexidade histórica e social que permeia os processos de produção artística. Assim, a história da dança não se deve ocupar de enumerar “eventos locais que ocorrem num ponto dado do espaço e num instante dado da história”,⁸ mas há que se compreender a trajetória histórica como um processo não linear e não evolutivo, como processo contínuo e difuso, num tempo assimétrico.

Também nessa direção, os estudos de Daniela de Sousa Reis⁹ e Rafael Guarato¹⁰

⁴ BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2001. Entre as obras sobre história da dança citadas, a de Bourcier será a mais utilizada nesta pesquisa justamente por sua riqueza de informações e referências documentais.

⁵ BRITTO, Fabiana Dultra. Uma saída historiográfica para a dança. In: *Repertório Teatro & Dança*. Salvador, ano 2, n. 2, 1999.

⁶ BRITTO, Op. cit., p. 32.

⁷ BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

⁸ BRITTO, Op. cit., p. 52.

⁹ REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des) construção da obra coreográfica 21*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

se dedicam à reflexão historiográfica e metodológica a fim de compreender a relação entre história e dança a partir de outros referenciais que não os da narrativa cronológica, linear e evolutiva baseada na análise meramente estética e nas biografias de personagens de destaque.

No que concerne à temática específica do balé de corte, muitas são as obras¹¹ que se dedicam a esse estudo, principalmente na França, sob perspectivas históricas e estéticas. Deve-se salientar a importância de recorrer a obras sobre a história do teatro, uma vez que o balé de corte é entendido, à época, como um gênero representativo e, portanto, teatral, ainda mais se considerarmos a ausência de fronteiras tão fixas e rígidas entre dança e teatro neste contexto ou entre as diversas linguagens que são mobilizadas conjunta e complementarmente num espetáculo. Por vezes as obras que tratam da história do teatro¹² apresentam análises mais abrangentes do balé de corte que as próprias obras de história da dança, justamente por considerarem o balé como uma composição teatral, um gênero representativo, enquanto na história da dança tenta-se separar dança e teatro num esforço de tornar a dança uma arte autônoma – esforço que seria válido para melhor compreender a dança na atualidade (ou a partir do século XVIII), mas que se torna anacrônico para pensar o contexto dos séculos XVI e XVII.

Quando nos propomos estudar o balé de corte enquanto forma de dança datada dos séculos XVI e XVII, é importante não entendê-lo a partir de parâmetros contemporâneos de análise, ou incorreremos em grave anacronismo. Isso porque na passagem do século XVIII para o XIX, com o declínio do absolutismo europeu e o advento das ideias iluministas, a concepção de dança – assim como da música, da literatura, das artes em geral e da própria História – passa por transformações radicais

¹⁰ GUARATO, Rafael. *História e dança: um olhar sobre a cultura popular urbana* – Uberlândia 1990/2009. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

¹¹ Entre as principais obras sobre o Ballet de Cour na França, destacamos os estudos fundamentais de Christout, McGowan e Prunières, que buscam definir o gênero em questão a partir de considerações históricas, poéticas e estéticas. Cf: CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*. Paris, Picard, 1967; e *Le merveilleux et le "théâtre du silence" en France à partir du XVII siècle*. Editions Mouton, 1965; MCGOWAN, Margaret. *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*. Paris, CNRS, 1963; e PRUNIÈRES, Henry. *Le ballet de cour en France : avant Benserade et Lully : suivi du ballet de la délivrance de Renard* / Editions d'Aujourd'hui, 1984. Destacam-se também: LACROIX, Paul. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV, 1581-1652, recueillis et publiés d'après les éditions originales*. Genève, J. Gay et fils, 1868-1870, 6 vol; APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris, Editions de Minuit, 1981; MOUREY, Marie-Thérèse. *L'art du ballet de cour au XVIIe siècle : poétique de l'image animée*. Colloque École Doctorale IV – Université Paris IV Sorbonne, 2009; FRANKO, Mark. *La danse comme texte : idéologies du corps baroque*. Kargo: l'Éclat, 2005.

¹² Ver: BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro* (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 2006.

quanto à sua definição, à sua finalidade, ao lugar a ser ocupado na sociedade, à sua configuração e à sua sistematização enquanto “arte”, bem como também há mudanças nas formas dos espetáculos e nas condições de criação e apreciação dos balés.¹³ Assim, a percepção da dança como uma arte autônoma e como expressão individualizada de sentimentos por meio do virtuosismo técnico ou da pantomima definitivamente não cabe ao contexto da dança de corte, quando, segundo Mourey:

(...) l'éloquence du corps, l'expression éventuelle de passions ou d'affects par des mouvements ou une gestuelle appropriée était encore soumise aux règles de la rhétorique, inspirées de l'*actio* valable pour l'orateur et dont Quintilien avait fixé le fonctionnement.¹⁴

Feitas as devidas considerações teóricas e localizados alguns problemas historiográficos na bibliografia especializada da história da dança, vale aqui evidenciar as abordagens a partir das quais se propõe convergir os domínios da história e da dança. O presente estudo tem o intuito de compreender a dança, em especial o balé de corte, não a partir da própria dança, restringindo-se à descrição de seus elementos formais e coreográficos numa suposta “evolução” da arte. Há que se considerar os sentidos políticos e culturais da dança inserida em uma determinada estrutura social e política, qual seja, neste caso, a sociedade de corte.

A dança se coloca, então, como um problema a ser investigado, tal qual nos propõe o historiador Marc Bloch,¹⁵ uma evidência de uma determinada sociedade – sua estrutura, organização, relações sociais, simbólicas e de poder. Assim, trata-se de partir da dança para questionar um passado, e daí pensá-la como fenômeno cultural e político de uma sociedade, ou seja, não a dança em si, como mera forma estética, mas a dança como forma dotada de conteúdos e como linguagem historicamente circunscrita.

Evidentemente, não se trata de ignorar ou menosprezar as características formais da dança, mesmo porque a escolha de tais formas não se dá de maneira aleatória, mas é uma construção, um desenho orientado por preceitos e usos histórica e culturalmente possíveis. Trata-se de se compreender que o objetivo do estudo não se encerra na questão estética, na descrição da técnica, dos movimentos e gestos. É preciso entender as formas de pensamento que definem a concepção de dança, sua função social e que,

¹³ Essa transformação na concepção da dança e a contribuição do pensador e coreógrafo Jean-Georges Noverre no século XVIII são objetos de estudo de Marianna Monteiro em sua obra: MONTEIRO, Marianna F. M. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 1998.

¹⁴ “(...) a eloquência do corpo, a expressão eventual de paixões ou de afetos por meio de movimentos ou de um gestual apropriado era ainda submissa às regras da retórica, inspiradas na *actio* válida para o orador e cujo funcionamento fora fixado por Quintiliano.” MOUREY, Op. cit., p. 4.

¹⁵ Sobre a noção de história-problema, ver: BLOCH, Marc, *Apologia da História* ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

no caso aqui abordado, possibilitam o uso do balé de corte como peça de representação política.

Os elementos formais constituintes do ballet são aqui importantes evidências que possibilitam a análise da dança enquanto forma poética – por ser um gênero imitativo, de representação – e enquanto imagem significativa em movimento. A partir daí, compreende-se a dança como “imagem animada”, composta e disposta segundo preceitos datados, o que potencializa a leitura de sua representação política enquanto “alegoria”.

Trajectoria histórica da dança

Faremos aqui um breve panorama da trajetória da dança, em especial na França e na Itália, durante o período que abrange desde o medievo até a consolidação do *Ballet de Cour* no século XVII, a fim de informar o leitor, de maneira geral, sobre as formas e concepções de dança que vigoravam nos referidos contextos histórico-artísticos. Evidentemente, esse panorama não tem pretensões de totalizar e muito menos de esgotar o tema, uma vez que os recortes espaciais e temporais são bastante extensos.

Tal recorte espacial se justifica a partir de critérios de origem e formação tanto do modo de vida nobiliárquico centralizado na estrutura de corte quanto das formas de dança desenvolvidas nesse contexto. Considerando que o florescimento de uma sociedade cortesã, e conseqüentemente as origens da dança de corte, são geralmente identificados ao ambiente italiano do século XV, e que é no reino da França que este modelo de sociedade de corte e suas formas de danças alcançam seu apogeu no século XVII, tornando-se modelo excelente para as demais cortes europeias, compreendemos ser importante centralizar os olhares sobre esses dois contextos. O foco deste breve estudo recairá ainda mais sobre a sociedade e a cultura francesa, uma vez que é aí que o balé se desenvolve e se sistematiza enquanto gênero poético, espetáculo e divertimento principal da corte, segundo nos informa o tratado do jesuíta Claude-François Ménéstrier sobre os balés.¹⁶

Também nos parece importante traçar – ainda que de forma rápida e generalizada – essa trajetória ocidental da dança remontando ao medievo a fim de propiciar ao leitor uma observação de longo prazo e uma perspectiva processual do desenvolvimento da dança. Longe de querer buscar um “embrião medieval” para a

¹⁶ MÉNESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682). Genebra: Éditions Minkoff, 1972.

dança de corte, como num processo evolutivo, esse retorno ao medievo visa evidenciar certas transformações essenciais nas formas de se conceber e praticar a dança, transformações estas que tornam possível o advento da dança e do balé tais como estes são percebidos na sociedade europeia do chamado “Antigo Regime”. Destacamos aqui, entre as mais importantes mudanças, o processo de dessacralização da dança que dá lugar à sua dimensão predominantemente representativa.

As pesquisas na área nos informam pouco sobre as práticas e concepções de dança durante o vasto período medieval, mas é possível traçar algumas considerações a respeito. De fato, o processo de cristianização da Europa ocidental, sobretudo a partir da Reforma Gregoriana no século IX, com seu esforço de enquadramento dos fiéis e combate à heresia, implicou a sistemática negação do paganismo. Uma vez que na antiguidade e entre as culturas pagãs a dança sempre esteve estreitamente relacionada ao culto às divindades – como forma mística de comunicação com o divino e frequentemente privilégio sacerdotal –, a dança ritual foi excluída da liturgia cristã a fim de evitar confusões e a heresia. As poucas informações e testemunhos sobre a dança religiosa nesse período são, em sua maioria, as veementes condenações e proibições da dança dentro das igrejas, o que se pode verificar em decretos e homilias papais, decisões de concílios e constituições sinodais.

O mais antigo desses interditos data do século V e se encontra nas atas do concílio de Vannes, de 465. São consideráveis também o decretal do papa Zacarias em 774 contra “os movimentos indecentes da dança ou carola”, a condenação dos *choreae* nas igrejas, cemitérios e nas procissões, que se encontra nas constituições sinodais do bispo de Paris,¹⁷ no final do século XII, e a proibição que consta no decreto de 1209 do concílio de Avignon (*Atos*, V), em que “durante a vigília dos santos, não deve haver nas igrejas espetáculos de dança ou de carolas”. A reiteração dessas proibições em documentos normativos importantes da Igreja e durante tanto tempo – na verdade, a dança dentro da igreja será condenada mesmo após o concílio de Trento, em 1562 – mostra-se, contudo, como uma evidência da persistência dessas práticas, o que se pode constatar em não poucos casos de *chorea* ou carolas¹⁸ conduzidas por leigos e por

¹⁷ Há referências desta condenação no tratado de Ménestrier sobre os balés, quando este trata das ordenanças da Igreja contra as danças e segundo o qual “(...) Odon evêque de Paris en ses Constitutions Synodales, commande expressément aux prêtres de son diocese d’en abolir l’usage, et d’en empêcher la pratique dans les églises, dans les cemetieres e aux processions publiques”. Cf. MÉNESTRIER, Op. cit., p. 13.

¹⁸ *Chorea* e *carola* são termos equivalentes que indicam uma dança que se conduz em roda, aberta ou fechada, e que supõe o contato, o toque entre os participantes, pois estes se seguravam pelas mãos ou

padres em diversas localidades da França, da Espanha¹⁹ e de Portugal, por exemplo.

Podemos verificar a presença notável de celebrações cênicas nos altares, como representações religiosas e, em sua maioria, autos de Páscoa e Natal; porém, no que concerne à dança, esta definitivamente não foi integrada à liturgia católica e não o será mesmo na modernidade. O historiador da dança Paul Bourcier nos chama a atenção ao fato de que essa recusa da dança não se deve apenas à sua alusão ao paganismo, já que nesse processo de cristianização ocidental alguns elementos do paganismo, como trajes e lugares de culto, por exemplo, foram assimilados sem muita dificuldade. É interessante perceber que, sendo o corpo um recurso obrigatório da dança, aceitá-la como ritual sagrado ou como prática integrada à liturgia cristã significaria dar vazão a poderes pouco controláveis e a sensações moralmente reprováveis provocadas pelos movimentos do corpo, que ameaçariam tanto aquele que executa quanto aquele que contempla a dança.

Assim, negada a sua possibilidade mística e religiosa, a dança passa a assumir exclusivamente o caráter de representação, sendo tomada como matéria para espetáculos e divertimentos (sejam eles honestos ou não). Obviamente, o fato de a dança não ser religiosa ou litúrgica não significa que ela não seja regida, controlada e determinada por princípios teológicos e pelos valores religiosos e morais católicos que, afinal, condicionavam a cultura e a sociedade cristã medieval e moderna em suas várias dimensões. É no sentido de um processo de dessacralização da dança que podemos afirmar, concordando com José Sasportes,²⁰ que formas teatrais (de representação) virão substituir práticas rituais (místicas), o que se torna ainda mais evidente do século XV em diante.

A partir do século XII, presencia-se um processo de crescente “metrificação” da dança enquanto exercício e divertimento da nobreza que começa a aparecer em meio aos salões aristocráticos na Europa. Essa metrificação diz respeito, sobretudo, à estruturação das formas (movimentos do corpo, gestos, figuras espaciais) em estreita relação com uma métrica musical, que, por sua vez, também se estruturava a partir do

pelos antebraços. Cf. BOURCIER. Op. cit., p. 48.

¹⁹ Na Espanha, porém, há exceções a esses anátemas contra a utilização de danças no ritual eclesiástico, de maneira que, em alguns casos, a dança não apenas não é condenada como é até sugerida e normatizada, como se pode perceber no ritual de Santo Isidoro, adotado pelo concílio de Toledo no século VII, em que danças ritmadas por tambores e tamborins eram executadas durante os ofícios. Cf. BOURCIER, Op. cit., p. 50.

²⁰ SASPORTES, José. *Trajectoria da dança teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

desenvolvimento da métrica, da polifonia e do contrapontismo. Assim, perseguindo a beleza e a harmonia das formas, a dança passa por uma sistematização que intenciona refinar e equilibrar formalmente os movimentos e figuras, adequando-os e limitando-os à métrica da música e da poesia, elementos essenciais sobre os quais a dança era composta. São exemplos destas danças o *trotto* e o *saltarelo*, danças em tempo vivo e movimentos saltados, e danças em tempo moderado, como a *ductia*, a *nota* e a *estampie*,²¹ que são mais estruturadas – não tanto no domínio coreográfico, mas sobretudo quanto ao número e à forma das estrofes a serem dançadas. Essa metrificação e formalização também nos informa de um momento importante em que a dança começa a ser fator que permite marcar, pelo refinamento de gestos e movimentos, a distinção social.

Para além do contexto litúrgico católico e do ambiente refinado da nobreza, não se pode desconsiderar a dança, no período entre os séculos XII e XIV, enquanto prática voltada à sociabilidade e frequentemente ligada a festas. Nessa categoria incluem-se danças camponesas, fortemente enraizadas nos costumes pagãos, formas de dança como o *rondel*, a *carola* e danças em fileiras. Mesmo entre as camadas populares, a dança não deixou de receber influências metrificadoras; no entanto, pode-se afirmar – a partir de relatos escritos, imagens e censuras da Igreja, embora estes sejam majoritariamente uma produção dos segmentos sociais privilegiados – que nesse contexto os movimentos parecem ser menos regrados, com mais espontaneidade e maior contato físico entre participantes.

Já no fim do século XIII e início do XIV, sobretudo na França, na Itália e na Espanha, começam a aparecer gêneros de dança que se apresentam mais “teatrais”, isto é, que através de figurinos, aparatos cênicos e movimentos característicos buscam representar e evocar algo. É o caso do *momo* e da *maskarada* – formas de dança caracterizadas pelo disfarce, pelo uso de máscaras – e da *mourisca*, muito em voga no século XIV, em que os participantes vestiam-se como mouros, faziam movimentos que lembravam as danças árabes e evocavam o combate entre mouros e cristãos nas cruzadas. Pouco a pouco, essas formas, sobretudo o *momo*, passaram a ser apresentadas como atrações, notadamente como *entremezes* em banquetes palacianos, o que nos indica que a dança vai se inserindo gradativamente entre as formas de espetáculo.

²¹ Sobre as características formais das modalidades de dança citadas, cf. BOURCIER, Op. cit., pp. 54 e 55.

Mas é no contexto da Renascença, no *Quattrocento* italiano, quando se inicia a formação de uma sociedade e de uma etiqueta cortesã, que a dança “metrificada” se transforma verdadeiramente em uma dança erudita: propriedade e símbolo de uma camada social que busca definir sua superioridade hierárquica pelo refinamento intelectual e estético-artístico – baseado nos cânones da cultura antiga clássica – e pela elegância e distinção do comportamento e do gestual. Adentrando pelo século XVI, podemos verificar a recorrência de diversas danças que se tornam parte essencial e imprescindível dos bailes de corte. As danças de corte passam a ser cada vez mais formais e codificadas em seus movimentos, de maneira a diferenciar tanto quanto possível a conduta da nobreza no ambiente dos bailes da conduta do vulgo em suas danças “desregradas”.

Cabe dizer que a dança do vulgo, também chamada “dança alta”, mostra-se menos codificada: há mais espaço à improvisação, levantam-se e batem-se mais os pés no chão, os gestos e movimentos são mais impetuosos e o andamento é frequentemente mais rápido. Diferente é a “dança baixa”, mais arrastada e de passos baixos predeterminados e encadeados, com estrita observância do ritmo e da cadência musical (mais lenta e solene), a serem executados por casais ou em grupo nos salões palacianos. Mesmo em modalidades de dança como o *saltarello* ou o *pas-de-brabant*, que se definem como danças com saltos, os saltos devem ser tão contidos que quase não se tiram os pés do chão.

Dança e sociedade de corte

Seria impossível compreender profundamente as formas e os sentidos das danças e do balé de corte sem antes compreender a estrutura social e política moderna da qual estas emergem e na qual elas se inserem, qual seja, a sociedade do Antigo Regime, ou, na definição de Norbert Elias, a sociedade de corte. Antes de tudo, é necessário compreender que a formação social, a estrutura de poder e a estrutura de pensamento que configuram a sociedade de corte são radicalmente diferentes daquelas que constituem a sociedade burguesa liberal, individualista e burocrática, que alcança sua supremacia no ocidente a partir do século XIX. É preciso entender a sociedade de corte, sua estrutura social e política, bem como suas formas de representação, a partir das próprias categorias que lhe dão sentido, ou seja, considerando-a como forma historicamente circunscrita.

De acordo com Elias, a transformação de uma aristocracia guerreira em nobreza de corte é um processo que se dá no contexto da transformação dos princípios organizadores das relações sociais, que passam dos vínculos vassálicos feudais para a própria estrutura hierárquica de corte. Isto vem marcar o que ele denomina “processo civilizador”²² na Europa ocidental, entendido, como bem define Roger Chartier em seu prefácio à obra *A sociedade de corte*,²³ como “a pacificação das condutas e o controle dos afetos”.²⁴ E, se esse fator de controle dos afetos e condutas existe, é por um processo de interiorização individual das coerções sociais, responsáveis por moldar o caráter moral e as condutas sociais segundo as normas e os valores socioculturais. À medida que a coerção social deixa de ser algo externo, as proibições, condenações e regras tornam-se cada vez mais uma questão de autocoerção, que transfere a cada indivíduo o controle sobre suas próprias pulsões e emoções.

Essa necessidade de autocontrole das paixões, como forma de refinamento e distinção social, leva à extrema e minuciosa codificação de gestos e condutas bem como à cerimonialização do comportamento e das atividades cotidianas, o que constitui a etiqueta cortesã. Porém, muito mais que um simples gosto estético, como salienta Elias, a etiqueta tem uma função simbólica de extrema importância dentro da estrutura dessa sociedade, uma vez que demarca os privilégios e o *status* social de cada participante a partir de seu lugar hierárquico.

Por meio da etiqueta e das cerimônias, a sociedade de corte não só expressa como também constitui os valores estruturais que a legitimam, de modo a tornarem-se visíveis as posições e relações hierárquicas que fundamentam o próprio poder monárquico. Longe de significar um festival de frivolidades, a etiqueta é constituinte e necessária à sobrevivência dessa estrutura social e política, evidenciando a posição de poder, o nível e a dignidade de cada um dos cortesãos, os quais Elias define como “indivíduos cuja existência social (e, com bastante frequência, sua renda) depende de seu prestígio, de sua posição na corte e no seio da sociedade de corte”.²⁵

A sociedade europeia do Antigo Regime é toda organizada a partir da corte, que, por sua vez, aparece como uma formação social específica cujas relações entre os membros baseiam-se na interdependência e na reciprocidade mediadas por códigos e

²² A esse respeito, ver: ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

²³ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

²⁴ CHARTIER, R. Prefácio. In: ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 9.

²⁵ ELIAS, Op. cit., 2001, p. 98.

comportamentos originais. Trata-se, como afirma Chartier, da “fixação de uma ampla população em um lugar único, uma diferenciação e uma hierarquização rígidas das funções de corte, a constituição de uma cultura nobiliárquica específica”.²⁶ A substituição de uma nobreza guerreira (feudal) por uma nobreza de corte (moderna) não diz respeito apenas a uma mudança de nome ou de atividade, mas nos informa das transformações por que passa o próprio conceito de nobreza a partir do Renascimento.

Em sua obra clássica sobre o Renascimento na Itália,²⁷ o autor Jacob Burckhardt nos ajuda a localizar e compreender certas mudanças relevantes na organização social e na definição da nobreza num momento em que

no nível mais elevado de convívio social, não mais existem diferenças de castas, mas sim uma camada culta, no sentido moderno da expressão, sobre a qual o nascimento e origem só exercem alguma diferença quando aliados à riqueza herdada e à ociosidade garantida.²⁸

Percebemos que, diferentemente da organização social tipicamente medieval, a questão do sangue, da origem, embora não deixe de ter sua relevância, torna-se cada vez mais uma questão secundária para determinar a nobreza de uma pessoa. Assiste-se nesse período, sobretudo na Itália, a uma redefinição de valores que orientam o novo conceito de nobreza, o que se pode notar pela substituição da ideia de *eugeneia*, palavra grega para nobreza cujo significado é “bem-nascido”, pela palavra latina *nobilis*, ou seja, “notável”, o que subordina a noção de nobreza ao mérito e ao reconhecimento público do comportamento e das ações de uma pessoa tidos como valorosos e excelentes.

A nobreza renascentista se define a partir de valores outros e configura-se, segundo Burckhardt, como “uma fidalguia moderna, em que a erudição e a riqueza dão a medida do valor social – a última, aliás, apenas na medida em que torna possível ao indivíduo dedicar a vida à primeira, promovendo-lhe em alto grau os interesses”.²⁹ Nesse sentido, a nobreza é muito mais construída que herdada, de maneira que essa construção se dava sempre no espaço público de corte, a partir do cultivo de um modo de vida refinado, culto e decoroso e da busca por ações e condutas valorosas, virtuosas e

²⁶ ELIAS, Op. cit., p.22.

²⁷ BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

²⁸ BURCKHARDT, Op. cit., p. 324.

²⁹ BURCKHARDT, Op. cit., p. 332.

excelentes. Assim, “era o reconhecimento pelos outros da qualidade de membro dessa sociedade que, em última análise, determinava essa própria qualidade”.³⁰

Uma vez que a dança de corte vem marcar a distinção social de uma elite nobiliárquica, é importante entender quais são os valores constitutivos desse *ethos* nobre no início da modernidade e em que medida a dança se coloca simultaneamente como reflexo e como produtora do mesmo. Publicado em Veneza em 1528, o livro *O Cortesão*,³¹ do italiano Baldassare Castiglione, ao narrar as conversações que se desenrolam no palácio do Duque de Urbino em 1506, configura-se como um manual de conduta que estabelece as regras e os preceitos que definiriam o perfeito homem de corte. Testemunho precioso dessa nova concepção de nobreza, muito mais ligada à notabilidade das ações e virtudes que à questão do sangue, o livro destaca a importância da formação intelectual, do cultivo da virtude e da elegância de conduta e convívio como distinções que definiriam a nobreza do cortesão.

A isto acrescenta-se, como explicita Alcir Pécora, “a exigência de excelências que remetem ao domínio de certas faculdades de caráter”, de modo que “o cortesão deve exercitar virtudes políticas e intelectuais como a *prudência* e a *discrição*, ambas pressupostas na ideia de *dignidade*”, sendo que os espetáculos, os torneios e as danças configuram-se como algumas das “principais situações públicas de exercício dessas qualidades”.³²

Castiglione não se debruça sobre a arte da dança em si nem tece longas análises e comentários a esse respeito, porém cita situações e faz comentários que indicam a importância da postura e do gestual elegante e codificado para a discrição nobiliárquica. De fato, assim como o livro *O Cortesão*, há vários tratados e diálogos italianos do século XVI que, de acordo com Peter Burke em estudo sobre a linguagem do gestual na Itália moderna,³³ insistem na importância de gestos adequados e da eloquência do corpo na formação do homem (e da mulher) discreto. Segundo Castiglione, todas as ações, os gestos, as maneiras e os movimentos do cortesão deveriam ser executados de forma

³⁰ ELIAS, Op. cit., p. 113.

³¹ CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

³² PÉCORA, Alcir. *A cena da perfeição*: prefácio à obra CASTIGLIONE, Op. cit.

³³ De acordo com Peter Burke podem-se citar *La Rafaella* (1539), de Alessandro Piccolomini, e o diálogo *Delle bellezze delle donne* (1541), que tratam da educação feminina com destaque aos gestos, movimentos e porte, assim como *Galeteo* (1558), de Giovanni Della Casa, e *Civile conversatione* (1574), de Stefano Guazzo, que tratam da importância do gesto e da eloquência corporal. BURKE, Peter. A linguagem do gesto no início da Itália moderna. In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 91-112.

graciosa, graça esta que é obtida pelo exercício do corpo, ao que se pode incluir o exercício da dança. Assim, pode-se afirmar a importantíssima função da dança na formação da conduta regrada e harmônica, enfim, na educação da nobreza de corte. Tendo conhecido um sucesso imediato e duradouro, não somente na Itália do século XVI, mas em praticamente todas as cortes europeias até o século XVIII, o livro *O Cortesão* foi um dos principais sistematizadores e difusores desse espírito e da etiqueta de corte.

A partir daí, percebemos que a dança não pode ser apenas um reflexo da etiqueta de corte, mas é efetivamente um importante elemento constituinte da própria etiqueta, de maneira a colaborar fortemente com a educação da nobreza – para quem a dança é um dos três exercícios principais – na direção de produzir e marcar sua distinção social. Alternado em galhardas, branles, pavanas e minuetos, o jogo de influências e posições hierárquicas da sociedade de corte se constrói e se atualiza nos salões: tanto a dança é um exercício da conduta cortesã quanto a conduta cortesã é exercitada nos bailes, onde, tal como fora deles, “tudo decorria em cortesias, reverências e obséquios”.³⁴

É ainda no *Quattrocento* que surgem os primeiros documentos escritos sobre a dança, na forma de manuais, códigos e tratados, que nos informam não apenas da situação formal da dança à época como também do valor, da notabilidade e da pertinência dessa arte tal qual ela era concebida e utilizada. Segundo a listagem proposta por Bourcier, o primeiro tratado sobre a dança teria sido o manuscrito de Domenico de Piacenza, *De arte saltendi et choreas ducendi*, por volta de 1435, mas o primeiro livro impresso, *L'Art et Instruction de bien danser*, teria sido editado somente entre 1496 e 1501, por Michel de Toulouze, em Paris.³⁵ Posteriores ao tratado de Piacenza são as obras de dois de seus alunos: *De pratica seu arte tripudii*, de Giovanni Ambrogio de Pesaro, e *Libro del arte de danzare*, de Antonio Cornazano, publicado por volta de 1455. Outros tratados italianos são o de Marco Fabrizio Caroso, *Il Ballerino*³⁶ (Veneza, 1591), e *La grazia d'amore* (Milão, 1602) e *Nouve Invenzione di balli* (Milão, 1604), ambos de Cesare Negri.

³⁴ SALAZAR, Adolfo. *História da dança e do ballet*. Lisboa: Artis Realizações, 1962, p. 81.

³⁵ Há um testemunho (não confirmado) de Gian Batista Dufort, em 1728 (na obra *Histoire du ballet*), segundo o qual o italiano Rinaldo Rigoni teria imprimido seu livro *Il Perfetto Ballerino* em Milão, em 1468. Cf.: BOURCIER, Op. cit., p.65.

³⁶ Segundo Peter Burke, o tratado *Il Ballerino* não aborda apenas os passos de dança, mas “também diz aos cavalheiros como lidar com a capa e a espada, como fazer a reverência correta, como pegar a mão de uma senhora e assim por diante”, ou seja, trata também do gestual e das maneiras que distinguem o cortesão. Cf.: BURKE. Op. cit., p. 101.

A sociedade e a vida de corte na França se organizam verdadeiramente a partir do reinado de François I (1494-1547), mas é sobretudo sob o reinado de Henry II (1547-1559) – cujo casamento com Catarina de Médici promoveu uma forte aproximação cultural e artística entre França e Itália – que a dança de corte francesa se aprimora e se consolida sob evidente influência italiana. Há dois documentos que nos informam com precisão a respeito do desenvolvimento da técnica da dança na França e suas características. São eles *L'Art et Instruction de bien danser*, já citado, do início do século XVI, e *Orchésographie – traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses*, do cônego Thoinot Arbeau, em 1589.

Pode-se dizer, no entanto, que esses escritos, bem como os italianos anteriormente citados, apresentam-se muito mais como manuais de dança que propriamente tratados: abrangem simplesmente as danças praticadas comumente nos bailes de corte, ou seja, formas coreográficas que serviam como exercício e divertimento, mas não como espetáculo. De acordo com Lincoln Kirstein,³⁷ somente a partir da segunda metade do século XVI, sob influência do humanismo francês, o termo *ballet* passou a designar divertimentos com uma unidade dramática, maior coerência e um enredo relativamente bem-elaborado, como é o caso do *Ballet de Cour* francês e do *Masque* inglês.

O termo *Balletti*, diminutivo de *Ballo*, é usado para designar danças que têm lugar no salão de baile. Inicialmente, *balletti* era um termo sem nenhum sentido teatral, significava a mera realização de algumas figuras de dança não muito deferentes da *Morris Dance* inglesa, bastante em voga na alta sociedade de Milão. Só adquiriu um sentido especificamente dramático depois que Maria de Médice estabeleceu os italianos na França.³⁸

Prática bastante expressiva na Renascença, os Festivais de Corte do século XV nos informam sobre as formas de espetáculo e a mobilização cênica pública da imagem da realeza e da corte, num momento em que a Antiguidade clássica, a mitologia greco-romana e os teóricos antigos eram recuperados e amplamente utilizados na elaboração e na composição desses festivais. Os *Trionfi* renascentistas, estilo italiano, revivem e atualizam a ideia da triunfal procissão romana em majestosas entradas públicas e espetaculares pela cidade, protagonizadas, agora, pela corte. Essas apresentações

³⁷ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance – A Short History of Classical Theatrical Dancing*. Nova York: Dance Horizons Republication, 1977.

³⁸ KIRSTEIN, Op. Cit., citado por MONTEIRO. A dança na festa colonial. In: JANCSÓ, I. & KANTOR, I. (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*, volume II. São Paulo: Imprensa Oficial/HUCITEC/EdUSP/FAPESP, 2001, p. 816.

alegóricas triunfais, cujo correspondente francês era a *Entrée Solennelle*, mobilizavam, em torno do tema e da ocasião em que eram apresentadas, um amplo e rico conjunto de decorações, fantasias, danças (momos, mouriscas, mascaradas) e carros temáticos que representavam personagens e eventos mitológicos fazendo analogias com a sociedade cortesã.

Desde a primeira metade do século XVI, o reino da França configurava-se como o maior e mais populoso da Europa, e foi nos chamados *Tours de France* (viagens do rei e da corte por todo o reino) que a monarquia francesa encontrou uma forma de governar e de afirmar seu poder sem perder o controle do vasto território de que dispunha. Quando, a partir de 1560, os conflitos civis entre católicos e protestantes se acirram e as chamadas “guerras de religião” tornam-se cada vez mais frequentes por toda a França, ameaçando a paz, a ordem e a própria monarquia francesa, esse caráter itinerante da corte torna-se ainda mais importante, aliás imprescindível, à restauração e à manutenção da unidade do reino em torno do rei. Nesse contexto, pode-se dizer que as *entrées solennelles* ou *entrées royales* cumpriam a importante função de visibilizar o poder monárquico de maneira grandiosa e espetacular, reafirmando constantemente sua legitimidade. É possível localizar nessas práticas espetaculares de divulgação do poder monárquico – festivais de corte, triunfos e entradas reais e principescas, que mobilizavam grande número e diversidade de meios visuais, sonoros, decorações, pinturas e figurinos –, aliadas à graça e à justeza da técnica de movimentos das danças de corte, alguns importantes elementos que possibilitaram o florescimento, no fim do século XVI, de um gênero de espetáculo cuja linguagem principal seria a dança, isto é, o *Ballet de Cour*.

Gênero dramático surgido na segunda metade do século XVI, o *Ballet de Cour* conhecerá seu apogeu na França sob o reinado de Luís XIV, tornando-se, desde o início do XVII, o divertimento favorito e o mais expressivo nas principais cortes europeias. Objeto da atenção da realeza, da corte e dos principais letrados da época, o balé foi teorizado e defendido sob a pena de vários homens de letras, entre eles o abade Michel de Pure – em seu *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, de 1668 – e o jesuíta Claude-François Ménéstrier – em seu tratado *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, de 1682. Também a obra *La Pratique du théâtre*, escrita pelo abade d’Aubignac em 1657, pode ser tomada como uma referência para o estudo do balé; embora não trate especificamente deste, seu tratado diz respeito ao gênero dramático, ao

qual o balé pertence, de forma que muitos preceitos e regras do teatro podem ser aplicados ao balé.

Para além dos tratados sobre a dança, sobre o balé e os espetáculos de corte, há outros tipos de documentos e fontes que permitem ao historiador conhecer e problematizar o balé de corte no século XVII, ainda que, várias vezes, de forma fragmentária. Muito comuns eram as relações de festas de corte, relatos e descrições minuciosas dos acontecimentos, dos divertimentos, das pessoas presentes, dos banquetes etc. Sendo o balé o principal divertimento da corte e um espetáculo destinado a maravilhar e surpreender a audiência, as descrições e os comentários sobre os balés mereceram ampla atenção dos redatores e numerosas páginas nessas relações. No domínio da iconografia, contamos com várias pinturas, gravuras, tapeçarias e também desenhos de figurinos teatrais.³⁹

Muito importantes são os libretos dos balés, que narram em forma de texto escrito a trama a ser representada (ou o “argumento” do balé) e a estrutura da obra (número de *entrées*). Porém, segundo Bourcier, o costume de publicar libretos só se torna uma constante sob Luís XIII, sendo que até 1611 apenas um libreto – dos cerca de duzentos e quinze balés representados antes disso – teria sido publicado, o do *Ballet comique de la reine*, em 1581. As partituras e os escritos sobre música para balés, uma vez que nos balés música e dança deveriam encaixar-se perfeitamente, servindo uma à composição da outra, mostram-se também como fontes interessantes, e algumas pesquisas já foram e vêm sendo desenvolvidas nessa direção.

Considerado o primeiro balé de corte, apesar de ter sido precedido por algumas obras de características semelhantes,⁴⁰ o *Ballet comique de la Reine* – apresentado em 1581, por ocasião do casamento do duque de Joyeuse e Marguerite de Lorraine-

³⁹ Em artigo de 1989, Margaret McGowan faz um estudo sobre a dimensão do fantástico no balé de corte a partir de mais de duzentos desenhos franceses originais, datados do início do século XVII (reinado de Luís XIII), e atribuídos ao especialista em trabalhos para festas de corte Daniel Rabel. Esses desenhos apresentam a caracterização dos personagens, seus figurinos e objetos cênicos, e teriam sido feitos para uma série de balés representados na corte francesa entre 1614 e 1634. Cf. MCGOWAN, Margaret. *Théâtre oeuvre composite : le jeu du fantasque dans le ballet de cour*. In: MAMCZARZ, Irène (org.). *Le théâtre européen face à l'invention : allégories, merveilleux, fantasque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, pp. 53-62.

⁴⁰ Diferentemente de outros estudiosos, o historiador da dança Paul Bourcier, apesar de considerar o *Ballet comique de la reine* de 1581 como o mais característico exemplar do gênero, localiza o primeiro balé de corte num espetáculo dançado em Bar-le-Duc no ano de 1564, sob o reinado de Charles IX, cujo tema se refere aos conflitos entre os quatro planetas maiores e o apaziguamento trazido por Júpiter, numa clara alusão de Júpiter ao rei. Segundo Bourcier, também podem ser considerados como balés de corte, ainda que não tão bem-acabados, os espetáculos apresentados na celebração do casamento de Henri de Navarre e Margarida de Valois em 1572 e o “balé dos embaixadores poloneses” (1573), por já apresentarem certa coerência dramática.

Vaudémont – vem fixar o gênero por apresentar de maneira mais evidente uma ação dramática dançada e a junção de poesia, música, canto e dança numa mesma obra, cuja magnificência e fausto impactaram e encantaram a corte de Catarina de Médici. McGowan estabelece os traços principais do balé, caracterizando-o como uma obra composta, “resultado da colaboração entre pintores, coreógrafos, músicos e poetas sobre um tema melodramático ou burlesco com intenções filosóficas, políticas ou com a única preocupação de divertir”.⁴¹ Segundo Mourey, a princípio o balé se resumia a um jogo erudito de figuras geométricas traçadas no solo que se alternavam pela movimentação ritmada dos dançarinos compondo figuras nos salões de baile – não por acaso, os primeiros balés eram feitos para serem assistidos do alto. Tais figuras complexas se constituíam como reflexos na terra da geometria celeste, representando as proporções e medidas pelas quais o universo se mantém em equilíbrio.⁴² Com a utilização do palco italiano, o balé enquanto espetáculo ganha nova dimensão, passando de uma dança “planimétrica” a uma dança “estereométrica”, formato em que atuam as leis da perspectiva.

Nos balés, tanto participavam dançarinos especializados (seria precipitado falar em “profissionais” da dança nessa época) quanto membros da própria corte. Para além das participações individuais de nobres, príncipes e princesas, encarnando figuras mitológicas e alegóricas, e do próprio rei – sabe-se que notadamente Luís XIV participou de vários balés, assumindo papéis de Rei Sol e Apolo –, os balés frequentemente terminavam pelo chamado *grand ballet*, no qual todos os participantes da representação e a própria sociedade de corte ali presente dançavam em uníssono. Neste sentido, a linha que separa o balé do baile de corte é bastante tênue, revelando, ao contrário da rígida separação entre artista e plateia – que se efetivará pouco a pouco ainda no século XVII em gêneros como a ópera e as comédias/tragédias (e aqui o palco italiano marca bem essa distinção) –, uma coexistência entre a contemplação e a participação dos cortesãos, de modo que a corte é simultaneamente alvo, tema e sujeito desse grande espetáculo totalizante.

Por outro lado, o balé e o baile de corte se diferenciam sobremaneira no que concerne à estruturação dramática e ao caráter representativo, uma vez que o último configura-se prioritariamente como um exercício decoroso de sociabilidade cortesã,

⁴¹ MCGOWAN, Margaret. Op. cit., p.53.

⁴² MOUREY. Op. cit., p. 4.

enquanto o primeiro assume a forma de composição poética e dramática efetivamente espetacular.

De fato, não se pode negar que as danças executadas durante as festas e cerimônias de corte – cujas características como a metrificação, extrema codificação de gestos e movimentos e a formação de figuras espaciais já foram anteriormente descritas – mobilizavam sincronicamente todos os nobres participantes de maneira a produzir nos salões um efeito harmônico e espetacular. No baile de corte é possível encontrar, de forma ao mesmo tempo implícita e amplificada, a presentificação de noções constituintes e legitimadoras da própria sociedade de corte, tais como a noção de ordem e de harmonia do corpo político.

Contudo, embora não lhes falte uma dimensão alegórica e embora apresentem caráter imitativo muito maior se comparadas a outras danças, as danças que compõem o baile de corte não se referem a uma ação dramática específica, não remetem a um enredo coerentemente elaborado em torno de um tema particular, como o faz o balé.

Em seu tratado sobre os balés antigos e modernos segundo as regras do teatro, Ménestrier aponta uma distinção entre o balé e a simples dança fundamentando-se expressamente na *Poética* de Aristóteles, e com isso nos diz da própria definição do balé. De fato, ambas se fazem a partir de movimentos; porém, enquanto a dança observa somente a cadência musical e a precisão dos passos codificados, sem nada exprimir, no balé os movimentos evocam algo além deles próprios: “Le ballet exprime selon Aristote les actions des hommes, leurs moeurs, et leur passions”.⁴³

Segundo Ménestrier, o balé não é simples como as outras danças, mas é “dança figurada engenhosa e representativa das coisas naturais e filosóficas”,⁴⁴ como o movimento celeste e as evoluções do labirinto grego. Não se trata de uma dança religiosa como a dos pagãos, cujo objetivo é o culto e a experiência mística com o sagrado, mas sim uma dança representativa cujos movimentos estritamente regrados, mais que simples movimentação do corpo, imitam e evocam algo. É nesse sentido que Ménestrier afirma que o balé não é o baile dos astros, mas a sua imitação, a sua representação através de movimentos e artificios humanos.

O balé de corte enquanto gênero representativo e espetacular da sociedade moderna suscita várias questões que nos permitem melhor analisar e compreender a

⁴³ “O ballet exprime, segundo Aristóteles, as ações dos homens, seus costumes e suas paixões.” MÉNESTRIER, Op. cit., p. 154.

⁴⁴ MÉNESTRIER, Op. cit., p. 38.

sociedade de corte europeia em sua estrutura, significados e sensibilidades peculiares. Um estudo mais minucioso das fontes apresentadas neste artigo indicam que o balé de corte pode ser compreendido como representação prescritiva do poder, na medida em que é alegoria política, colaborando para a manutenção da ordem social hierárquica vigente e da coesão do corpo político centralizado no rei.

A pesquisa histórica sobre a dança, na perspectiva que se buscou adotar, isto é, a dança como linguagem e representação historicamente circunscrita, configura-se um campo ainda pouco explorado. Certamente, o presente estudo não esgota as possibilidades de análise da temática em questão, buscando tão-somente apontar questões teórico-metodológicas, direções de pesquisa e um recorte analítico sumário sobre o balé de corte no Antigo Regime europeu. Ao longo da pesquisa pudemos visualizar, na temática mais ampla do balé de corte como representação prescritiva do poder, novas possibilidades que se abrem para estudos mais avançados.