

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N^o 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

CLARA RODRIGUES COUTO

Poética dos gestos: o Ballet e a corte em *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), de Ménéstrier

UBERLÂNDIA
2010

CLARA RODRIGUES COUTO

Poética dos gestos: o Ballet e a corte em *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), de Ménéstrier

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Amaral Luz

Clara Rodrigues Couto

Poética dos gestos: o Ballet e a corte em *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), de Ménéstrier

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Uberlândia, 20 de dezembro de 2010.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Guilherme Amaral Luz - UFU
Orientador

Prof^ª Ms^a Mariana Magalhães Pinto Côrtes

Prof. Dr. Jean Luiz Neves Abreu - UFU

*Aos meus pais, Sônia e Ebenézer,
que estão sempre ao meu lado.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Guilherme Amaral Luz, pela orientação tão atenciosa deste trabalho. Obrigada pelos diálogos e contribuições fundamentais, pelo incentivo, amizade e pela compreensão de sempre.

Aos professores Prof^ª Dr^a Mariana Magalhães Pinto Côrtes e Prof. Dr. Jean Luiz Neves Abreu, pela pronta disposição para participar dessa banca de defesa.

Aos meus pais, pelo amor, carinho, compreensão e encorajamento. Agradeço os abraços reconfortantes, as palavras de ânimo e a presença constante, sofrendo comigo nos momentos de angústia e vibrando a cada pequena vitória.

À Prof^ª Dr^a Marianna Francisca Martins Monteiro (UNESP), pelo apoio e motivação fundamentais no início da pesquisa e pelos “empréstimos a longo prazo” de parte do material bibliográfico utilizado para pesquisa.

A Deus, acima de tudo.

*De tous les spectacles de
divertissement que les grecs ont inventez, ou
perfeccionez, il n'est guere de plus universel
que les Ballets.*

Claude-François Ménéstrier

RESUMO

COUTO, Clara Rodrigues. *Poética dos gestos: o Ballet e a corte em Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre (1682), de Ménéstrier*. 2010. 95f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

Em 1682, o jesuíta francês Claude-François Ménéstrier publica o tratado *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, no qual propõe fazer uma síntese das regras da prática do teatro para os ballets a partir da comparação entre as composições e os preceitos antigos e modernos. A obra vem efetivamente sistematizar uma concepção de dança e de ballet de corte, as regras que orientam sua composição como divertimento honesto e a justa maneira de se representar as “paixões da alma”.

A partir deste tratado seiscentista, considerado o primeiro sobre os ballets, propõe-se mapear o uso do ballet e os seus preceitos na sociedade de corte (sobretudo francesa) do século XVII, com vistas a compreender sua estrutura, as relações simbólicas e, principalmente, a função política que o gênero desempenha no Antigo regime. O ballet, assim como as categorias de “divertimento” e “espetáculo” de corte, é aqui entendido como peça de representação do poder na medida em que se compõe como alegoria da harmonia cósmica e política, o que colabora para a reafirmação da ordem hierárquica e dos pactos políticos que se estabelecem entre a realeza e seus súditos.

Palavras-chave: Ballet de corte. Ménéstrier. Sociedade de corte. Alegoria. Harmonia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ABORDAGENS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA O ESTUDO HISTÓRICO DA DANÇA	13
1.1 História da dança: perspectivas historiográficas.....	13
1.2 Trajetória histórica da dança	18
1.3 Dança e sociedade de corte.....	22
2 MÉNESTRIER E SEU TRATADO SOBRE OS BALLETS	32
2.1 Em defesa do método e dos preceitos do ballet	36
2.2 Origem da dança e a dança como uma espécie de exercício	40
2.3 O ballet como gênero poético	44
2.4 O tema e a conduta dos ballets	48
2.5 Figuras, movimentos e aparato cênico	54
2.6 As partes de quantidade do ballet	58
3 O BALLETS DE CORTE: IMAGEM PRESCRITIVA DA HARMONIA CÓSMICA E POLÍTICA	62
3.1 Poética da imagem animada	62
3.2 O ballet: alegoria da harmonia cósmica e política	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
FONTES	80
REFERÊNCIAS	80
ANEXOS.....	83

INTRODUÇÃO

Uma das motivações na escolha do presente tema se deve à minha ligação com a dança, atividade com a qual tenho um forte envolvimento, profissional e emocional. O interesse pela dança, aliado ao interesse pela teoria e pelas formas de representação social e cultural no período moderno – e aqui são importantíssimas as análises sociológicas de Norbert Elias – me motivaram a convergir os domínios da história e da dança, procurando tomá-la (especificamente o ballet de corte) como um objeto de estudo histórico.

A essa motivação soma-se a inquietação relativa a uma historiografia da dança marcada pelo caráter descritivo e anacrônico, pela perspectiva linear e teleológica – alinhada a uma concepção positivista da história – com que a questão da dança e do ballet vêm sendo trabalhada. A partir daí, buscamos compreender a dança não a partir de si própria, restringindo-nos à descrição de seus elementos formais, mas considerando-a em sua temporalidade e historicidade.

O projeto inicial dessa pesquisa de monografia tinha o intuito de compreender e analisar os ballets (ou bailes, segundo o termo mais recorrente nas relações de festas) que compunham os cortejos e procissões nas festas públicas e religiosas da América portuguesa, nos séculos XVII e XVIII. Partindo do pressuposto de que os preceitos e usos do ballet de corte teriam servido como modelos para a reinvenção desse tipo de espetáculo em ambiente americano, pretendia-se compreender esses preceitos a partir do tratado *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*¹ (1682), escrito pelo jesuíta Claude-François Ménéstrier. Todavia, uma vez constatada certa inviabilidade desse projeto, sobretudo em razão do trabalho com as fontes, a pesquisa nos levou a eleger o tratado como a fonte principal por meio da qual buscaríamos compreender os preceitos orientadores desse gênero de espetáculo de corte.

O principal desafio que encontramos nessa empreitada diz respeito à escassez de fontes e referências bibliográficas sobre o tema, ao menos no Brasil. Na verdade, não são poucas as obras publicadas sobre o ballet de corte, principalmente na França, ainda que várias delas sigam uma abordagem essencialmente descritiva, linear e pouco analítica. Há, porém, interessantes estudos sobre o ballet de corte que vêm sendo

¹ MÉNESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682). Genebra: Éditions Minkoff, 1972.

desenvolvidos, sobretudo na Europa, sendo que a maior parte deles não dispõe de tradução para o português ou não se encontram publicados no Brasil.

Tendo isto em vista, foi imprescindível para o desenvolvimento da presente pesquisa o material coletado na biblioteca da Universidade Lumière Lyon 2, durante o ano de 2009, quando participei de um intercâmbio universitário na referida instituição pelo programa de mobilidade internacional da UFU. Foi nesse momento que tive contato com o tratado sobre os ballets que é objeto deste trabalho.

Propõe-se, nessa monografia, a partir do estudo do tratado seiscentista *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre* (1682), de Ménéstrier, mapear o uso do ballet e os seus preceitos na sociedade de corte (sobretudo francesa) do século XVII, com vistas a compreender sua estrutura, as relações simbólicas e a função política que o gênero desempenha no Antigo regime.

Em 1682, o filósofo das imagens, heraldista, historiador, diretor de encenação (*metteur en scène*) e padre jesuíta francês Claude-François Ménéstrier publica o tratado sobre os ballets, no qual propõe fazer uma síntese das regras da prática do teatro para os ballets a partir da comparação entre as composições e os preceitos antigos e modernos.

Marie-Françoise Christout², assim como outros estudiosos da história da dança e do ballet de corte, considera o tratado como o estudo mais completo e original sobre os ballets, conferindo a Ménéstrier a responsabilidade de ser o grande teorizador do gênero no século XVII. Embora os primeiros tratados e manuais sobre a dança datem do *Quattrocentto*, trata-se do primeiro tratado consagrado especificamente ao ballet, misturando estudos históricos e estéticos, numa preocupação metódica e num esforço erudito inéditos no que se refere ao tema em questão.

A obra, leitura obrigatória para o estudo do ballet de corte, vem efetivamente sistematizar uma concepção de dança e de ballet, as regras que orientam sua composição como divertimento honesto e a justa maneira de se representar as “paixões da alma”. Para além de um conjunto de normas, descrições e análises sobre este gênero dramático que figura dentre os principais divertimentos e espetáculos do século XVII, entendemos que a leitura do tratado de Ménéstrier suscita várias questões e reflexões no tocante à sensibilidade estética e ao imaginário social e político europeu seiscentista.

Surgido na segunda metade do século XVI, o *Ballet de Cour* torna-se rapidamente o divertimento favorito e a forma de espetáculo mais expressiva nas

² CHRISTOUT, Marie-Françoise. Préface, Introduction et Théories et théoriciens. In: *Le ballet de cour de Louis XIV*. Paris, A. et L., Picard, 1967, p. 142.

principais cortes européias, conhecendo seu apogeu na França sob o reinado de Luís XIV. O ballet de corte, que não se confunde com o ballet clássico³, configura-se como uma obra composta que mobiliza diversas linguagens poéticas e artísticas, como dança, poesia, música, canto, pintura, num grande espetáculo totalizante.

Longe de ser um simples divertimento, ou uma frivolidade da nobreza, o ballet de corte – assim como toda forma de representação durante o Antigo Regime – carrega, em cada detalhe de sua composição, valores simbólicos e alegóricos fundamentados e fundamentadores da própria sociedade de corte. O ballet, por meio das linguagens e das convenções que lhe são próprias, atualiza de uma maneira espetacular os valores e princípios constituintes dessa sociedade cortesã hierarquicamente disposta em torno do rei. Assim, afirma Marie-Thérèse Mourey,

Ces ballets étant marqués par une participation aristocratique et princière prédominant, voir exclusive, ils constituaient la possibilité par excellence de mettre en scène un “image” symbolique de soi⁴.

Durante a pesquisa, buscamos compreender os sentidos políticos e culturais do ballet de corte, sempre pensando-o inserido em uma determinada estrutura social e política, qual seja, a sociedade de corte, sobretudo a francesa.

A presente monografia divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, 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, fizemos um breve panorama sobre a trajetória da dança na Europa ocidental desde o medievo até a consolidação do *Ballet de Cour* no século XVII, indicando o suporte metodológico que lhe fundamenta. Buscamos, com isso, entender os diferentes usos e concepções da

³ O ballet clássico, como gênero de dança ainda praticado atualmente, se define no início do século XVIII a partir das reformas propostas por Jean-Georges Noverre, já sob a perspectiva de profissionalização da dança que se busca como arte autônoma. É importante destacar que esta nova concepção de dança decorre de uma crise do conceito de representação tal qual este era compreendido até o século XVII e que afeta o campo das artes em geral. Sobre a transformação da concepção da dança nas origens da dança clássica e a contribuição do pensador e coreógrafo Noverre no século XVIII, ver: MONTEIRO, Marianna F. M. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 1998.

⁴ “Marcados por uma participação aristocrática e principesca predominante, senão exclusiva, os ballets constituíam a possibilidade por excelência de colocar em cena uma “imagem” simbólica de si.” 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, 11-13 junho 2009, p. 2. (Todas as traduções que se fazem ao longo desta monografia são de responsabilidade da autora)

dança nesse período, dispensando atenção especial à formação e caracterização da sociedade de corte e à dança/ballet como forma historicamente circunscrita.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo e análise do tratado *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre* (1682), de Claude-François Ménéstrier. Neste capítulo, optamos pela apresentação minuciosa do tratado, visando apresentar a estrutura de composição do tratado de maneira a tornar visualizável a disposição da matéria abordada, assim como o caminho argumentativo percorrido pelo autor na elaboração desta obra.

No terceiro capítulo, avançamos na análise do ballet como peça de representação do poder na medida em que este se compõe como alegoria da harmonia cósmica e política. Para isso, investigamos a eficácia persuasiva do ballet aproximando-o do domínio das imagens e entendendo-o a partir de uma “poética da imagem animada” – conceito coevo, ainda que não sob essa exata denominação. Assim, a aproximação alegórica entre o ballet e o universo celeste nos atenta à sua potencialidade ordenadora do corpo social no sentido da reafirmação da ordem hierárquica e dos pactos políticos que se estabelecem entre a realeza e seus súditos.

1 ABORDAGENS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA O ESTUDO HISTÓRICO DA DANÇA

1.1 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 obras⁵, à revelia de seus títulos, não parecem realmente considerar a dança em sua historicidade nem se 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 maneira 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, econômica. A “história da dança” parece correr paralelamente ao processo histórico, este que aparece ou como “pano de fundo”, distante e frio, ou como um

⁵ 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.

“contexto histórico” pré-suposto 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 ballet 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 freqüentemente em cânones ocidentais como o ballet 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 seqüência de obras e marcos que se sucedem quase que 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 Bourcier⁶ 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 Britto⁷. 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.”⁸ Em estudo recente⁹, 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 deve se ocupar de enumerar “eventos locais que ocorrem num ponto dado do espaço e num instante dado da história”¹⁰, 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 Reis¹¹ e Rafael Guarato¹² 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

⁶ BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2001. Dentre as obras sobre história da dança citadas, a de Paul Bourcier será a mais utilizada nesta pesquisa justamente por sua riqueza de informações e referências documentais.

⁷ BRITTO, Fabiana Dultra. Uma saída historiográfica para a dança. In: *Repertório Teatro & Dança*. Salvador, ano 2, n. 2, 1999.

⁸ BRITTO, Op. cit., p. 32.

⁹ BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

¹⁰ BRITTO, Op. cit., p. 52.

¹¹ 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.

¹² 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.

cronológica, linear e evolutiva baseada na análise meramente estética e nas biografias de personagens de destaque.

No que concerne à temática específica do ballet de corte, muitas são as obras¹³ 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 ballet 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 teatro¹⁴ apresentam análises mais abrangentes do ballet de corte que as próprias obras de história da dança, justamente por considerarem o ballet 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 ballet 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 idéias iluministas, a concepção de dança – assim como da música, da literatura, das artes em geral e da própria História – passa por transformações radicais quanto à sua definição, sua finalidade, o lugar a ser ocupado na sociedade, sua configuração e sua sistematização enquanto “arte”, bem como também há mudanças nas

¹³ Dentre as principais obras sobre o Ballet de Cour na França, destacamos as obras 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.

¹⁴ Ver: BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro* (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 2006.

formas dos espetáculos e nas condições de criação e apreciação dos balés¹⁵. 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.¹⁶

Feitas as devidas considerações teóricas e localizados alguns problemas historiográficos na bibliografia especializada da história da dança, cabe aqui evidenciar as abordagens a partir das quais se propõe convergir os domínios da história e da dança. A presente pesquisa, portanto, tem o intuito de compreender a dança, em especial o ballet de corte, não a partir da própria dança, restringindo-se à descrição de seus elementos formais e coreográficos numa suposta “evolução” da arte. Pretende-se compreender, a partir do estudo do tratado *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), do jesuíta Claude-François Ménéstrier, os sentidos políticos e culturais da dança inserida em uma determinada estrutura social e política, qual seja, a sociedade de corte, sobretudo francesa.

A dança se coloca, então, como um problema a ser investigado, tal qual nos propõe o historiador Marc Bloch¹⁷, 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 a partir 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 a partir de preceitos e usos histórica e culturalmente possíveis. Trata-se de se compreender que o objetivo do estudo não se

¹⁵ Essa transformação na concepção da dança e a contribuição do pensador e coreógrafo Jean-Georges Noverre no século XVIII é objeto de estudo de Marianna Monteiro em sua obra: MONTEIRO, Marianna F. M. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 1998.

¹⁶ “(...) 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.

¹⁷ Sobre a noção de história-problema, ver: BLOCH, Marc, *Apologia da História* ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

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, no caso aqui abordado, possibilitam o uso do ballet 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”.

1.2 Trajetória histórica da dança

Faremos aqui um breve panorama da trajetória da dança, em especial na França e 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 uma 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 neste 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 européias, compreendemos ser importante centralizar os olhares sobre esses dois contextos. O foco da pesquisa recairá ainda mais sobre a sociedade e a cultura francesa, uma vez que é aí que o ballet 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 ballets, objeto específico desta pesquisa.

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 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 ballet tais como estes são percebidos na sociedade européia do chamado “Antigo Regime”. Destacamos aqui, dentre 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, contudo 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 na 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 freqüentemente privilégio sacerdotal – a dança ritual foi excluída da liturgia cristã a fim de evitar confusões e a heresia. As parcas 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 Paris¹⁸, 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 destas práticas, o que se pode

¹⁸ Há referências desta condenação no tratado de Ménestrier sobre os ballets, quando este trata das ordenanças da Igreja contra as danças e segundo o qual “(...) Odon évêque 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.

constatar em não poucos casos de *chorea* ou *carolas*¹⁹ conduzidas por leigos e por padres em diversas localidades da França, Espanha²⁰ e Portugal, por exemplo.

Podemos constatar 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 esta 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 ameaçam 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 Sasportes²¹, que formas teatrais (de representação) virão substituir práticas rituais (místicas), o que se torna ainda mais evidente a partir do século XV.

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

¹⁹ *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 pelos ante-braços. Cf. BOURCIER. Op. cit., p. 48.

²⁰ 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.

²¹ SASPORTES, José. *Trajectoria da dança teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

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 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 *saltarello*, danças em tempo vivo e movimentos saltados, e danças em tempo moderado, como a *ductia*, a *nota* e a *estampie*²², que são mais estruturadas – não tanto no domínio coreográfico, mas sobretudo quanto ao número e 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, Itália e 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, e principalmente o *momo*, passaram a ser apresentadas como atrações,

²² Sobre as características formais das modalidades de dança citadas, ver BOURCIER, Op. cit., pp. 54 e 55.

notadamente como entremezes em banquetes palacianos, o que nos indica que a dança vai se inserindo gradativamente entre as formas de espetáculo.

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 passam a ser parte essencial e imprescindível nos 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, levanta-se e bate-se mais os pés no chão, os gestos e movimentos são mais impetuosos e o andamento é freqüentemente mais rápido. Diferente é a “dança baixa”, mais arrastada e de passos baixos pré-determinados 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.

1.3 Dança e sociedade de corte

Seria impossível compreender profundamente as formas e os sentidos das danças e do ballet 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”²³ na Europa ocidental, entendido, como bem define Roger Chartier em seu prefácio à obra *A sociedade de corte*²⁴, como “a pacificação das condutas e o controle dos afetos”²⁵. 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 sócio-culturais. 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 autocontrole sobre suas 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 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 constituir-se como 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”²⁶.

²³ A esse respeito, ver: ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

²⁴ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

²⁵ CHARTIER, R. Prefácio. In: ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 9.

²⁶ ELIAS, Op. cit., p.98.

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 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”²⁷. 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 Itália²⁸, 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 garantida²⁹.

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 idéia 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 reconhecimento público do comportamento e das ações de uma pessoa tidos como valorosas 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”³⁰. Nesse sentido, a nobreza é muito mais construída que herdada, de maneira que esta construção se dava sempre no espaço público, a partir do cultivo de um modo de vida

²⁷ ELIAS, Op. cit., p.22.

²⁸ BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

²⁹ BURCKHARDT, Op. cit., p. 324.

³⁰ BURCKHARDT, Op. cit., p. 332.

refinado, culto e decoroso e da busca por ações e condutas valorosas, virtuosas e excelentes. Assim, “era o reconhecimento pelos outros da qualidade de membro dessa sociedade que, em última análise, determinava essa própria qualidade”³¹.

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*³², 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 idéia de *dignidade*”, sendo que os espetáculos, os torneios e as danças configuram-se como algumas das “principais situações públicas de exercício dessas qualidades”³³.

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 moderna³⁴, 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 maneira

³¹ ELIAS, Op. cit., p. 113.

³² CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

³³ PÉCORA, Alcir. *A cena da perfeição*: prefácio à obra CASTIGLIONE, Op. cit.

³⁴ De acordo com Peter Burke podem-se citar *La Raffaella* (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 européias até o século XVIII, o livro *O Cortesão* foi um dos principais sistematizadores e difusores desse espírito e 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 na 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 minuets, 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”³⁵.

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 Paris³⁶. Posteriores ao tratado de Piacenza são as obras de dois de seus alunos: *De pratica seu arte tripudii*, de Giovanni Ambrogio de Pesaro, e o *Libro del arte de danzare*, de Antonio Cornazano, publicado por volta de 1455. Outros tratados italianos são o de Marco Fabrizio Caroso, *Il Ballerino*³⁷ (Veneza, 1591), e *La grazia d'amore* (Milão, 1602) e *Nouve Invenzione di balli* (Milão, 1604), ambos de Cesare Negri.

³⁵ SALAZAR, Adolfo. *História da dança e do ballet*. Lisboa: Artis Realizações, 1962, p. 81.

³⁶ 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.

³⁷ Segundo Peter Burke, o tratado *Il Ballerino* não trata apenas dos 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 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 a 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 anteriormente, do início do século XVI, e o *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 estes escritos, bem como os italianos anteriormente citados, apresentam-se muito mais como manuais de dança que propriamente tratados, tratam simplesmente das 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 Kirstein³⁸, 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.³⁹

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 idéia da triunfal procissão romana em majestosas entradas públicas e

³⁸ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance – A Short History of Classical Theatrical Dancing*. Nova York: Dance Horizons Republication, 1977.

³⁹ KIRSTEIN, Lincoln. 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.

espetaculares pela cidade, protagonizadas, agora, pela corte. Essas apresentações alegóricas triunfais, cujo correspondente francês era a *Entrée Solenelle*, 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 solenelles* 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 européias. Objeto da atenção da realeza, da corte e dos principais letrados da época, o ballet foi teorizado e defendido sob a pena de vários homens de letras, dentre eles o abade Michel de Pure – em seu *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, de 1668 – e o jesuíta Claude-François Ménéstrier – na obra que será aqui mais detidamente analisada, o 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 ballet; embora não trate especificamente deste, seu

tratado diz respeito ao gênero dramático, ao qual o ballet pertence, de forma que muitos preceitos e regras do teatro podem ser aplicados ao ballet.

Para além dos tratados sobre a dança, sobre o ballet e os espetáculos de corte, há outros tipos de documentos e fontes que permitem ao historiador conhecer e problematizar o ballet de corte no século XVII, ainda que, muitas 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 ballet o principal divertimento da corte e um espetáculo destinado a maravilhar e surpreender a audiência, as descrições e comentários sobre os ballets 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 teatrais⁴⁰.

Muito importantes são os libretos dos ballets, que narram em forma de texto escrito a trama a ser representada (ou o “argumento” do ballet) e a estrutura da obra (número de *entrées*). Porém, segundo Bourcier, o costume de publicar libretos só se torna uma constante sob Louis XIII, sendo que até 1611 apenas um libreto – dos cerca de duzentos e quinze ballets representados antes disso – teria sido publicado, o do *Ballet comique de la reine*, em 1581. As partituras e os escritos sobre música para ballets, uma vez que nos ballets 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 ballet de corte, apesar de ter sido precedido por algumas obras de características semelhantes⁴¹, o *Ballet comique de la Reine* – apresentado em 1581, por ocasião do casamento do duque de Joyeuse e Marguerite de Lorraine-

⁴⁰ Em artigo de 1989, Margaret McGowan faz um estudo sobre a dimensão do fantástico no ballet de corte a partir de mais de duzentos desenhos franceses originais, datados do início do século XVII (reinado de Louis 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 ballets 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.

⁴¹ 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 ballet 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 ballets 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 “ballet 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 impactou e encantou a corte de Catarina de Médici. McGowan estabelece os traços principais do ballet, 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”⁴². Segundo Mourey, a princípio o ballet 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 ballets 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.⁴³ Com a utilização do palco italiano, o ballet enquanto espetáculo ganha nova dimensão, passando de uma dança “planimétrica” a uma dança “estereométrica”, formato em que atuam as leis da perspectiva.

Nos ballets, 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 ballets, assumindo papéis de Rei Sol e Apolo –, os ballets freqüentemente terminavam pelo chamado *grand ballet*, no qual todos os participantes da representação e a própria sociedade de corte ali presente dançava em uníssono. Neste sentido, a linha que separa o ballet do baile de corte é bastante tênue, revelando, ao contrário da rígida separação entre artista e platéia – 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 ballet 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

⁴² MCGOWAN, Margaret. Op. cit., p.53.

⁴³ 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 maneira 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 se remetem a um enredo coerentemente elaborado em torno de um tema particular, como o faz o ballet.

Em seu tratado sobre os ballets antigos e modernos segundo as regras do teatro, Ménestrier afirma uma distinção entre o ballet e a simples dança fundamentando-se expressamente na Poética de Aristóteles, e com isso nos diz da própria definição do ballet. 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 ballet os movimentos evocam algo além deles próprios: “Le ballet exprime selon Aristote les actions des hommes, leurs mœurs, et leur passions”⁴⁴.

⁴⁴ “O ballet exprime, segundo Aristóteles, as ações dos homens, seus costumes e suas paixões”. MÉNESTRIER, Op. cit., p. 154.

2 MÉNESTRIER E SEU TRATADO SOBRE OS BALLETS

O padre Claude-François Ménéstrier⁴⁵, nascido em Lyon aos 9 de março de 1631, é considerado um dos grandes homens de letras (*honnête homme*) europeus do século XVII. Filósofo das imagens, heraldista, historiador, diretor de encenação (*metteur en scène*), tratadista e predicador, ao jesuíta francês é atribuído um amplo corpus de cerca de 150 obras (Anexo 2) que abrangem variados temas como brasões, emblemas e divisas, decoração, festas e cerimônias, divertimentos (torneios, carrosséis, justas), ballets, música, história e retórica.

Concluído seu noviciato na comunidade jesuítica de Avignon, Ménéstrier torna-se professor do ciclo de retórica (gramática, humanidades e retórica) nos colégios da Companhia de Jesus em Chambéry, Grenoble, Vienne e Lyon, tornando-se também responsável pelos ballets e tragédias representados pelos alunos nas festas e solenidades de fim de ano, além de dedicar-se ao estudo da teologia, das escrituras sagradas e da língua hebraica. Em 1658, Ménéstrier é encarregado da realização de uma festa em ocasião da visita de Louis XIV a Lyon, para a qual compõe um ballet. No ano seguinte é editado seu primeiro tratado sobre os brasões - *Le véritable art des blasons*. Este tratado é seguido de várias reedições e complementações até que, em 1689, o padre jesuíta publica seu *Méthode du blason*, obra mais completa e sistemática sobre o assunto, que resulta, em grande parte, de seu intenso estudo dos monumentos da Antiguidade e das famílias mais ilustres da Europa, empreendido numa viagem à Alemanha e Itália em 1669.

Por volta de 1670, Ménéstrier se instala em Paris, onde se dedica à pregação em igrejas e catedrais, à escrita e teorização da arte das imagens e às suas composições e *mises en scène*. Assim, já em 1681, ele publica *Des représentations en musique anciennes et modernes* e, no ano seguinte, a obra *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, obras em que o jesuíta faz todo um esforço erudito para fundamentar tanto a música como a dança (o ballet) nos preceitos e modelos clássicos da antiguidade, visando, assim, codificá-las rigidamente e legitimá-las enquanto formas

⁴⁵ Para esta reconstituição sobre a vida e a obra do padre Claude-François Ménéstrier consultou-se principalmente as informações que constam no site da exposição sobre o jesuíta organizada pela *Bibliothèque de la Part-Dieu* – Lyon em 2005 (Cf. referência na bibliografia geral). Pode-se consultar também: ALLUT, P. *Recherches sur la vie et sur les oeuvres du P. Claude-François Ménéstrier*, Lyon, 1856 (Bibl. Arsenal, Ra 35) e RENARD, Joseph. *Catalogue des oeuvres imprimées de Claude-François Ménéstrier*. Lyon, 1883. Segundo Christout (1967), o segundo catálogo é ainda mais completo que o primeiro.

artísticas sistematizadas e divertimentos honestos. Em 1683, publica *L'Art des emblèmes*. Alguns anos mais tarde, após 1690, quando os jesuítas são forçados a deixarem Paris em razão da revogação do Editto de Nantes, Ménestrier retorna à Lyon e ali dá início ao seu grande projeto de redigir sua *Histoire civile ou consulaire de la ville de Lyon* – projeto que, no entanto, foi interrompido em razão de sua morte em janeiro de 1705.

Ménestrier é, sem dúvida, um dos maiores estudiosos e teorizadores das imagens e dos signos⁴⁶ nos seus variados gêneros – emblemas, medalhas, divisas, brasões – concebendo-os como imagens e signos moralizantes a partir de sua composição alegórica. Para ele, e em total consonância com a teologia católica neo-tomista e com as diretrizes pós-tridentinas das quais a ordem jesuítica é fiel cumpridora, a imagem constitui o veículo essencial à transmissão e à compreensão de qualquer idéia, uma vez que as imagens concretas viriam ao encontro das imagens mentais. Trata-se, portanto, da persuasão pelas imagens figuradas, de maneira que os brasões, divisas, emblemas, pinturas e decorações são entendidos como imagens portadoras de significados e de verdades que permitem mover o espírito e, o que é ainda mais importante, mover a vontade da audiência. Essa questão é evidenciada em sua obra *L'art des emblèmes* (1662):

(...) l'esprit est bien plus vivement touché par ces images, qu'il ne le serait par un simple discours, et l'impression que ces figures font sur l'ame est bien plus efficace que celles des paroles; parce que l'ame a ordinairement plus d'attention a ce qu'elle void, au lieu qu'elle semble attendre a ce qu'on luy dit”⁴⁷

É nessa perspectiva que a codificação das regras de composição e uso dessas imagens morais e decorosas, sempre conforme os princípios (retórico-poéticos) de Aristóteles, torna-se tão importante.

Todo o seu estudo teórico sobre imagens não se separa de sua atuação enquanto compositor e realizador de toda sorte de festas públicas e religiosas e espetáculos, mesmo porque a composição de festas e espetáculos supõe o amplo conhecimento das

⁴⁶ Sobre seu estudo das imagens cf.: Gérard Sabatier (dir.), *Claude-François Ménestrier, les jésuites et le monde des images*. Grenoble, PUG: 2009.

⁴⁷ “(...) o espírito é tocado de maneira muito mais viva por essas imagens do que o seria por um simples discurso, e a impressão que essas figuras fazem na alma é bem mais eficaz que aquela das palavras; porque a alma é normalmente mais atenta ao que vê enquanto parece esperar àquilo que lhe é dito”. MÉNESTRIER, C.F. *L'art des emblems*. Paris, 1662, p.211.

imagens e signos que serão mobilizados e ordenados numa esfera pública. Ménestrier atuou em Grenoble, Embrun, Savóia e principalmente em Lyon, encarregando-se de festas de colégio, entradas reais, casamentos de príncipes e nobres, cerimônias fúnebres, fogos de artifício, torneios e ballets.

De acordo com Marie-Françoise Christout, pode-se dizer que o estudo de Ménestrier sobre os ballets se inscreve num imenso projeto – garantido pelo privilégio de 2 de fevereiro de 1679 e cuja realização não foi levada a cabo – em que o jesuíta se propõe um vasto estudo sobre a *filosofia das imagens*. O ballet, assim como os demais divertimentos como as representações musicais e os carrosséis, aparece inscrito à categoria dos espetáculos, que ele nomeia “imagens de ação”⁴⁸. Vê-se, portanto, que o tratadista aproxima o domínio do ballet – isto é, da dança que se compõe à maneira de um espetáculo, dado à contemplação e à comunicação de significados – ao próprio domínio das imagens, aproximação que nos informa de maneira preciosa sobre a sua concepção a respeito da natureza, da estrutura e da finalidade do ballet à época.

Ainda segundo Christout, o tratado *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre* (1682) configura-se como o estudo mais completo e original, o que permite que Ménestrier seja considerado como o grande teorizador do gênero no século XVII. Trata-se do primeiro tratado consagrado ao ballet que mistura estudos históricos e estéticos, numa preocupação metódica e num esforço erudito inéditos no que se refere ao tema em questão. Essa atitude se evidencia ao longo de todo o tratado na minuciosa sistematização das regras e leis que devem orientar a composição dos ballets, na preocupação em especificar seu método de escrita, na referência constante às autoridades da antiguidade clássica e na reconstituição precisa dos ballets citados – Ménestrier elabora um catálogo com os quarenta e oito ballets aos quais a obra faz referência.

Ménestrier, em seu tratado, propõe fazer uma síntese das regras da prática do teatro para os ballets – essas “ações mudas” – a partir da comparação entre as composições e preceitos antigos e modernos. A obra vem efetivamente sistematizar uma concepção de dança e de ballet de corte, as regras que orientam sua composição e a justa maneira de se representar as “paixões da alma”; para isso, o jesuíta alterna preceitos, reflexões, exemplos e descrições de ballets.

Cabe aqui apresentar, em linhas gerais, a estrutura de composição do tratado de

⁴⁸ CHRISTOUT, Marie-Françoise. Préface, Introduction et Théories et théoriciens. In: *Le ballet de cour de Louis XIV*. Paris, A. et L., Picard, 1967, p. 143.

maneira a tornar visualizável a disposição da matéria abordada, assim como o caminho argumentativo percorrido por Ménestrier na elaboração desta obra. O tratado compõe-se de cerca de trezentas e setenta páginas, incluídos a dedicatória – ao primeiro gentil-homem da câmara do rei (Luís XIV), encarregado de estabelecer as regras dos espetáculos e divertimentos da corte francesa –, o prefácio e o extrato do privilégio de rei. Como num índice à obra (*Table des matières principales contenues em cet ouvrage* - Anexo 2), o autor indica como o corpo do tratado se organiza a partir dos principais assuntos aí contidos. Por se tratarem de vários subtítulos, faremos aqui um agrupamento dos temas que julgamos mais importantes e capazes de sintetizar a organização da obra.

Num primeiro momento, Ménestrier vem apresentar os temas que serão abordados, bem como justificar a importância e a pertinência de se escrever sobre o ballet e também apresentar o método que utiliza para elaborar seu tratado. Em seguida, o tratadista fala sobre as ordenanças da Igreja contra as danças, diferenciando as danças condenadas – pelo seu mau uso, danças religiosas pagãs ou escandalosas – das danças honestas, que são divertimentos inofensivos ao cristão. Ménestrier apresenta a dança entre os pagãos (e judeus) como coisa divina, misteriosa e por isso suas danças sagradas são um ato de religião. Em contraponto a estas, o jesuíta apresenta a dança como uma espécie de exercício, destinada a descansar e educar tanto o corpo quanto a alma, e para isso se apóia nas considerações de Platão sobre a dança. Passa-se então à origem dos ballets – que remonta à antiguidade, embora estes não tenham a mesma origem que a dança –, a etimologia do nome e a própria definição de ballet, evidenciando seu caráter imitativo, e por isso poético, enquanto uma representação engenhosa.

A partir daí, Ménestrier se dedica efetivamente às regras que orientam a composição dos ballets, sempre de acordo com os preceitos poéticos, sendo aqui a *Poética* aristotélica a obra de referência. Há uma riqueza de exemplos e descrições de ballets, figurinos, cenários, composições coreográficas e tipos de representações. Assim, o preceptista enumera as partes do ballet (de quantidade e de qualidade), define a matéria ou o tema dos ballets, sua invenção ou sua forma, a conduta (ou a condução) desse espetáculo, as diversas espécies do gênero e a economia dos ballets, que é a justa distribuição de um todo em suas partes constituintes. Daí em diante, Ménestrier se dedica minuciosamente às partes e às características específicas dos ballets: fala-se das partes essenciais (de qualidade) – a forma, as figuras (caracterização dos personagens) e os movimentos – e das partes integrantes (de quantidade) – aquelas em que se reparte o ballet, isto é, a abertura, as entradas e o grand ballet. Reserva-se, aqui, uma atenção

especial à questão da harmonia, uma vez que é este o princípio fundamental que orienta toda a composição dos ballets. O tratadista também se dedica aos elementos cênicos que compõem o espetáculo, como o aparato (ou a decoração), as máquinas e o vestuário, arrazoando sobre sua importância e determinando a devida composição e uso de cada um destes elementos-signos. Ménéstrier faz ainda uma comparação entre os gêneros teatrais, como a tragédia, a comédia, a tragicomédia e o ballet, e o tratado termina com a descrição e a reflexão sobre jogos de espírito e de divertimento.

2.1 Em defesa do método e dos preceitos do ballet

C'est merveille que tant de siècles qui ont si utilement travaillé à polir et perfectionner les arts, nous aient laissé jusques icy sans règles et sans preceptes pour la conduite des ballets.⁴⁹

Ménéstrier se espanta ao constatar que, embora muito houvesse sido trabalhado para aperfeiçoar as artes em geral nos últimos séculos, não havia nenhuma obra que efetivamente se dedicasse a estabelecer os preceitos e as leis dos ballets. Segundo ele, o ballet merece a mesma dedicação que a música, a pintura e a poesia, que são todas artes imitativas e por isso “irmãs”, mas, apesar de conter toda graça e perfeição presentes nas demais, o ballet vinha sendo muito negligenciado no que se refere à sistematização escrita de seus preceitos.

O tratadista identifica duas percepções correntes – ambas consideradas equivocadas – sobre o ballet: por um lado, este é tomado como puro capricho, que não necessitaria de critérios ou regras; por outro lado, há os que defenderiam sistematizá-lo sob as regras do teatro a fim de que se crie “comédias para dançar e tragédias mudas”. O erro de ambas as percepções estaria justamente na não observância da prática dos antigos, pois entre estes o ballet nunca teria sido tomado como capricho nem mesmo se confundia com outros gêneros como a comédia ou a tragédia.

Para refutar o primeiro argumento, o de que o ballet é mero capricho, o jesuíta se apóia na autoridade clássica de Luciano de Samóstata⁵⁰, afirmando que se a arte do

⁴⁹ “É espantoso que tantos séculos que trabalharam tanto para polir e aperfeiçoar as artes nos tenham deixado até aqui sem regras e sem preceitos para os ballets.” MÉNESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682). Genebra: Éditions Minkoff, 1972, p. 1.

⁵⁰ Ao cidadão romano Luciano de Samóstata (125 a 181) são atribuídas mais de 80 obras, dentre as quais destacam-se seus diálogos satíricos e seus escritos históricos, obras que exerceram significativa influência

ballet fosse tão fácil, aquele não postularia tantos requisitos e qualidades aos compositores de ballets. De fato, segundo Luciano, tais compositores deveriam saber poesia, música, geometria, retórica, fábula, história e filosofia para compor um ballet. Ménestrier chama a atenção para a necessidade de estabelecer regras para as composições, pois não pode haver espírito sem arte e preceitos. Por mais que existam boas representações sem regras (o que seria fruto do bom senso de pessoas esclarecidas), também há, segundo ele, uma infinidade de ballets monstruosos, principalmente nas províncias.

Esta reflexão de Ménestrier, que aproxima a sensibilidade poética das regras sistemáticas de composição numa relação de dependência, nos leva a compreender a própria definição de arte à época. Neste tratado, Ménestrier afirma que toda arte se define como “o natural, o espírito e o bom senso postos em preceito”, sendo que não há natureza feliz, nem espírito vivo e penetrante e nem mesmo julgamento acertado que não sejam frutos de muita experiência e reflexão⁵¹.

Quanto ao segundo argumento, não menos equivocado que o primeiro, este sugere que o ballet deva ser conduzido de acordo com os preceitos que sistematizam as comédias e tragédias, porém segui-los seria desconsiderar as particularidades do gênero em questão. É certo que o ballet é ação dramática e, assim como a música, a pintura e a poesia, caracteriza-se por ser imitação da natureza, no entanto, mesmo sendo irmãs – aliás, Ménestrier considera o ballet como o “irmão primogênito” das demais –, as artes têm tratos e qualidades diferentes. No ballet há mais diversidade e mudança, há mais erudição, pois contempla os cinco tipos de poesia (épica, dramática, lírica, satírica e elegíaca) e, como a pintura, mistura fantasia e história, seriedade e divertimento.

Assim, a partir da negação dessas duas condutas consideradas errôneas, o padre jesuíta propõe sua própria perspectiva sobre os ballets, que para ele não são puro capricho, mas necessitam de regras e preceitos que lhes sejam próprios. Essas regras e

sobre o pensamento erudito a partir da Renascença. Atribui-se também ao autor um *Diálogo sobre a dança*, obra à qual Ménestrier faz referência ao longo de seu tratado e que parece ter tido ampla difusão na França do século XVI, notadamente sob a tradução (do grego para o francês) do linguista Nicolas Perrot d'Ablancourt, em 1664. Nesta edição do *Diálogo sobre a dança*, d'Ablancourt define em subtítulo que se trata de uma “apologia da dança e particularmente dos ballets”. Uma versão digitalizada desta edição francesa está atualmente disponível no portal *Gallica – Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France*, em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859725/f454.image.pagination.r=lucien+danse.langFR> (acesso em 02/12/2010).

⁵¹ “Tous les arts à les bien prendre ne sont que le naturel, l'esprit et le bon sens mis en preceptes, mais tous ne naissent pas avec un naturel heureux, un esprit vif et penetrant, en un jugement assuré, qui ne peut estre que le fruit d'une longue expérience, et de plusieurs reflexions.” MÉNESTRIER, Op., cit., p. 3.

preceitos deveriam basear-se principalmente na *Poética* de Aristóteles, a grande referência no que diz respeito aos gêneros poéticos e que orienta toda a produção artística e letrada na modernidade. Encarregando-se da sistematização dessas leis não escritas até o momento e fundando-as sobre a razão e a autoridade dos antigos, Ménestrier faz questão de deixar claro que a sua obra é dotada de brevidade – “Je suis ennemi des auteurs qui ne font des gros volumes, que parce qu’ils n’ont pas loisir de les faire plus petits”⁵² –, método e ordem, que segundo ele é “a alma de todo tratado dogmático”.

Seu método, portanto, consistiria em começar pela origem das coisas, buscando suas fontes e examinando os nomes que lhes são atribuídos – pois estes nos informam de sua definição. Assim, Ménestrier propõe analisar a origem dos ballets e da dança, bem como os nomes que se lhes atribuem os gregos, os hebreus e os modernos, partindo sempre da definição e das apreciações das autoridades antigas, principalmente Aristóteles, pois é através das fontes que se conhece o curso dos rios⁵³. A compreensão de uma arte e de um tema exige a análise de cada uma de suas partes separadamente, o que, de acordo com a forma da prática do teatro, significaria o estudo das partes essenciais (partes de qualidade) e das partes integrantes (partes de quantidade), sempre seguido de um estudo da relação destas com o todo.

Outro aspecto metódico importante para a constituição de sua obra reside, segundo Ménestrier, na comparação das composições modernas com os exemplos e os modelos clássicos que se encontram principalmente entre os gregos, e neste ponto, o tratadista afirma ser o primeiro a tratar o tema a partir dos vestígios antigos⁵⁴.

Buscando convencer o leitor do valor e da legitimidade da arte dos ballets, Ménestrier afirma, no prefácio à obra, que “De tous les spectacles de divertissement que les grecs ont inventez, ou perfectionnez, il n’en est guerre de plus universel que les ballets (...)”⁵⁵. Com esta afirmação, o autor mobiliza dois fortes argumentos que traduzem esse esforço teórico e retórico, quais sejam, a antiguidade e a universalidade dos ballets.

⁵² “Sou inimigo de autores que escrevem obras muito volumosas por não terem mais o que fazer” MÉNESTRIER, Op., cit., p. 6.

⁵³ *Les sçavans cherchent ces sources, comme celles des grands rivières don’t ils veulent sçavoir le cours.* (Os sábios buscam estas fontes como aquelas dos grandes rios cujo curso querem saber) MÉNESTRIER, Op., cit., p. 7.

⁵⁴ “Je traiteray des unes et des autres avec toute la netteté et tout l’ordre qu’il me fera possible d’observer dans ce sujet, où je suis le premier à ouvrir les voyes sur les vestiges des anciens(...)” MÉNESTRIER, Op., cit., p. 8.

⁵⁵ MÉNESTRIER, Op., cit., Prefácio (não paginado).

Dizer que o ballet é uma manifestação antiga é respaldá-la em uma tradição, ou seja, significa conferir-lhe historicidade. Ora, quanto mais antiga uma prática, mais natural esta parece ser e, conseqüentemente, menos questionável ela se torna. Para isso é tanto mais eficaz localizar sua origem e construir uma genealogia que informe o leitor da (boa) procedência desta manifestação. Assim, quando o tratadista atribui a invenção do ballet aos gregos antigos⁵⁶, ele não apenas o legitima enquanto arte pelos seus séculos de existência, mas o faz evocando a antiguidade grega clássica – que a partir da Renascença torna-se referência cultural e artística, modelo de excelência, perfeição e erudição a ser emulado na Europa moderna. É também no bojo da modernidade, herdeira do pensamento renascentista, a qual exige que todo estudo esteja fundamentado nos cânones clássicos, que Ménestrier propõe examinar a natureza dos ballets a partir das regras estabelecidas por autoridades de referência da antiguidade clássica, sendo a principal delas Aristóteles, seguido de Luciano de Samóstata, Platão, Plutarco, Libanius e Ateneu, entre outros.

Entretanto, o elogio dos antigos não determina o desprezo pelas práticas modernas, ao contrário, o tratado exalta as glórias da França. Embora o padre esclareça que pauta sua obra sobre a prática de cinco ou seis “séculos sábios” da antiguidade e sobre os sentimentos de tudo o que a Grécia teve de mais espiritual em matéria de invenções, Ménestrier destaca a França moderna como a responsável por levar a cabo a tarefa de reger todas as belas artes; por mais eruditos que gregos e romanos tenham sido, os antigos jamais tiveram ballets tão justos e engenhosos como os franceses.

No que diz respeito ao caráter universal dos ballets, como espetáculo representativo, Ménestrier apresenta duas razões que o fazem considerá-lo o mais universal dentre todos os espetáculos: primeiramente porque, segundo ele, todos os povos e nações da terra tiveram danças figuradas, que exprimem diversas coisas, e em segundo lugar porque geralmente os ballets podem se inserir em todos os demais tipos de representações – sejam estas tragédias ou comédias (na forma de coros e intermédios), representações musicais (como prólogos e recitativos) ou carrosséis. Ou seja, o ballet é universal por ser algo que se verifica em diversas sociedades, em variadas localidades e períodos históricos, e também pela possibilidade de fazer parte de toda e qualquer representação. Uma vez que afirmar a universalidade de uma

⁵⁶ Mais à frente, quando trata especificamente da origem dos ballets, Ménestrier atribuirá sua invenção aos egípcios, mas de qualquer forma indica que foi entre os gregos que esta arte foi aperfeiçoada. Cf. MÉNESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682). Genebra: Éditions Minkoff, 1972, p. 35.

manifestação significa aproximá-la de uma essência humana, esse esforço argumentativo torna o ballet, mais uma vez, uma expressão humana natural, ou em outras palavras, algo que é componente da natureza humana.

Constroem-se, pois, a partir da idéia de antiguidade e universalidade, argumentos suficientemente consistentes para defender o ballet como uma arte legítima e importante, o que será retomado e reforçado ao longo de todo o tratado.

2.2 Origem da dança e a dança como espécie de exercício

Conforme anunciado, Ménestrier dedica algumas páginas de seu tratado à reflexão sobre a origem da dança e a definição de como esta era entendida e praticada desde então. Apoiado nos textos bíblicos do Antigo Testamento, Ménestrier afirma que

La danse (...) fut en son origine une espece de mystere et de ceremonie. Les juifs à qui Dieux donna luy même les loix, et les ceremonies qu'ils observerent, l'introduisirent dans leurs fêtes, et les payens après eux la consacrerent à leur dieux.⁵⁷

Segundo ele, a dança fora no passado um ato religioso instituído pelo próprio Deus aos judeus, que a incorporaram em suas festas. A dança é assim vista como uma espécie de mistério, isto é, como algo que exprime um caráter divino, e também como cerimônia, por ser um ato de religião, uma cerimônia cuja finalidade é o culto a Deus. A dança esteve presente entre os judeus e mesmo entre os primeiros cristãos, como ofício divino que se compunha de salmos, hinos e cânticos em que se cantava e dançava em louvor e adoração a Deus.

Também entre os pagãos a dança assumiu caráter sagrado e religioso, figurando como parte imprescindível de seus cerimoniais e cultos divinos – dança-se geralmente em torno de um altar –, e aqui são citados vários exemplos das práticas de gregos, romanos, persas – para quem não poderia existir experiência mística sem dança e música. Ménestrier retoma Luciano de Samóstata, para quem a dança seria coisa divina, criada e praticada (como nos informam os poemas antigos) pelos deuses, e por isso misteriosa. De acordo com a crença dos antigos, a vontade dos deuses era de que os homens dançassem para honrá-los, e assim se vê que a dança é ato de religião, parte do

⁵⁷ “A dança foi em sua origem uma espécie de mistério e cerimônia. Os judeus, a quem o próprio Deus dera as leis e as cerimônias que observavam, introduziram a dança em suas festas, e os pagão, depois deles, a consagraram a seus deuses.” MÉNESTRIER, Op., cit., p. 8.

culto. A origem da cerimônia de dança para culto, segundo Luciano, teria vindo dos pitagóricos, para quem Deus seria um número, uma harmonia, e por isso deveria ser louvado através de movimentos e cadências ordenados.

De acordo com o jesuíta, também cristãos receberam o mistério da dança e haveria ainda aqueles (não poucos) que a praticassem como ato religioso nas próprias igrejas, como é o caso da Espanha, que mantém o uso de danças nas igrejas e procissões solenes, assim como de representações teatrais (*Autos Sacramentales*) até a época. Frente a isso, a Igreja tratou de abolir essas danças sagradas da liturgia católica – no século XII, Odon, bispo de Paris, proíbe a dança nas igrejas, cemitérios e procissões públicas – para impedir a desordem e a dissolução dos costumes, já que a dança sagrada ou religiosa é freqüentemente atribuída aos judeus e infiéis e o resultado delas na liturgia católica foram costumes escandalosos e libertinagem.

No entanto, segundo Ménestrier, a proibição não se deve à dança em si, mas ao abuso que se faz dela. A dança em si mesma não é nem boa nem má, o que a faz ser aceitável ou condenável é o seu uso devido ou indevido⁵⁸. Por isso não se pode dizer que a dança seja um crime ao cristão. Ao contrário, o jesuíta lista diversos exemplos bíblicos em que a dança é retratada positivamente – como, por exemplo, o episódio em que Moisés e o povo hebreu dançam após fugirem do Egito (êxodo 15), ou quando o rei Davi dança em adoração a Deus (Salmo 149) e ainda na promessa que Deus revela a Jeremias de restabelecer, junto com a cidade de Jerusalém, as antigas festas, cerimônias, cânticos e danças.

Por outro lado, há que se proibir certas danças cujo uso é indevido, que demonstram corrupção dos costumes, abuso e excesso, configurando-se ação de escândalo e deboche – como nos informa o episódio bíblico em que o povo de Deus dança em torno do bezerro de ouro, que segundo Ménestrier é o início da dança condenável. Trata-se de danças criminosas, sejam as danças pagãs, sejam danças religiosas mesmo entre cristãos, pois estas freqüentemente resultam em excessos ou induzem à idolatria.

Assim, o padre jesuíta faz questão de diferenciar as danças honestas, isto é, divertimentos inofensivos, das danças condenadas, que são as danças religiosas pagãs ou as danças escandalosas, que inspiram o vício, o deboche, a libertinagem e representações vergonhosas. Nota-se que esta discussão cumpre um papel importante no

⁵⁸ “Enfin à la considerer en elle même, on peut dire qu’elle est de ces choses indifferentes que le seul usage bon ou mauvais peut faire approuver, ou condamner.” MÉNESTRIER, Op., cit., P. 9.

conjunto da obra uma vez que, além de estabelecer as bases de reflexão sobre a natureza da dança, também estabelece uma base de comparação e distinção entre dois tipos de dança: a dança religiosa dos antigos e pagãos e a dança tal qual ela seria entendida na sociedade moderna, ou em outras palavras, a dança como “mistério e cerimônia”, e a dança como “divertimento dos povos e de pessoas de qualidade”⁵⁹. Trata-se, enfim, de uma dança condenada e outra que é defendida e sistematizada no tratado em questão:

Nous ne faisons plus d'actes de religion, des danses comme ont fait les juifs, et les infideles, nous nous contentons d'en faire des divertissemens honnêtes pour former le corps à des actions nobles, et de bienseance. Nous en faisons des réjouissances publiques, et souvent sous des allegories ingenieuses on represente les évenemens qui font le bon-heur de l'Etat, pour en faire goûter aux peuples toutes les douceurs (...) qui leur rendent plus sensible.⁶⁰

É possível perceber, no trecho acima, aquilo que o tratadista entende como “dança honesta”, enquanto divertimento honesto, salientando aí duas dimensões distintas, embora complementares: de um lado, a dança que serve para “formar o corpo às ações nobres e decorosas”, de outro, temos a dança como representação engenhosa em ocasiões de celebração pública.

Recusando a função religiosa que esta assume entre os antigos e os pagãos, Ménestrier destaca a importância da dança como uma espécie de exercício tanto para o corpo quanto para o espírito. A dança traz a movimentação necessária ao corpo para conservá-lo e descansá-lo da fadiga do trabalho, assim como também é um divertimento necessário para descansar o espírito, que não pode estar sempre concentrado só em coisas sérias. O autor cita Platão, para quem a poesia, a música, as danças, os espetáculos e os festins são as coisas mais próprias para descansar o espírito e revigorar o corpo, e por isso deveriam ser introduzidas nas leis da República para entreter o povo e descansar os magistrados.

Porém a dança não deve ser vista como simples diversão, mas um “estudo e aplicação absolutamente necessários para reger, conter, equilibrar e harmonizar o

⁵⁹ *La danse qui fait aujourd'hui le divertissement des peuples, et des personnes de qualité fut en son origine une espece de mystere et de ceremonie.* (“A dança que hoje se mostra um divertimento dos povos e das pessoas de qualidade foi em sua origem uma espécie de mistério e cerimônia.”) MÉNESTRIER, Op., cit., p. 8.

⁶⁰ “Nós não fazemos mais atos de religião, como o fizeram judeus e infiéis, nós nos contentamos em fazer divertimentos honestos para formar o corpo a ações nobres e decorosas. Nós fazemos regozijos públicos e freqüentemente representamos, por meio de alegorias engenhosas, os eventos que fazem a felicidade do Estado, para que o povo possa experimentar todas as doçuras (...) que o tornam mais sensível.” MÉNESTRIER, Op., cit., Prefácio (não paginado).

corpo”, regulando os movimentos, as ações e a conduta dos homens. Para Platão, os primeiros cuidados devem ser para educar o corpo antes de formar o espírito pelo estudo das ciências, de modo que deve-se aprender a música para reger a voz, e a dança para dar às ações um “ar nobre e certa graça”⁶¹. Assim, já de acordo com Platão, a dança é instrumento que permite a distinção social, na medida em que dá nobreza, graça e destaque às ações que não se vêem naqueles que não aprenderam tal arte.

Para Ménestrier, a dança tem a função de educar o corpo e as atitudes, servindo para torná-lo flexível e próprio a diversos movimentos, tanto para a guerra quanto para as artes e o decoro das ações. Segundo ele, e a partir de vários exemplos, desde a antiguidade a dança fora utilizada e valorizada como um bom exercício à arte da guerra, a fim de que os soldados desenvolvessem flexibilidade do corpo e destreza de movimentos. Para Sócrates não há melhores homens para a guerra que os bons dançarinos, pois o exercício da dança deixa o corpo pronto e bem disposto aos comandos militares. De fato, etíopes, persas e lacedemônios aprendiam simultaneamente a montar a cavalo e a dançar, pois reconheciam na dança um bom exercício para melhorar seus guerreiros. Ménestrier constata, a partir da leitura de Homero – que elogia a dança militar, armada, como ótimo exercício de agilidade e destreza dos guerreiros – que “todos os heróis dançavam”, como é o caso de Ulisses e Felipe (pai de Alexandre), assim como inúmeros príncipes e capitães.

Por recomendação de Cícero e Quintiliano, o exercício da dança é bom para oradores e cerimônias públicas na medida em que confere ao homem uma “eloquência exterior”, eloquência esta que também seria importante às artes e às ações decorosas. O jesuíta retoma Platão, que considera a dança como um remédio que serve para modificar quatro paixões perigosas: o medo, a melancolia, a cólera e a alegria. No caso das duas primeiras o exercício da dança colabora para deixar o corpo mais flexível, leve e tratável; já no que se refere à cólera e à alegria, a dança suaviza as falhas delas provenientes. A dança ajuda a reger o espírito e a conduta da juventude, dando harmonia às falhas impetuosas e atenuando a conduta exaltada.

⁶¹ “(...) la danse, pour donner à toutes ses actions, un air noble et une certaine grace qu’on trouve rarement en ceux qui n’ont jamais appris cet exercice.” MÉNESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682). Genebra: Éditions Minkoff, 1972, p. 30.

2.3 O ballet como gênero poético

Mas o objeto principal de Méneſtrier em seu tratado não é a dança em geral, nem mesmo os vários tipos de dança de corte, mas sim o ballet enquanto espécie mais perfeita de dança representativa:

C'est de ces danses representatives que je traite en ce discours, et ce sont celles dont j'entreprends de regler la conduite, après que j'aurai recherché les sentiments des anciens sur l'origine de la danse en general dont le ballet n'est qu'une espece, mais l'espece la plus parfaite.⁶²

De acordo com Méneſtrier, a origem do ballet não está nessas danças religiosas, pois o ballet não tem a mesma origem que a dança em si. Para ele, o que define o ballet é justamente seu caráter imitativo, ou seja, por ser uma dança representativa, figurada, e não ato de religião ou mera sequência de movimentos ritmados do corpo. Assim, os ballets não são tão antigos quanto à própria dança nem remontam ao “baile dos astros”, como o queria Samóstata, mas certamente tiveram sua origem ainda na antiguidade – assim como antiga é a origem do nome “ballet”⁶³.

Segundo o tratadista, o ballet tem origem misteriosa entre os egípcios, que dançavam em círculo em torno de um altar, representando os movimentos celestes em torno do sol e a harmonia do universo. Mas a evolução, o aperfeiçoamento dessa dança figurada, se daria entre os gregos, que a teriam transformado em imagem das evoluções do labirinto de Creta – o próprio Teseu teria introduzido e ensinado essa dança em Delos.

Méneſtrier chamou essas danças antigas de ballets por não serem simples como as outras, mas por serem “dança figurada engenhosa e representativa das coisas naturais e filosóficas”⁶⁴, 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, mais que simples movimentação do corpo, imitam e evocam algo. Compreende-se, assim, que o ballet não é o movimento em si, mas a imitação humana de algo por meio de

⁶² MÉNESTRIER, Op., cit., p. 18.

⁶³ Sobre a etimologia do nome “ballet”, Méneſtrier afirma que este tem origem num termo grego cujo significado seria “lançar”, de onde também viria o termo *balle* que faz referência à bola (*balle à jouer* ou *balle à jeter*), a qual o jesuíta afirma que era usada nas danças antigas. Deste termo *balle* teria surgido os termos *bal*, *ballet* e *ballade* (em francês), *ballo* (italiano) e *baile* (espanhol e português). Cf. MÉNESTRIER, Op., cit., p. 39.

⁶⁴ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 38.

movimentos, e de movimentos estritamente regrados. É nesse sentido que Ménestrier afirma que o ballet não é o baile dos astros, mas a sua imitação, a sua representação através de movimentos humanos. Comparando o ballet com a música, já que ambas são artes imitativas, seria como dizer que a música não é o cantar (som) dos pássaros, mas a sua imitação, ou seja, a representação deste som através da voz ou de instrumentos de artifício humano.

Além do caráter representativo, o ballet também se distingue das demais danças por sua engenhosidade e rigor de composição, já que supõe uma invenção mais complexa e uma cuidadosa codificação de seus movimentos, gestos e princípios – donde se compreende que o ballet não é uma dança espontânea. Segundo o jesuíta, Ateneu se refere aos ballets antigos (essas danças figuradas) sob o termo “danças filosóficas”, que designaria danças totalmente compostas a partir de regras e que são alegorias engenhosas.

Baseado nos escritos gregos sobre a dança e nos diversos ballets que estes fizeram, Ménestrier define o ballet como uma “imitação das coisas que dizemos e cantamos”, ao que Luciano acrescenta que essa imitação se faz “pelos gestos, movimentos e cadências”⁶⁵, devendo fazer somente gesto e postura que se refira ao representado. Ainda que Platão tenha tratado da dança em geral, este não chegou a definir sistematicamente o ballet. Nesta elaboração, a referência clássica de maior relevância é certamente Aristóteles – nas palavras do autor um “filósofo exato em tudo que trata” – que teria definido o ballet em sua *Poética* como “as ações, os costumes e as paixões que se exprimem nessas danças figuradas pelas cadências harmônicas e movimentos regrados de gestos, ações e figuras”⁶⁶. Segundo o jesuíta, toda a arte dos ballets se funda nessa definição, isto é, em seu caráter imitativo – pela capacidade de representar ações, costumes e paixões – e no caráter sistemático que determina regras de composição e de gestual, sempre associadas à noção de harmonia.

Segundo Platão, há duas coisas a se considerar sobre a imitação: primeiramente, deve-se imitar a natureza exprimindo suas propriedades essenciais, e em seguida, a imitação deve ser feita em boa medida para não se tornar enfadonha. É preciso que a imitação do ballet seja natural e agradável, segundo as regras da poesia, pois uma das principais finalidades da imitação é justamente a de propiciar prazer.

⁶⁵ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 40.

⁶⁶ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 40.

Percebemos no argumento de Ménestrier um duplo movimento que busca, ao mesmo tempo, aproximar o ballet das artes em geral – essas que, como a música e a pintura, são tradicionalmente mais “reconhecidas” como arte, enquanto técnica sistematizada de composição orientada por preceitos teóricos e filosóficos – e destacá-lo dentre elas afirmando sua superioridade; tanto a aproximação quanto a distinção se fazem a partir da idéia da imitação. O ballet é, portanto, imitação como todas demais artes, mas vai além da pintura: enquanto esta só exprime o desenho, as cores e a disposição das coisas, o ballet teria a capacidade de exprimir o movimento que a pintura não consegue dar ao desenho e às cores.

Em suma, a diferença do ballet para as outras artes é que as outras só imitam algumas coisas, enquanto o ballet imita através de movimentos e por estes ele exprime a própria natureza das coisas e os hábitos da alma – aspectos que não nos chegam aos sentidos a não ser pelo movimento.⁶⁷ O jesuíta defende e comprova a eficácia dos movimentos do corpo para exprimir o sentido e a natureza das coisas – “les mystères les plus cachez de la nature”⁶⁸ –, afirmando serem os gestos e movimentos os intérpretes das paixões e dos sentimentos interiores, a ponto de aproximar o bom dançarino ou mímico de um intérprete de idiomas⁶⁹. Dessa maneira, os dançarinos ou pantomímicos seriam capazes de exprimir, com seus gestos, qualquer ação humana ou da natureza, qualquer estado, paixão ou movimento da alma. É esta a definição do abade Tesauro em seu *Canocchiale Aristotelico*, para quem “o ballet é uma ação metafórica que exprime as afeições da alma e as ações exteriores do homem pelos gestos”, ao que o jesuíta pondera, entretanto, que não se devem separar afetos da alma e ações exteriores, pois o ballet deve exprimi-los conjuntamente.

Em conformidade com a premissa horaciana *Ut pictura poësis*, a qual aproxima poesia e pintura estabelecendo que a poesia é uma “pintura falante” assim como a

⁶⁷ “La difference est, qu’au lieu que les autres arts n’imitent que certaines choses, comme la peinture n’exprime que la figure, les couleurs, l’arrangement ou la disposition des choses, le ballet exprime les mouvements que la peinture, et la sculpture ne scauroient exprimer, et par ces mouvemens il va jusqu’à la nature des choses, et les habitus de l’ame, qui ne peuvent tomber sous les sens que par ces mouvemens.” MÉNESTRIER, p. 41.

⁶⁸ “os mistérios mais escondidos da natureza”. MÉNESTRIER, Op., cit., p. 41.

⁶⁹ Ménestrier conta que certo rei que estava em Roma pediu a Nero que lhe desse “(...) un celebre danseur qu’il avoit vû exprimer dans un ballet si naturellement les choses qu’il crut qu’un homme qui avoit ce talent, pouvoit lui servir d’interprete par tout, n’ayant nul besoin des langues pour s’expliquer et pour se faire entendre à tout le monde.” (um célebre dançarino que ele havia visto exprimir tão naturalmente as coisas em um ballet que acreditou que um homem com esse talento pudesse servir-lhe de intérprete em qualquer lugar, de modo que ele não teria nenhuma necessidade de saber línguas para se explicar e se fazer compreender por todo o mundo.) MÉNESTRIER, Op., cit., p. 42.

pintura é “poesia muda”, o tratado postula que “o ballet é uma pintura”⁷⁰. Essa comparação determina que as regras do ballet, por ser imitação, sejam estabelecidas sobre as regras da pintura, ou ainda que os preceitos de um e outro gênero são intercambiáveis. Assim,

L'ordonnance d'un ballet est donc semblable à celle d'un tableau, et comme un peintre fait voir son adresse à bien représenter l'hiver, le printemps, l'automne, la nuit, la moisson, la vendange, un combat, une nupte, une foire, une métamorphose, le ballet doit faire la même chose.⁷¹

Essa comparação entre ballet e pintura só é, pois, possível por serem ambas formas de imitação. Segundo Aristóteles, “o imitar é congênito ao homem (e nisso difere dos outros vivos, pois, de todos, é o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”⁷². Nesta direção, Ménestrier faz longas considerações dizendo que o prazer que vem da representação passa pela alma, por isso só o homem pode ser tocado pelo espetáculo. É nesse sentido que afirma Plutarco que embora não gostemos de ver comportamentos de fúria, desespero, dor ou extravagâncias de bêbados, gostamos de vê-los representados, pois a imitação tem um encantamento secreto. Assim como a pintura de coisas horríveis (que seriam capazes de nos assustar se vistas de verdade) pode nos agradar e nos comover.

De fato, de acordo com Aristóteles, o prazer que se tem diante de uma imagem é o de reconhecer a semelhança da representação com o original.

Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, „este é tal“. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie. (...) Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres.⁷³

⁷⁰ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 82.

⁷¹ “A prescrição de um ballet é semelhante àquela de um quadro, e assim como um pintor mostra sua perícia representando bem o inverno, a primavera, o outono, a noite, a colheita, um combate, um casamento, uma feira, uma metamorfose, o ballet deve fazer a mesma coisa.” MÉNESTRIER, Op., cit., p. 82.

⁷² MÉNESTRIER, Op., cit., p. 106-107.

⁷³ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa (8ª edição). Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, p. 107.

2.4 O tema e a conduta dos ballets

Em conformidade com as regras que postulam a composição da poesia, Ménestrier nos determina aquilo que conviria ao ballet enquanto partes de qualidade, essenciais à sua elaboração. Estas seriam: a matéria ou o tema, a forma – que é a invenção feita a partir do tema, também chamada de conduta –, a figura, os movimentos, a harmonia e a decoração.

O tema que se propõe representar deve causar a admiração, pela graça da novidade, e o prazer, pela exatidão da imitação, uma vez que o ballet é feito para o divertimento. Há três sortes de temas: os históricos (história antiga), os fabulosos (mitológicos) e os poéticos, que podem – e devem – ser combinados, sendo os últimos os mais engenhosos segundo o tratadista. Para explicitá-los, Ménestrier recorre novamente à comparação entre o ballet e a pintura, de modo que as regras da primeira devam ser as mesmas que definem a segunda.

Assim, aos três tipos de ballets correspondem três tipos de pintura: a histórica, que representa as coisas naturalmente, como ela são; a pintura poética, que fantasia as coisas como se quer, ajustando-as a diversos desígnios e temas; e a pintura histórica tratada poeticamente, que mistura os dois primeiros tipos. Para ele, os ballets seriam da mesma forma, sendo que aqueles que misturam história e fábula são os mais agradáveis e mais próprios, pois têm a beleza do verdadeiro e da imitação (verossimilhança e fantasia), têm os mesmos temas que as tragédias, com a diferença de misturar, aos personagens históricos, outros personagens fictícios, poéticos e alegóricos.

Os temas também podem ser de várias espécies: há os que exprimem coisas naturais, há os que são expressão dos acontecimentos, ensinamentos morais, ou ainda puro capricho, enfim, não há nada na natureza, na história, na fábula, nos romances, nos poemas ou nos caprichos que não possa ser representado no ballet, seja sob figuras naturais, fictícias ou alegóricas. Segundo ele, os ballets mais espirituais são aqueles cujos temas são poéticos, alegóricos e morais – dentre os quais o jesuíta destaca o ballet *La vérité ennemie des apparences*, apresentado em 1634 em celebração do dia de nascimento do cardeal de Savóia, afirmando não haver ballet mais agradável que este. Qualquer que seja sua natureza, um tema (um todo) deve ser agradável e engenhosamente desenvolvido.

O ballet exige unidade de desígnio, para que tudo na obra se refira ao mesmo tema e se oriente para o mesmo fim. Porém Ménestrier não postula que o ballet deva

obedecer a uma unidade de ação, como na tragédia e na epopéia, diferindo nisso dos gêneros poéticos segundo os preceitos aristotélicos. Segundo Aristóteles, as artes miméticas devem imitar as artes que sejam unas e completas, de modo que os acontecimentos se sucedam em total conexão, “Pois não faz parte de um todo o que (...) não altera esse todo”⁷⁴. Apoiando-se nas considerações de Suidas, Ateneu, Marius Victorinus e outros sobre a dança, o jesuíta constata que nenhum desses autores antigos fala de unidade de ação, nem mesmo unidade de tempo ou lugar, mas somente unidade de tema. Nisso consiste a coerência e a unidade do ballet, que todas as partes mantenham uma relação com o todo não porque representam uma única ação, mas porque se referem todas ao mesmo tema.

E é justamente nessa justa distribuição de um todo em suas partes essenciais e decorosas que consiste aquilo que Ménestrier chama de “economia dos ballets”:

L’économie des ballets n’est autre chose que la juste distribution d’un tout en ses parties essentielles, ou de bien-séance; un juste arrangement des causes, des effets, des propriétés, des circonstances, des événements, d’une chose une liaison de fables, d’exemples, et d’imaginations à un même sujet.⁷⁵

De fato, não é a observância ao princípio da unidade de ação que define o ballet enquanto divertimento nem é isso que o torna agradável; ao contrário, é na variedade e na constante novidade de ações e imitações que o ballet encontra suas características essenciais e são estas que o tornam um espetáculo deleitoso. Diria Luciano que a pantomima é sempre um conjunto de coisas e o prazer está justamente em ver a multiplicidade e a diversidade de seu aparato⁷⁶, ao que acrescenta Ménestrier que daí nasce o prazer das representações justas, sábias e inocentes. O ballet é imitação não só das ações humanas, mas também de animais, seres inanimados e do movimento celeste. Assim, o gênero dos ballets permite – exige, aliás – a representação de várias ações diferentes, contanto que se refiram todas a um mesmo tema.

⁷⁴ ARISTÓTELES. Op., cit., p. 115.

⁷⁵ “A economia dos ballets não é nada além da justa distribuição de um todo em suas partes essenciais e decorosas, o justo arranjo de causas, efeitos, propriedades, circunstâncias, eventos, sequência de fábulas e exemplos e imaginações de um mesmo tema”. MÉNESTRIER, Op., cit., p. 135.

⁷⁶ “Lucien marque expressément que l’unité d’actio n’est point du tout du ballet, quand Il dit (...) *le pantomime est toujours plusieurs choses, et il a du plaisir à voir la multitude et la diversité de son appareil.*” MÉNESTRIER, Op., cit., p. 137.

Assim como a ação na tragédia tem o mesmo papel do tema no ballet, funcionando como elemento centralizador e orientador da composição, à intriga trágica corresponde a conduta do ballet, esta que se define como a invenção e a condução do tema. Ménestrier cita vários exemplos de alguns tipos de ballets descrevendo e analisando sua conduta, aproveitando para sinalizar os elementos positivos e negativos de umas e outras composições, bem como seu juízo de cada uma delas.

Para ele, o segredo da conduta de um ballet está na escolha do tema, que é sempre um todo composto de várias partes essenciais e arbitrarias, de maneira que as últimas devem se ajustar aos desígnios das primeiras, segundo os preceitos poéticos aristotélicos. É sobre as partes que se desenvolve toda a conduta da obra: se o tema do ballet é a Noite, que é um longo período de tempo composto de várias horas, a conduta natural seria representar, através das danças figuradas, tudo que se pode fazer ou tudo que pode acontecer durante a noite⁷⁷. Muitos temas de ballets são inspirados na poesia épica de Ariosto e Virgílio, sobretudo da Eneida, o que, aliás, também é uma constante na pintura, na tapeçaria, nas representações musicais e até mesmo em jogos⁷⁸ setecentistas.

Como já foi dito, as alegorias ocupam um papel importante na conduta dos ballets e estão presentes de uma forma ou de outra em praticamente todas as composições do gênero, mesmo que isso não se apresente como tema imediato. Ménestrier, que considera os desígnios alegóricos como os mais engenhosos e os mais próprios ao ballet⁷⁹, distingue três tipos de alegorias: as filosóficas, as poéticas e as de romance. As filosóficas exprimem as causas, efeitos, propriedades e princípios das coisas, como é o caso do *Ballet de la Curiosité*⁸⁰. Neste são apresentados, em quatro entradas, quatro tipos de curiosidades: a inútil (associada à ociosidade e presa a coisas sem importância), a perigosa (perniciosa, que se interessa pela magia e superstições), a útil (que é racional e produz instrução e conhecimento) e a necessária (aquela que busca descobrir novos mundos), duas a se evitar e duas a se buscar.

⁷⁷ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 92.

⁷⁸ Da mesma forma que os ballets, também foram inventados jogos para distrair o espírito e instruir divertindo. Os jogos, inventados em sua maioria pelos italianos, são uma espécie de representação onde todas as leis do decoro são observadas em meio aos divertimentos. Ao final do tratado, Ménestrier descreve um jogo de divertimento inteiramente baseado do tema épico do Labirinto de Ariosto, o qual o jesuíta considera um excelente exemplo – se não o melhor – de jogo honesto, instrutivo e apropriado à nobreza. Cf. MÉNESTRIER, Op., cit., p. 308.

⁷⁹ “Ces desseins allegoriques sont les plus ingenieux et les plus propres pour le ballet”. MÉNESTRIER, Op., cit., p. 65

⁸⁰ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 68

As alegorias poéticas são tão engenhosas quanto as filosóficas, mas não afetam com tanta exatidão. Citando o ballet *Les Amours déguisés*⁸¹ (1664), que apresenta elementos e figuras poéticas e mitológicas, o tratadista afirma que neste há beleza, grandeza e espírito, embora sua condução não seja regular, pois nada é verossímil. Já o *Ballet poétique de la Naissance et de la Puissance de Venus*, de 1665, teria uma conduta mais regular ao apresentar o nascimento de Vênus, sua recepção entre os demais deuses antigos e o reconhecimento de seu poder pelos deuses e mortais. O jesuíta nomeia alegorias de romance aquelas compostas à maneira dos romances tratando de eventos maravilhosos que nada têm de verdadeiro e que todo efeito é atribuído aos encantamentos, como o *Ballet du Palais d'Alcine*⁸², apresentado nas festas dos Jardins de Versalhes, em 1664.

Há ballets que são feitos a partir de uma proposição ou tema composto, ou seja, tópicos de invenção geralmente graves e de conteúdo moral, como por exemplo, “é preciso morrer” ou ainda “tudo obedece ao dinheiro”. A esse propósito, Christout considera que Ménestrier se deixa levar por um didatismo que se sobrepõe ao próprio caráter artístico, uma vez que esses tipos de tópica, segundo ela, seriam pouco propícios à inspiração coreográfica.⁸³

Ballets plaisans são representações cuja invenção se aproxima das farsas e das gozações, onde reina o ridículo. Esses ballets eram apresentados na França e na Itália principalmente durante o carnaval, que é um tempo de divertimento. Citam-se o *Ballet des Alchimistes*, dançado na corte de Savóia em 1640 – que é uma alegoria e uma ridicularização dos alquimistas que buscam encontrar a pedra filosofal – e o Ballet *Les Montagnards* – apresentado às cortes francesa e de Savóia, em Monceaux, no ano de 1631 –, que foi composto em tom de sátira zombando dos habitantes das montanhas. Aquele ballet faz, entretanto, uma distinção categórica entre os montanheseiros rústicos – cuja aparência e vestimentas são rústicas e cujas danças são desorganizadas, truculentas e desarmonicas – e os habitantes dos Alpes, ou seja, a própria corte de Savóia, que são representados segundo o modelo cortesão e cujas danças são codificadas, harmônicas, refinadas e graciosas. Percebe-se na descrição desse ballet, o quanto a dança de corte e a composição de ballets eram entendidos como requisitos essenciais que compõem a vida e a etiqueta de corte.

⁸¹ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 69

⁸² MÉNESTRIER, Op., cit., p. 77

⁸³ CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Le ballet de cour de Louis XIV*. Paris, A. et L., Picard, 1967, p. 143.

Mais do que satirizar os rústicos habitantes das montanhas, o ballet exalta o seu oposto, qual seja, a sociedade refinada de corte, e tal distinção se constrói através da diferenciação de costumes e posturas evidenciados nas atitudes corporais, no gestual, na qualidade dos movimentos e sobretudo nas danças dos dois grupos. Se, nesse caso específico, era intenção da corte de Savóia (região montanhosa dos Alpes) afirmar-se perante as demais cortes (a francesa em especial), negando a si própria a identidade do montanhês rústico e tomando para si o ideal cortesão, essa afirmação se efetiva e se evidencia através do bom desempenho da dança, refinada e codificada segundo as regras e costumes da corte.

De acordo com Ménestrier, a observância das regras de conduta e invenção é tão importante na composição de um ballet quanto a escolha de seu tema. É o que não ocorre satisfatoriamente no ballet *Qu'il est plus aisé de déterminer les différends et les querelles des peuples pour la religion que par les armes*, obra escrita em latim pelo padre Mambrum. Apesar de o tema ser sábio, apresentando personagens e figuras alegóricas convenientes – como as três partes do mundo (Europa, África e Ásia), a Glória, a Discórdia, a Religião e Constantino (herói) –, esse ballet falha pela falta de invenção sobre o tema escolhido, pois as coisas se sucedem de modo muito igual, sem novidades, sem nada que prepare cada ação, carecendo de elementos poéticos e melhor distribuição do todo em partes; ao final, ele propõe vários elementos a fim de tornar o ballet mais engenhoso e deleitoso.

Diferentes seriam o *Ballet du Trioumphe de l'Amour*, o *Ballets des Songes*, o *Ballet des Jeux* e o ballet *Le tabac*, que embora não sejam os mais espirituais, mostram-se bastante engenhosos em termos da condução. Entendemos que essa busca por tornar a composição mais agradável a partir das regras de condução – como a coerência, a engenhosidade, a variedade de figuras e ações e a justa distribuição do tema em partes – não representa apenas um cuidado formal, mas contribuem para tornar o ballet mais persuasivo e mais eficaz na comunicação moral do tema.

Também o ballet *Le triomphe de Minerve* – representado em ocasião do casamento de Mme. de France e do Príncipe da Espanha – apresentaria falhas na condução. O apontamento dessas falhas por Ménestrier nos parece interessante de ser aqui citado uma vez que através das críticas feitas é possível conhecer aquilo que o jesuíta considera como bons preceitos inventivos para os ballets. Ménestrier critica a pouca relação entre as entradas e a organização das partes em função do tema. Segundo ele, não há relação entre os personagens envolvidos e nem referência destes ao tema,

assim como o prólogo é muito longo e toma quase o tempo total do ballet, ou seja, há nessa obra uma má distribuição do tempo. Nada prepararia o triunfo de Minerva, que é o justamente o tema do ballet, sendo que na verdade não se sabe sobre o quê a deusa triunfaria.

Para o tratadista, este é um exemplo de ballet mal construído e mal conduzido, que não respeita as regras do gênero, o que não ocorreria caso seu compositor fosse bem instruído sobre os ballets antigos. Com essa conclusão, Ménestrier reafirma a utilidade e a necessidade de sua obra e das regras de composição que esta propõe, o que seria fruto do cuidado de aperfeiçoamento das Artes e das Ciências na França dos últimos anos e que, segundo Ménestrier, “(...) ont bien poli nos moeurs et nos usages”⁸⁴.

Ménestrier aponta e descreve em seu tratado um tipo de representação que seria específico de Portugal, os *Ballets Ambulatórios*:

Les portugais ont des ballets ambulateurs qui se dansent dans les rues d’une ville, et vont en divers lieux, avec des machines mobiles et des representations. Ils le font aux festes des saints et en leur plus grandes solemnitez.⁸⁵

Sempre associados a festas e solenidades religiosas, os ballets ambulatórios assim se definem por seu caráter itinerante. Tratam-se geralmente de procissões ricamente adornadas (mastros adornados de dourado, coroas, fitas, bandeiras) entremeadas de entradas de ballets, máquinas móveis e diversas representações que se desenvolvem no ambiente mais amplo das cidades. Segundo o bispo italiano de Fossombrone – que teria feito a descrição da solenidade de canonização de São Carlos Borromeu em Lisboa no ano de 1610⁸⁶ – as procissões e as festas não pareciam ser tão nobres e tão graves em Portugal, mas seriam sempre acompanhadas com marcas de alegria. O jesuíta afirma que os ballets ambulatórios são uma invenção antiga que teria sido criada pelos povos habitantes da região do mar Tirreno – e descrita por Apiano Alexandrino – como uma espécie de pompa em que jovens dançarinos, usando vestimentas curtas, coroas e guirlandas de ouro, saiam cantando e dançando, com ordem e método. O padre afirma que a conduta dos ballets era pouco conhecida em Portugal

⁸⁴ “(...) serviram para educaram muito bem nossos usos e costumes.” MÉNESTRIER, Op., cit., p. 135.

⁸⁵ “Os portugueses têm ballets ambulatórios que são dançados nas ruas das cidades e vão a diversos lugares com máquinas móveis e representações. Esses ballets são dançados nas festas de santos e em suas maiores solenidades.” MÉNESTRIER, Op., cit., p. 98-99.

⁸⁶ A descrição minuciosa desta festa e da procissão que Ménestrier caracteriza como ballet ambulatório pode ser encontrada nesse tratado, assim como a descrição do ballet ambulatório apresentado na solenidade de beatificação de Santo Inácio em Portugal. Cf.: MÉNESTRIER, Op., cit., p. 99-106.

entre o fim do século XVI e início do XVII, alegando haver nessas composições pouco espírito e que os temas eram comumente ridículos.

Segundo Ménestrier, os antigos teriam elaborado quatro tipos diferentes de ballets: trágicos – ballets graves, cujos temas deveriam ser inspirados na História ou na fábula –, os cômicos – ballets bufões em tom de gozação –, os satíricos (livres e indecentes) e os alegóricos (ou *thymelicos*⁸⁷, segundo um termo latino). Destes quatro modelos de ballets atribuídos à antiguidade, Ménestrier afirma que os europeus só não retiveram em seus costumes modernos os ballets satíricos, por serem indignos de estar entre os nobres da corte – estes que fazem profissão de bons costumes, de religião e de piedade.

2.5 Figuras, movimentos e aparato cênico

Outro elemento essencial ao ballet são as *figuras*. Por figuras, Ménestrier entende os personagens e sua caracterização, lembrando que o “personagem” dentro do ballet nunca representa um tipo individualizado, mas sempre uma figura carregada de significados simbólicos e alegóricos cujo sentido e função só podem ser apreendidos se relacionados ao todo. Mesmo que se trate de um personagem específico – geralmente mitológico, como Hércules e Baco, ou mesmo histórico como Constantino – este sempre se coloca como uma figura alegórica, um lugar. Há uma infinidade de possibilidades de figuras a serem representadas pelos atores, como personagens mitológicos (Júpiter, Teseu), figuras alegóricas ou puramente intelectuais (Verdade, Glória, Mérito, Justiça, Concórdia, Fama), elementos da natureza (animais, rios, noite, sol), sentimentos e estados (amor, curiosidade, sonhos).

A caracterização pelo figurino é fundamental à representação e à distinção dessas figuras, e por isso Ménestrier afirma a importância das roupas, máscaras, símbolos e movimentos próprios, pois são esses elementos que constroem o personagem. A questão da caracterização e da vestimenta tem tanta importância para o

⁸⁷ Em seu tratado, Ménestrier faz uma breve discussão sobre a origem e a etimologia do termo latino *thymelae*, termo que fora encontrado numa inscrição romana antiga e que, segundo ele, corresponde aos ballets alegóricos – “teatros para cantar e dançar” – que foram célebres em Roma. Após refutar uma das interpretações, o jesuíta conclui que a origem do termo, e a origem dos próprios teatros para cantar e dançar, se refere a um lugar elevado perto dos altares onde ficavam os músicos durante os sacrifícios, apoiando-se nos dizeres de Suidas: “Et Suidas dit clairement que c’est de deux mots grecs qui signifient chanter et sacrifier, que le mot *thymele* a été formé.” (“E Suidas diz claramente que é a partir de duas palavras gregas, que significam cantar e sacrificar, que a palavra *thymele* foi formada.”) MÊNESTRIER, Op., cit., p. 130.

jesuíta porque este atribuiria ao figurino uma função explicativa, nas palavras de Christout. Há figuras que a caracterização já é tão determinada pelo uso que não há o que inventar a mais, deve-se somente se ater ao padrão, como por exemplo a representação de Saturno com uma foice e de Mercúrio com asas nos calcanhares, capa e caduceu.

É importante destacar que esse padrão de caracterização das figuras obedece certamente à representação emblemática, considerando que os livros de emblemas, como os de Alciato e Cesare Ripa⁸⁸, foram desde o século XV e ainda no XVII, referências obrigatórias para a composição de vários tipos de representação. Os personagens históricos são representados segundo sua dignidade (como rei, escravo ou comerciante) ou segundo algum acontecimento particular que o identifica (por exemplo, Hércules com seu cetro e a pele de leão).

É possível distinguir os personagens de diferentes nações por suas roupas particulares, como nativos americanos por suas plumas ou turcos por seus turbantes, assim como os brasões identificam cidades e províncias. Os rios podem ser representados por meio de figurinos com motivos de peixes, o vento com roupas leves, plumas e foles e a Aparência vestida de plumas de pavão e espelhos. Ménestrier descreve o que considerou uma agradável caracterização do Mundo⁸⁹ em que a roupa era feita como um mapa: no peito estava escrita a palavra *Gallia*, no ventre se lia *Germania*, numa perna *Italia*, num braço *Hispania*, às costas *Terra Australis incógnita* e sobre a cabeça representava-se o *Monte Olimpo*. Outro recurso seria bordar os nomes dos personagens alegóricos em suas roupas para identificá-los, porém é mais espiritual usar símbolos que escrever nomes, e logo se vê que a leitura dos poetas é de fundamental importância para a invenção desses figurinos.

É preciso representar as figuras com clareza, engenho e o máximo de propriedade, por isso os figurinos devem ser adequados ao tema do ballet e devem primar pela beleza e variedade, de modo a “falar” pelo bailarino. Também devem deixar o corpo livre, mas sempre exprimindo a natureza e propriedade da coisa representada.

⁸⁸ Sabemos que a *Iconologia*, de Cesare Ripa, foi largamente utilizada como referência de emblemas desde o fim do século XV até o XVII, no entanto Ménestrier critica essa obra como modelo de imitação e construção de figuras. Para ele tais gravuras e emblemas seriam figuras monstruosas, coisas bizarras e ridículas impróprias aos belos e grandes desenhos que são tratados nos temas heróicos, e por isso deveriam ser evitadas na composição dos ballets: “Il faut seulement éviter les figures monstrueuses de têtes de bêtes sur le corps humains, de jambes à plis de serpens, dont Cesar Ripa a infecté la peinture, par les bizarreries ridicules, dont Il a rempli son Iconologie (...)” Cf.: MÉNESTRIER, Op., cit., p. 149.

⁸⁹ Cf.: MÉNESTRIER, Op., cit., p. 144.

Segundo o tratadista, o mesmo personagem deve aparecer em cena apenas uma vez (ao menos com a mesma roupa), pois é preciso diversidade nos ballets, e se um personagem não exprime nada de novo, não há razão para que este apareça uma segunda vez.

Assim como as figuras, os movimentos e os gestos são meios essenciais de se exprimir as coisas de maneira muda, de modo que é pelo movimento que a imitação é feita nos ballets, representando ações, afeições e costumes dos homens ou movimentos naturais dos animais:

C'est par les mouvements que les ballets font des imitations des choses, imitant par ces mouvements les actions des hommes, leurs affections, et leurs moeurs, comme ils imitent les mouvements naturels des animaux, et ceux que reçoivent naturellement, ou violemment tous les autres corps.⁹⁰

O jesuíta retoma Plutarco, que afirma ser o ballet uma poesia muda, que fala aos olhos sem nada dizer com palavras, mas fala pelos movimentos e gestos. E seria esta, segundo Ménestrier, a vantagem do ballet sobre a pintura: enquanto esta representa apenas um momento, em imagens imóveis, o ballet é uma seqüência de movimentos que se sucedem uns aos outros. Se numa tela cada personagem só tem uma ação e não pode mudar de postura, no ballet exprime-se justamente o movimento dos dançarinos, que é um comportamento de todo o corpo segundo os desígnios da ação.⁹¹

Segundo o tratado, os gregos distinguiram sabiamente três tipos de movimentos no ballet, que seriam o comportamento do corpo, as expressões e as figuras. Por comportamento do corpo entendem-se os movimentos harmônicos ou passos e ações da dança, como saltar, ir para frente, piruetar e se elevar; já as expressões são ações que caracterizam algo, como por exemplo, as ações dos remadores, dos bêbados, sonolentos, aflitos, medrosos, etc.; e as figuras aqui se referem à disposição espacial dos dançarinos em filas, em roda, entrelaçando, em cruz, etc. Mas seria pelas expressões que o ballet se distinguiria da simples dança, que é apenas comportamento do corpo, e quanto mais naturais as expressões mais agradáveis e fiéis elas são.

Ménestrier estabelece que as ações mais apropriadas ao ballet, por serem as mais naturais, são o entorpecimento, o combate, a ação de maltrapilhos e ferreiros; e quanto mais violentas as ações mais estas causam prazer, por isso as entradas mais

⁹⁰ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 153.

⁹¹ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 157.

movimentadas são as mais bem sucedidas. Além da expressão das ações, há a expressão das paixões e costumes que é ainda mais difícil, pois é preciso exprimir os “movimentos do coração” e afeições da alma, tais como o amor, a cólera e o medo:

L’amour demande des impressemens, et des tendresses, un visage doux et serein, qui se trouble néanmoins quelquefois (...) Enfin, il lui faut donner toutes les couleurs que les philosophes ont remarquées, que tout parle en lui, que ses yeux, ses gestes, ses pas, ses regards, et tous ses mouvemens fassent connoître ce qu’il est. (...)

La colère est fouguese, elle s’emporte, elle n’a rien de réglé, tous ses mouvemens sont violens, et pour exprimer cette passion les pas doivent estre precipitez avec des chutes et des cadences inégales. Il faut battre du pied, aller par élancemens, menacer de la teste et des yeux, et de la main, et jeter des regards farouches et furieux.

La crainte a des pas lents dans les approches, et precipitez dans les retraites, une demarche tremblante et suspendüe, une vûe égarée et les bras embarrasses. Ceux qui sont affliges baissent la teste, croisent les bras, et sont comme ensevelis dans la tristesse.⁹²

Para Ménestrier, é preciso que os movimentos – que os gregos chamaram de *demonstrações* – sejam demonstrações de eloquência, isto é, assim como num discurso eloquente há figuras que exprimem de forma clara aquilo que o orador diz, os ballets devem evidenciar através das figuras e movimentos aquilo que se quer representar. A essência do ballet consistiria no comportamento do corpo nas representações e nos gestos para imitação, e também por isso o jesuíta observa a necessidade de adequar os personagens à dignidade do ator que o representa, de forma que reis, rainhas e príncipes só representassem personagens ilustres, divindades, heróis e jamais um ferreiro ou vil artesão.⁹³

⁹² “O amor demanda impressões e ternuras, um rosto doce e sereno, que, contudo, por vezes se perturba (...) Enfim, é preciso dar-lhe todas as cores que os filósofos observaram, é preciso que tudo nele fale, seus olhos, seus gestos, seus passos, seus olhares e todos os seus movimentos dêem a conhecer quem ele é. (...) A cólera é fogosa, ela se deixa levar, ela não tem nada de regrado, todos os seus movimentos são violentos, e para exprimir esta paixão os passos devem ser precipitados com quedas e cadências desiguais. É preciso bater o pé, agir por pontadas, cabeça, olhos e mãos ameaçadores e lançar olhares ferozes e furiosos. O medo tem passos lentos ao aproximar-se e precipitados” MÊNESTRIER, Op., cit., p. 161-162.

⁹³ Essa adequação, porém, poderia ser desconsiderada nos divertimentos de carnaval, em que, segundo a origem antiga das saturnais, é comum a inversão de papéis. Sobre esses divertimentos e sua origem, ver: MÊNESTRIER, Op., cit., p. 168-169.

Quanto ao aparato cênico (*l'appareil*) – “cette autre partie du theatre, qui est essentielle aux ballets pour les rendre plus agreables, et plus merveilleux”⁹⁴ – este compreende a decoração, as máquinas e os figurinos. É o ballet que introduz a variedade das trocas de cenários teatrais através de painéis e tapeçarias que sobem e descem ao fundo do palco e correm pelas laterais da cena, e cujas imagens fazem amplo uso da perspectiva para aumentar o senso de profundidade. As máquinas são grandes maquinismos móveis – como carros e “cadeiras” suspensas que sobem e descem – que tomam forma de rochedos nuvens, arco-íris, barcos, animais e monstros, e que “parecem tanto mais belos quanto mais extravagantes”⁹⁵. As representações em máquinas deveriam ser bem feitas, baseadas na observação da natureza e a propósito do tema; há representações em que estas seriam essenciais, sendo as mais belas as de deuses, que, aliás, não aparecem jamais em cena sem máquinas, e encantamentos.

2.6 As partes de quantidade do ballet

O ballet se divide em três partes de quantidade: a Abertura, as Entradas e o Grand Ballet, que se referem ao início, meio e fim da representação. A abertura expõe o tema por meio de recitativos em música ou diálogo simples de atores, o que, segundo Ménestrier, é de fundamental importância à compreensão do enredo do ballet, uma vez que, sendo representação muda, necessita da palavra e do canto para se fazer compreender. Por esta mesma razão o tratadista argumentará mais à frente sobre a necessidade de publicar os temas dos ballets em libretos, para que o espectador pudesse tomar conhecimento mínimo do tema a ser representado⁹⁶. No célebre *Ballet de la Nuit*, de 1653, por exemplo, participam do recitativo a Noite e as doze horas. A abertura do *Ballet des Amours Déguisez*, cuja diversidade de personagens e roupas impacta o espectador, desenvolve-se em forma de um diálogo em que Mercúrio tenta conciliar Pallas e Vênus e para isso chama o rei, aqui elogiado como o mais justo árbitro.

O ballet é dividido em atos compostos de várias entradas, estas que correspondem aos atos e cenas da tragédia. O número de entradas de um ballet é ilimitado, de modo que existem ballets curtos que, segundo Ménestrier, não deixam de ser agradáveis, belos e espirituais. O Grand Ballet é a última entrada, que marca o final

⁹⁴ “esta parte essencial aos ballets para torná-los mais agradáveis e maravilhosos”. MÉNESTRIER, Op., cit., p. 272.

⁹⁵ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 249.

⁹⁶ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 292.

da representação, apresentando um maior número de figuras e passagens e mobilizando todos os dançarinos e todos os personagens como num grande baile.

De uma maneira geral, Ménestrier condena os “novos tipos” de representação teatral e os hibridismos de estilos, o que o leva a rejeitar formas como o *Ballet Comique*, *Ballet Mascarade*, *Tragedie Ballet* e a Tragicomédia, por exemplo. Para ele, estas novas formas não respeitam as regras de composição dos antigos nem obedecem às premissas fundamentais da “Poética” aristotélica, que nos permitem definir e diferenciar as quatro espécies de imitação teatral – tragédia, comédia, ópera e ballet – quanto à natureza do tema, à maneira de tratá-lo e à sua finalidade. Segundo o tratadista, cada forma poética se define por um conjunto de regras e preceitos específicos adequados à finalidade que se pretende atingir, de maneira que a natureza específica de cada gênero seria corrompida com a mistura dos gêneros. E se existem misturas agradáveis como entre música e ballet, que segundo Ménestrier são formas feitas uma para a outra, também existem, e com mais frequência, formas como a *tragédie-ballet* que são “um monstro desconhecido entre os antigos”⁹⁷

Ménestrier parte da definição aristotélica de tragédia e comédia para, a partir daí, estabelecer as diferenças fundamentais entre estas e o ballet. De acordo com Aristóteles, o que definiria a tragédia seria a mudança súbita de fortuna de um personagem. O efeito disso seria o de purgar a alma do espectador de paixões violentas, acostumando-a a ver a mudança de fortuna dos grandes; é isso que faz da tragédia algo assombroso e digno de compaixão. A tragédia se diferencia fundamentalmente da comédia e isso pode ser visto em cada aspecto essencial de uma e outra representação, ou seja, no que se refere aos personagens, às ações, à condução da intriga, aos costumes e sentimentos, à dicção e ao aparato. Se a tragédia se define por personagens ilustres, ações grandes e públicas, fábulas graves, costumes conforme a dignidade das personagens e seus caracteres históricos, pela dicção elevada e por cenários grandiosos que evocam palácios e templos, a comédia é marcada por personagens do povo, ações particulares e privadas, fábulas leves e brincalhonas, costumes que são retratos dos vícios, pela linguagem popular e pelos cenários cotidianos, como boticas e casas de burgueses.

A partir desse quadro comparativo que evidencia tais diferenças⁹⁸, o jesuíta retoma o tema principal de seu tratado, que é o estudo e a definição do ballet enquanto gênero poético-dramático, procurando estabelecer as principais características que

⁹⁷ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 290.

⁹⁸ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 285.

distinguem as tragédias e comédias dos ballets. Assim, enquanto na tragédia e comédia imitam-se as ações grandes e vis, no ballet imita-se a própria natureza (a essência) das coisas, das ações humanas e dos animais; se a finalidade das primeiras é a instrução e os costumes, os ballets servem primeiramente ao prazer e ao divertimento, embora não deixem de instruir por serem moralizantes.

Quanto aos personagens, o ballet mistura tipos graves e tipos mais divertidos, personagens históricos e fabulosos, naturais e alegóricos, sendo que cada um aparece apenas uma vez em toda a obra. Enquanto a tragédia representa uma única ação, o ballet pode e deve representar várias, uma vez que a novidade e a diversidade lhe são mais caras que a própria unidade de ação, o que determina maior variedade do aparato cênico, com trocas frequentes de cenário, maior quantidade de episódios e máquinas. Citando Horácio, que compara os divertimentos a um banquete, onde há muitos serviços e grande diversidade de pratos a fim que cada um encontre o que melhor o satisfaz, Ménestrier afirma que o inventor de ballets deve se comprometer em proporcionar uma agradável variedade de representações⁹⁹.

De acordo com Christout, o esforço teórico empreendido pelo padre Ménestrier em seu tratado *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, assim como de outros teóricos seus contemporâneos, como Michel de Pure e d'Aubignac, testemunham um crescente interesse pelo espetáculo coreográfico na França setecentista:

Enfin on distingue un souci nouveau d'ordre et de méthode. Tout en respectant la liberté inhérente au genre, on cherche à préciser les lois qui lui sont propres et, aussi, les limites de son domaine. Il faut également observer que, dès lors, on ne separe pas les différents éléments constitutifs du ballet. Musique, poésie, décors et costumes contribuent avec la danse à l'élaboration de ce spectacle.¹⁰⁰

Porém esse interesse pelo espetáculo coreográfico, conforme citação anterior, não consiste na valorização simplesmente formal da coreografia, não defende uma dança

⁹⁹ MÉNESTRIER, Op., cit., p. 296.

¹⁰⁰ “Enfim, percebe-se uma preocupação nova de ordem e método. Respeitando a liberdade inerente ao gênero, busca-se precisar as leis que lhe são próprias e, também, os limites de seu domínio. É preciso igualmente observar, portanto, que os elementos constitutivos do ballet não se separam. Música, poesia, decoração e figurinos contribuem com a dança na elaboração desse espetáculo.” CHRISTOUT, Op., cit., p. 150.

pura. Ao contrário, os teóricos do ballet ressaltam a necessidade da colaboração de diversas artes reconhecendo a importância da “mise en scène”¹⁰¹, da encenação.

Ménestrier dedica as últimas páginas de seu tratado aos jogos de espírito e divertimento, estes que, tais como os ballets, foram inventados “para descansar o espírito e para instruir divertindo”¹⁰² – argumento que aliás aparece constantemente ao longo do tratado. A partir desta afirmativa, é possível compreender a noção de “divertimento” e sua finalidade no século XVII, qual seja uma dupla função de instruir e deleitar (*docere/delectare*). A dimensão educativa que se estabelece a partir do prazer obtido através do exercício ou da contemplação de divertimentos e espetáculos – como jogos, torneios, carrosséis, representações teatrais e musicais, danças e ballets de corte – é bastante presente na vida de corte européia e nos informa efetivamente do quanto a variedade e a abundância de formas e gêneros de divertimento não exprimem simplesmente as excentricidades e frivolidades da nobreza. De fato, essa dimensão instrutiva torna-se tanto mais eficaz quanto mais deleitoso se mostra o divertimento, uma vez que é latente a sua potencialidade ordenadora e direcionadora de atitudes e afetos, conforme o decoro e a hierarquia social.

¹⁰¹ “(...) on ne sépare pas les différents éléments constitutifs du ballet. Musiques, poésie, décors et costumes contribuent avec la danse à l’élaboration de ce spectacle. Comme Michel de Pure, le Père Ménestrier et d’Aubignac reconnaissent donc ici l’importance de la mise en scène.” CHRISTOUT, Op., cit., p.150.

¹⁰² MÉNESTRIER, Op., cit., p. 302.

3 O BALLET DE CORTE: IMAGEM PRESCRITIVA DA ORDEM CÓSMICA E POLÍTICA

3.1 Poética da imagem animada

Para a compreensão do caráter persuasivo e da dimensão instrutiva dos ballets, consideramos importante a reflexão de Marie-Thérèse Mourey¹⁰³ em que a autora aproxima o ballet de corte – enquanto espetáculo – do domínio das imagens, entendendo-o a partir de uma “poética da imagem animada”. Nesta perspectiva, as representações dançadas seiscentistas se compõem como uma pintura, cada cena é lida como uma imagem, plena de significados alegóricos, contando com a peculiaridade de que esta imagem está em movimento.

Segundo Mourey, a explosão do meio espetacular em toda a Europa é um fenômeno essencial que marca a primeira modernidade, o que se explicita na eclosão de novos tipos de espetáculos públicos de caráter frequentemente efêmero e “misto” – como desfiles, ballets, torneios, ballets equestres, mascaradas, óperas, etc. Mas, para além de formas artísticas, o espetáculo é a construção de imagens concretas que se relacionam a imagens mentais, e por isto trata-se de uma questão de representação. Assim, o espetáculo é entendido como “a tradução visual de um imaginário que exprime profundamente os valores, ideais e angústias” de uma sociedade, através de um dispositivo material que é fruto de técnicas precisas num dado momento histórico. No entanto, segue a autora,

Loin d’être un simple “reflet” ingénieux et distrayant de ce monde et de sa réalité changeante, le spectacle en constitue une mise en ordre symbolique, qui s’effectue par le biais de constructions aussi savantes que complexes, d’ordre artistique, esthétique et idéologique. Dans ces constructions, une place de premier plan revient à la rhétorique et à la sémiotique des images.¹⁰⁴

Há que se considerar que essa diversificação e intensificação do recurso ao espetáculo na Europa a partir da segunda metade do século XVI correspondem, como bem observa Mourey, a um reordenamento das sociedades após o choque da Reforma Protestante e o abalo que esta trouxe à estrutura política e religiosa principalmente na França. Nesse contexto de

¹⁰³ 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, 11-13 junho 2009. In: http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Colloque_ED_IV_Images_ballet_de_cour_texte_Mourey-1.pdf (consultado em 25/09/2010).

¹⁰⁴ “Longe de ser um simples „reflexo” engenhoso e divertido desse mundo e de sua realidade instável, o espetáculo constitui uma ordenação simbólica, que se efetua pelo viés de construções tão sábias quanto complexas, de ordem artística, estética e ideológica. Nessas construções, a retórica e a semiótica das imagens ocupam um lugar de primeiro plano.” MOUREY, Op., cit., p. 1.

tensões político-religiosas, é certo que o absolutismo monárquico se consolida e afirma o poder do rei recorrendo ainda mais a estratégias espetaculares, mas tudo isso passa por importantes questões de ordem teológica e filosófica.

O Concílio de Trento (1545-1563) vem redefinir e reafirmar os preceitos doutrinários (e também as estratégias de evangelização) do catolicismo frente à ameaça da heresia protestante a fim de reforçar a “fé verdadeira”¹⁰⁵. Assim, contrariamente aos preceitos protestantes (sobretudo entre calvinistas e iconoclastas) e sua desconfiança com relação à representação imagética e material de Deus, “os católicos reafirmam a plena legitimidade dos sentidos e da experiência sensível, em particular da visão (considerada o sentido humano mais acurado), para a apreensão dos mistérios da Fé e para ascender à Transcendência”¹⁰⁶ – daí a proliferação de imagens religiosas e a exuberância das decorações. Na espiritualidade católica pós-tridentina, portanto, a concepção de imagens simbólicas, inspirada nos hieróglifos egípcios e na arte dos emblemas, torna-se ainda mais forte. É nessa perspectiva que os espetáculos sagrados ou profanos ganham projeção, repousando, como afirma Mourey, sobre “uma *mise en scène* de imagens portadoras de significação, que mobilizam os sentidos e falam ao imaginário”¹⁰⁷.

Por constituir-se de imagens alusivas, a representação espetacular, segundo a fórmula seiscentista do “grande teatro do mundo”, ultrapassa a própria realidade e permite descobrir por detrás das aparências sensíveis as verdades invisíveis e eternas. Por isso, de acordo com Mourey, para além de simples divertimento,

(...) le spectacle est un instrument heuristique fondamental qui permet, grâce à la force des images symboliques, d’appréhender les structures occultes du monde, voire de restituer un ordre spirituel un temps perturbé. La forme structurante du spectacle est donc essentielle à son efficacité.¹⁰⁸

A esse respeito, e como já mencionado anteriormente, o próprio Ménestrier, um dos maiores teóricos das imagens, compositor e organizador de espetáculos sob o reinado de Louis XIV, nos informa dessa concepção que insere a categoria dos espetáculos no extenso domínio das imagens. Em seu estudo sobre as representações musicais, o jesuíta afirma expressamente: “Les spectacles publics font une partie de la Philosophie des Images que je me suis proposée

¹⁰⁵ “(...) la Contre-Réforme mit délibérément en oeuvre des stratégies fondées sur les pouvoirs des images, afin de redonner une stabilité à ce monde vacillant (...) et de renforcer la Vraie Foi universelle.” MOUREY, Op., cit., p. 1.

¹⁰⁶ MOUREY, Op., cit., p. 2.

¹⁰⁷ “Les spectacles, sacrés ou profanes, reposent eux aussi sur une mise en scène d’images porteuses de signification, qui mobilisent les sens et parlent à l’imaginaire”. MOUREY, Op., cit., p. 2.

¹⁰⁸ “(...) o espetáculo é um instrumento heurístico fundamental que permite, graças à força de imagens simbólicas, apreender as estruturas ocultas do mundo e até mesmo restituir uma ordem espiritual, um tempo perturbado. A forma estruturante do espetáculo é, portanto, essencial à sua eficácia.” MOUREY, Op., cit., p. 3.

comme la fin de mes études”¹⁰⁹. Tal concepção implica dizer que tanto a sensibilidade contemplativa quanto os preceitos e regras de composição dos espetáculos se pautam nos preceitos teóricos que regulam a invenção e a apreciação da imagem.

Dentre os vários espetáculos de corte, o ballet ocupa um lugar de destaque por suas características e por ser como um dos principais divertimentos cortesãos. Assim como a maior parte desses espetáculos à época, o ballet aglutinava diversos tipos diferentes de artes, formas de representação e linguagens, de modo que além de contar com a dança, a música e a poesia em sua composição, também mobilizava o uso de imagens plásticas como pinturas, brasões, emblemas, divisas e medalhas que compunham a decoração, a caracterização dos personagens e os elementos cênicos. Mas além da presença e da utilização dessas diversas imagens fixas e significativas, o ballet produz efetivamente imagens a partir dos movimentos e gestos dos dançarinos e das figuras que estes formam em cena, como nos afirma o próprio tratadista: “[les ballets] font des images savants par ces imitations figurées des choses naturelles et morales”¹¹⁰. Mais que uma somatória de imagens e símbolos, o ballet compõe macro-imagens portadoras de significados ainda mais abrangentes.

Os ballets certamente são frutos de elaborações intelectuais fundamentadas em preceitos teóricos sólidos. Entre os teorizadores e comentadores da dança e dos espetáculos no século XVII, e mesmo na antiguidade, o ballet enquanto gênero poético é frequentemente associado à pintura – arte imitativa por excelência e modelo para as demais –, como nos informa Ménestrier:

Le ballet est une peinture, puisqu’il est une imitation, et Horace a dit depuis long-temps, que c’étoit sur la peinture qu’il falait regler la poësie qui est une peinture parlante, comme la peinture est une poesie muette *Ut pictura poësis erit*.¹¹¹

Assim, de acordo com Mourey, esses estudiosos desenvolvem a partir da tópica horaciana *Ut pictura poësis*, tópica intensamente difundida no século XVII, a idéia de uma *Ut pictura saltatio*¹¹², num momento em que a herança deixada por Quintiliano quanto à *actio* retórica fora retomada com o humanismo, notadamente pelo poeta neo-latino Scaliger¹¹³.

¹⁰⁹ “Os espetáculos públicos compõem uma parte da Filosofia das Imagens que eu me propus como a finalidade de meus estudos” MÉNESTRIER. *Des représentations en musique anciennes et modernes*. Paris, 1681, p. 1.

¹¹⁰ “(...) [os ballets] fazem imagens sábias por meio dessas imitações figuradas das coisas naturais e morais.” MÉNESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682). Genebra: Éditions Minkoff, 1972, p. 199.

¹¹¹ “O ballet é uma pintura, por ser uma imitação, e Horacio já dizia desde muito tempo que era sobre a pintura que a poesia deveria ser regrada, de maneira que a poesia é uma pintura falante e a pintura é uma poesia muda *Ut picture poësis erit*.” MÉNESTRIER, Op., cit., p.82.

¹¹² Cf. MOUREY, Op., cit., p. 13.

¹¹³ É interessante notar que Scaliger dedica o décimo oitavo capítulo do Livro I de sua *Poética* ao que denomina *Ars Saltatoria*.

Mas a comparação dos teóricos entre ballet e pintura vai mais além: o ballet é compreendido como uma “pintura viva”, como “imagem de ação”¹¹⁴, segundo Ménéstrier. Assim como uma tela, o ballet representa imagens, desenhos, cores e símbolos, o que é prontamente perceptível a partir da decoração, do figurino, dos elementos cênicos e que permite identificar os significados daquilo que se quer representar. No entanto, diria Mourey, o ballet tem a capacidade de transformar essas imagens fixas e congeladas em imagens animadas por meio dos movimentos, gestos e deslocamentos dos dançarinos, ilustrando, assim, ações, paixões e mesmo as noções abstratas em seu movimento processual.¹¹⁵ É o que afirma Ménéstrier:

(...) comme la peinture n’exprime que la figure, les couleurs, l’arrangement ou la disposition des choses, le ballet exprime les mouvements que la peinture, et la sculpture ne sauraient exprimer.

E acrescenta:

(...) et par ces mouvemens il va jusqu’à la nature des choses, et les habitus de l’ame, qui ne peuvent tomber sous les sens que par ces mouvemens.¹¹⁶

E nisso consistiria a superioridade do ballet em relação à pintura e às demais artes, no fato de que a dança acrescenta movimento às figuras¹¹⁷, ou, nas palavras de Mourey, a dança acrescenta vida às representações. Segundo a autora, a compreensão do ballet como “pintura viva” repousa, portanto, no que ela nomeia uma “poética da imagem animada” – *anima*: do latim alma, vida –, ou seja, uma poética da imagem dinâmica, carregada de sentido e vida e à qual são atribuídas virtudes persuasivas particulares, sendo capaz de produzir um efeito impressionante antes mesmo de qualquer interpretação racional.

Com efeito, essa sensibilidade que se busca aflorar por meio de uma poética afinada aos preceitos pós-tridentinos exige que a imagem fale aos sentidos e às emoções, condicionando a arte (técnica) à produção de efeitos sinestésicos que venham mobilizar ativamente os afetos e, assim, satisfazer tanto os sentidos quanto o intelecto –

¹¹⁴ “(...) les spectacles sont des images d’action”. MÉNESTRIER. *Des représentations en musique anciennes et modernes*, p. 15.

¹¹⁵ MOUREY, Op., cit., p.15.

¹¹⁶ “(...) como a pintura exprime apenas a figura, as cores, o arranjo ou a disposição das coisas, o ballet exprime os movimentos que a pintura e a escultura não saberiam exprimir, e é por meio desses movimentos que o ballet exprime a natureza das coisas e os hábitos da alma, os quais só nos chegam aos sentidos através desses movimentos.” MÉNESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682). Genebra: Éditions Minkoff, 1972, p. 41.

¹¹⁷ “Mais le ballet a cét avantage sur la peinture, que la peinture n’a jamais qu’un moment, toutes ses figures demeurant toûjours dans la même situation (...) au lieu que le ballet est toute une suite de mouvemens qui se succedent les uns aux autres.” MÉNESTRIER, Op., cit., p. 157.

uma vez que se alcança melhor o intelecto através de elaborações sábias e engenhosas que agradem os sentidos. Para Mourey, a disposição afetiva do espectador – que através do espetáculo experimenta estados e paixões como o maravilhamento, sofrimento, medo e admiração – está no centro do dispositivo de persuasão estabelecido por uma nova estética do “teatro multi-mídia”¹¹⁸.

Conforme a autora, nas representações teatrais seiscentistas a produção de imagens e alegorias recorre muito mais a uma ilustração estilizada de ações, paixões e efeitos já repertoriados, através de um gestual também codificado, do que a uma expressão individualizada de movimentos e sentimentos. Precisamente por isso, é possível entender o ballet como uma “iconologia viva”.¹¹⁹ Dessa maneira, e a partir dos ballets compostos à época, compreendemos que a estrutura de encenação relaciona a representação dançada às formas iconográficas, principalmente aos brasões e aos emblemas, imagens engenhosas e alegóricas por excelência e fortemente apreciadas e utilizadas desde o século XVI.

Ainda de acordo com a autora, essa relação é tão forte que nos permite perceber o ballet como uma “emblemática em movimento”¹²⁰. Aplicando-se a estrutura tripartida dos emblemas ao contexto do ballet, podemos dizer que a *inscriptio* seria o título da obra, a *subscriptio* seria constituída pelo libreto, que contém o texto cantado (ou declamado) ou um comentário em prosa sobre o tema a ser desenvolvido, e à *pictura* corresponderia a própria representação dançada como imagem significativa e engenhosamente elaborada. A isso acrescenta Mourey que “la syntaxe iconique visuelle qui s’y développe renforce et enrichit la construction poétique d’une dimension symbolique, parfois énigmatique”¹²¹.

Essa aproximação entre o ballet de corte e os emblemas pode ser claramente observada hoje nas imagens e/ou descrições de figurinos, decorações e encenações de ballets, em que se pode verificar uma forte correspondência destes com as figuras e descrições emblemáticas que constam, principalmente, na *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa.

¹¹⁸ Cf. MOUREY, Op., cit., p. 14. Também Peter Burke, em seu estudo sobre a produção de imagens de Luís XIV, considera o ballet de corte, dentre outros meios espetaculares, como “eventos multimídia” em que “palavras, imagens, ações e música formavam um todo” e apresentavam uma “imagem viva” do rei. Cf.: BURKE, Peter. Persuasão. In: *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

¹¹⁹ Cf. MOUREY, Op., cit., p. 15.

¹²⁰ Cf. MOUREY, Op., cit., p. 15.

¹²¹ “A sintaxe icônica visual que aí se desenvolve reforça e enriquece a construção poética de uma dimensão simbólica e, por vezes, enigmática.”. MOUREY, Op., cit., p. 15.

Les personnages sont représentés comme des emblèmes vivantes, dont le contenu peut être tiré de l'Histoire, de la fable ou de la morale (...) Il faut en particulier bien connaître l'art des images (...) ce en quoi l'*Iconologia* de Caesaris Ripae, et le *Speculum imaginum veritatis occultae* de Jacob Mansen peuvent utiliment instruire.¹²²

Nesse sentido, há que se destacar a importantíssima atuação dos jesuítas que foram, como afirma a autora, ardentes promotores da arte emblemática e fecundos inventores nesta matéria, desenvolvendo, como é o caso de Ménestrier, um vasto estudo sobre as imagens e aplicando-o ao domínio dos espetáculos e cerimônias.

A percepção do ballet como imagem, fruto de complexas postulações teóricas setecentistas e sujeito às mesmas regras e preceitos que orientam a composição e a apreciação iconográficas, nos permite compreender melhor a estrutura e os sentidos do ballet a partir de categorias de pensamento datadas – sem reduzi-lo a uma mera forma estética ou analisá-lo sob perspectivas anacrônicas. Mais ainda, a compreensão do ballet – principalmente do ballet, mas também dos espetáculos em geral nos séculos XVI e XVII – como “imagem animada”, “pintura viva” e “emblemas em movimento” chama a atenção para uma dimensão espetacular de grande impacto à época e nos descortina novas possibilidades de análise sobre os sentidos políticos do ballet.

Questão apontada e analisada pelos próprios teóricos da época, a possibilidade de se criar imagens em movimento – sobretudo através das representações dançadas – potencializa a eloquência da representação poética e intensifica a eficácia persuasiva do discurso aí veiculado, uma vez que “a função performática acrescenta sentido e força à imagem, conferindo-lhe uma realidade de ordem filosófica”¹²³.

Cabe-nos sublinhar que é nessa perspectiva que buscamos, na presente pesquisa, compreender o ballet – enquanto espetáculo, dança e imagem – como peça de representação política, na medida em que este se constrói fundamentalmente como alegoria da harmonia cósmica e, por conseguinte, como alegoria do corpo político harmônico em torno do soberano.

¹²² “Os personagens são representados como emblemas vivos, cujo conteúdo pode ser tirado da História, da fábula ou da moral (...) Em particular, é preciso conhecer bem a arte das imagens, (...) no que a *Iconologia*, de Cesare Ripa, e o *Speculum imaginum veritatis occultae*, de Jacob Mansen, podem ser de grande utilidade.” MORHOF, Daniel. *Unterricht Von Der Teutschen Sprache und Poesie/ Deren Ursprung/ Fortgang und Lehrsätzen* [...] Kiel, 1682, p. 741, citado por MOUREY. p. 16.

¹²³ MOUREY, Op., cit., p. 10.

3.2 O ballet: alegoria da harmonia cósmica e política

Podemos perceber que desde a antiguidade e também no século XVII a concepção de dança, assim como a de música, está intimamente ligada à noção de harmonia. Seja enquanto exercício físico, seja enquanto arte e divertimento ou como representação poética e dramática, a dança e seus discursos e teorias estão sempre a evocar a idéia de uma composição de gestos e movimentos harmônicos.

Em *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Ménéstrier retoma as formulações de Platão afirmando que o homem tem um senso de ordem e desordem responsável por regular seus movimentos. A esse senso, Platão dá o nome de harmonia, dizendo ser esta um favor divino, pois pela harmonia os deuses moveriam os homens ajustando-os aos seus desígnios. Tudo no corpo – nervos, fibras, músculos e tendões – serve à harmonia dos movimentos e ao senso de ordem, que é o primeiro agente da razão, aquele que regula todos os outros sentidos e operações. Sendo assim, um senso de ordem desajustado produziria desarmonia entre corpo e alma e desordens decorrentes de uma imaginação agitada e confusa. A dança serviria justamente, segundo o filósofo, para conservar a harmonia corpo-alma, funcionando inclusive como remédio moderador das paixões e das ações humanas.

Para além da harmonização de gestos e condutas, ao nível do corpo e da alma, Ménéstrier afirma que é a partir da noção de harmonia do universo que o ballet tem sua origem entre os egípcios, enquanto dança figurada:

(...) les danses que faisoient les égyptiens, representoient les mouvemens celestes, et l'harmonie de univers. Que c'est pour cela qu'ils dansoient en rond autour des autels, parce que tous ces mouvemens sont circulaires, et considerant ces autels tels comme le soleil placé dans le milieu du ciel, ils tournoient autour pour représenter le zodiaque ou le cercle des signes, sous lequel le soleil fait son cours journalier et annuel.¹²⁴

Assim, segundo o jesuíta, a própria origem do ballet já o remete à representação da harmonia do universo e dos movimentos celestes necessariamente organizados em

¹²⁴ “(...) as danças dos egípcios representavam os movimentos celestes e a harmonia do universo. E é por isso que eles dançavam em roda em torno dos altares, porque todos esses movimentos são circulares, e considerando esses altares como o sol localizado no meio do céu eles giravam em torno para representar o zodíaco ou o círculo dos signos, sob o qual o sol desenvolve seu curso diário e anual.” MÉNESTRIER, Op., cit., p. 36.

torno do sol, astro maior localizado no centro do céu. Nota-se que a referência aos movimentos e trajetórias circulares, é recorrente e reforça a idéia de harmonia cósmica, uma vez que o círculo é uma figura geométrica perfeita, simétrica e sem arestas.

Trata-se de uma concepção neo-platônica, que vigora na Europa desde o início do século XVII, segundo a qual o universo se manteria em ordem através do balanço harmonioso dos corpos celestes e do equilíbrio de elementos contrários, de modo que qualquer mudança ou perturbação nas relações e proporções entre os elementos acarretaria numa desordem do cosmo. Esta percepção supõe a constância e a incorruptibilidade de um universo minuciosamente ordenado, de maneira que a cada elemento correspondesse um determinado lugar e uma função específica em relação ao todo – essa ordem não poderia ser modificada, ou o universo cairia em desequilíbrio.

Destaca-se que, de acordo com esta aceção, é o próprio movimento constante, cadenciado e ordenado dos corpos celestes que mantém a ordem e a harmonia do universo tal qual estipulada por Deus desde a Criação. Em contraposição, o caos seria justamente o movimento desordenado e ilimitado dos elementos celestes por si mesmos, sem que estes observassem uma relação (harmônica) com o todo.

De acordo com McGowan, essa noção de harmonia cósmica foi claramente projetada nos ballets, de maneira que todas as composições buscam figurar um estado harmônico pelos gestos, movimentos e figuras, sendo que algumas evocam diretamente o movimento contínuo e harmonioso das esferas celestes e da natureza através de entradas dançadas. É o caso do *Ballet de l'Harmonie*, do *Ballet des Effects de la Nature* e o *Ballet des cinq sens de la Nature* – todos atribuídos a Guillaume de Colletet e compostos em torno de 1632. Para o compositor, cada elemento do ballet faz parte de uma intenção maior de figurar a Harmonia:

La danse a “quelque chose de divin” car elle ne fait que reprendre “le patron du mouvement des cieux et les Astres dont le cours, l’ordre, et la conjunction, ne sont en effet que des danses mesmes, et parfaitement accordantes”.¹²⁵

¹²⁵ “A dança tem algo de divino, pois retoma o padrão do movimento dos céus e dos astros, cujo curso, ordem e conjunção são efetivamente danças e perfeitamente harmônicas.” 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, p. 56.

A dança é então percebida como uma alegoria da harmonia cósmica, por ser capaz de figurar o movimento constante, regrado e ordenado dos corpos celestes através da movimentação regrada e harmoniosa do corpo. Tão forte é esta alusão que o padre Marin Marsenne, em sua obra *l'Harmonie Universelle* (1636), considera mesmo a possibilidade de ensinar a astronomia e outras ciências por meio do ballet, uma vez que, segundo ele, a dança seria uma linguagem universal.

Mas a alusão da dança à harmonia celeste não se limita a uma simples representação astronômica, mas fundamenta-se em princípios teológicos orientadores do pensamento europeu moderno. Trata-se de retomar e reproduzir na terra o princípio ordenador e harmonizador do universo, que emana de Deus e rege não apenas os corpos celestes, mas todo o cosmo, desde os grandes astros até as mais cotidianas condutas humanas. António Manuel Hespanha¹²⁶ nos chama a atenção para a idéia central de ordem como uma categoria do político (e do jurídico) na modernidade e destaca o papel estruturante desempenhado pelo próprio relato da Criação (Gênesis, I), em que Deus age “dando ordem às coisas: separando as trevas da luz, distinguindo o dia da noite e as águas das terras, criando as plantas e os animais „segundo as suas espécies” e dando-lhes nomes distintos, ordenando as coisas umas para as outras”¹²⁷ e todas para Deus.

Segundo Hespanha, o pensamento social medieval e moderno se inspira nessa narrativa da Criação para fundamentar as hierarquias sociais e políticas, consideradas decorrentes da ordem natural e primordial das coisas. A idéia de ordem – natural, portanto divina e inquestionável – orienta então o sentido da existência social, as representações de mundo e as próprias ações humanas. Nesta perspectiva de mundo do Antigo Regime – que não se orienta pelo princípio da igualdade jurídica e política que rege as sociedades contemporâneas – a sociedade é entendida como um todo ordenado e constituído de partes autônomas e desiguais. Trata-se de uma sociedade que se define pela diferença, pois se constitui de níveis e estados diferentes, aos quais correspondem determinados sujeitos sociais segundo sua natureza e função (colaborativa) na manutenção do corpo social.

Não por acaso a honestidade e a honra configuram-se, como afirma Hespanha, como princípios básicos do direito à época: viver honestamente significava justamente aderir à natureza das coisas e à ordem natural do mundo, assim como a conduta honrada

¹²⁶ HESPANHA, António Manuel. *Imbecillitas*. As bem-aventuranças da inferioridade nas sociedades do Antigo Regime. São Paulo: Anablume, 2010.

¹²⁷ HESPANHA, Op., cit., p. 49.

de uma pessoa se evidencia na adequação de suas ações, gestos e aparência àquelas que correspondem à sua natureza (posição social), “portando-se como devia, como lhe era pedido por sua natureza”. Assim, “o nobre não se devia comportar como plebeu, se queria manter sua honra” e “a mulher honesta (que respeita a sua natureza) devia se comportar como tal, sob pena de não ser tida como honrada”.¹²⁸ Daí a importância de tornar essa ordem social algo aparente em seus mínimos detalhes, através de títulos, trajes, formas de tratamento, hierarquia de lugares e da etiqueta cortesã: pela constante evidenciação e visibilização da hierarquia social, através de costumes e comportamentos, a sociedade se mantém em ordem e harmonia.

Com efeito, a comparação entre a esfera celeste e o poder do príncipe é uma tópica bastante recorrente nas formas de representação e elogio político dos seiscentos, de maneira que a imagem da ordem e da harmonia do universo (macrocosmo) serve como alegoria moral para o universo político (microcosmo). Assim como no macrocosmo o sol é o astro maior, fonte de vida e centro de todos os outros elementos celestes que orbitam ao seu redor, o rei assume o centro do microcosmo, de onde emana todo o poder político e que aglutina em torno de si uma sociedade hierarquicamente disposta segundo a proximidade que mantêm com o soberano. Tal qual no universo celeste, no corpo social a diversidade de estados e condições não traz desarmonia porque cada sujeito respeita seu lugar e a hierarquia que o define, orbitando todos ao redor do poder real e submissos a ele.

O corpo político, em sua ordem e hierarquização, é figura do universo celeste assim como este último é figura da transcendência, já que o próprio Deus em sua glória teria instituído um estado de ordem e atribuído aos anjos nove níveis hierárquicos distintos, cabendo a cada um uma função específica – de fato, segundo relato bíblico, foi a rebeldia de Lúcifer contra a hierarquia celestial (o querer ser igual a Deus) o motivo de sua queda.

Inventar uma nova ordem para governar o mundo era algo expressamente condenável na sociedade do Antigo Regime, pois seria subverter a natureza das coisas e a ordem instituída por Deus. Afinal, na perspectiva do pensamento teológico-político moderno, se Deus instituiu reinos e conferiu poderes absolutos ao soberano para governar, foi para assegurar a ordem e o estado das coisas conforme sua natureza. Compreende-se, a partir daí, a própria noção de “governo” como a manutenção da

¹²⁸ HESPANHA, Op., cit., p. 50.

ordem natural e da harmonia do corpo social, cabendo ao soberano assegurar a hierarquia social, zelar pelo direito natural e pela paz, que decorre da concórdia entre as partes.

A percepção da dança, sobretudo do ballet, como alegoria da harmonia cósmica e o entendimento de que as noções de ordem e de harmonia do cosmos mantêm profundas relações com o pensamento teológico-político moderno, nos leva a compreender o ballet de corte como imagem prescritiva do poder. Mourey destaca a composição emblemática do *Ballet de l'Inconstance des choses terrestres*, que constrói em 1650 uma representação “total” do universo, na medida em que consagra o primeiro ato à representação do macrocosmo, o segundo à figuração do microcosmo e o terceiro ato ao triunfo da Constância e à apoteose da Virtude humana, entronizada em meio às esferas celestes.¹²⁹

A obra em questão mobiliza claramente as duas dimensões do cosmo (macro e micro) aproximando-as numa exaltação alegórica da harmonia cósmica e política. A construção dramática do ballet também diz respeito ao desengano das vaidades terrestres, uma vez que, em meio a tantas inconstâncias e efemeridades, somente a Virtude humana é exaltada e figura junto à ordem e à constância de todo o cosmo, afinal princípios divinos e fundamentais que regem o universo e o homem.

Tomemos ainda como exemplo aquele que é considerado o primeiro ballet de corte, o *Ballet comique de la Reine*, apresentado à corte francesa em 1581. O enredo temático dessa composição narra as várias tentativas da feiticeira Circe de subverter a ordem natural do mundo, ordem esta que é restabelecida pelo próprio rei. Segundo Mourey, temas como este, que celebram o triunfo da harmonia do mundo e o restabelecimento da concórdia, com ou sem a intervenção expressa da figura do rei, se repetem em várias representações não só na França como também nas cortes inglesas, italianas e germânicas.

A autora observa um esquema padrão que se aplica a grande parte dos ballets e que se constitui em três partes essenciais: primeiro há uma luta entre elementos opostos (bem e mal) decorrentes de algum abalo à ordem, de onde resulta uma reconciliação das partes e por fim uma vitória final da Ordem e da Virtude.¹³⁰ Nessas representações, nota-se uma predominância de figuras alegóricas, tanto personagens mitológicos (Vênus, Mercúrio, Hércules) quanto alegorias morais (Justiça, Graça, Abundância,

¹²⁹ MOUREY, Op., cit., p. 6.

¹³⁰ MOUREY, Op., cit., p. 5-6.

Concórdia), o que nos informa da intensa carga de sentidos atribuída a cada ação e personagem. De fato, o Grand Ballet, que finaliza a representação, reforça a impressão de que tudo está bem ajustado e harmonizado, deixando claro o triunfo da verdade sobre o fantástico e da ordem sobre o caos:

Heureusement le règne des fées laides et le monde qu'elles renversent sont limités; la beauté, la jeunesse et l'harmonie de la danse triomphent, comme toujours dans le ballet, quand l'emprise du fantasque laisse place, à la fin, à un monde remis en ordre.¹³¹

Em muitos casos verifica-se a predileção por temas marciais, que evocam a luta entre dois personagens ou grupos, em que a hostilidade à ordem é geralmente encarnada por turcos, selvagens ou ainda por seres diabólicos e infernais. Os espetáculos de corte em toda a Europa são marcados por imagens de combates entre forças adversas cujo desfecho resulta sempre no restabelecimento da ordem, da harmonia e da concórdia, sendo que freqüentemente é o rei em pessoa quem conduz esse processo.

Em geral o rei está sempre no centro da harmonia implantada e na maioria das vezes é ele que traz a ordem, triunfando sobre poderes mágicos ou infernais. Vejamos alguns exemplos de como a noção de harmonia se constrói em alguns ballets seiscentistas. No *Ballet des Astres* (1663) e no *Ballet de la conjonction et de l'action des 7 planètes* (1678) é perceptível que a temática astronômica se coloca a serviço da mensagem política, para garantir a coesão e a harmonia das esferas terrestres e celestes contra o caos. No primeiro, o próprio rei Louis XIV encarna o Sol, centro do macrocosmo, em torno do qual orbitam planetas mais ou menos próximos do centro, assim como os membros da corte orbitam em torno do rei, hierarquicamente dispostos em relação ao centro de poder.

Mesmo sem a representação do universo celeste, podemos perceber a temática do restabelecimento da harmonia e da ordem orquestrada pela figura (e pessoa) do rei. Em *Les Plaisirs de l'Isle Enchantée* (1664), Luís XIV interpreta o papel principal de valente Roger e vence a feiticeira Alcine: as forças adversas são destruídas, a ordem restabelecida e a concórdia reforçada, graças aos dons do soberano. Da mesma forma, a luta entre cristãos e turcos no *Ballet Royal de la Nuit* (1653) é concluída com a entrada triunfal de Luís XIV no papel emblemático de Sol nascente (Aurora), “sol nascente,

¹³¹ “Felizmente o reino de fadas feias e o mundo que elas invertem são limitados; a beleza, a juventude e a harmonia da dança triunfam, como sempre no ballet, quando a influência do fantástico dá lugar, ao final, a um mundo reordenado.” McGOWAN, M. Op., cit., p. 61.

brilhante e luminoso, centro do mundo, de onde emana todo calor e toda vida”¹³². Isto se explicita no próprio texto do ballet, atribuído a Benserade: “Je viens rendre aux objects la forme et la couleur (...) Moy je suis en effect ce que je represente.”¹³³

Embora a participação régia nos ballets não fosse desconhecida até a primeira metade do século XVII, foi Luís XIV o rei que mais participou desse tipo de representação dançada, ou seja, que mais (e melhor) se utilizou desse meio para a construção de uma imagem simbólica de si. Com efeito, a produção de louvores ao monarca durante seu reinado foi maior do que em qualquer outro, numa rica profusão de imagens e espetáculos cujo conteúdo simbólico e alegórico é muito intenso. De acordo com Peter Burke¹³⁴, essas imagens realçam temas, motivos e lugares-comuns recorrentes, atentando ao fato da impossibilidade de separar a mensagem (o discurso) do meio em que aquelas são apresentadas, ou seja, a impossibilidade de se separar o conteúdo da forma. Daí a necessidade de se conhecer os diversos gêneros retórico-poéticos e artísticos, suas convenções e funcionamento, de maneira a melhor compreender a construção do discurso veiculado e os efeitos persuasivos particulares a cada um.

Nessa perspectiva, Mourey nos atenta à peculiaridade da representação espetacular e sobretudo da participação pessoal do soberano em representações alegóricas como os ballets, afirmando que no ballet há uma amplificação dos efeitos persuasivos:

Lorsque le Roi-soleil est représenté en tant que tel sur un support iconographique matériel statique (gravures, médailles, ou tableaux), l’incarnation a une fonction simplement référentielle; mais lorsqu’il paraît en personne et danse, il EST véritablement le soleil qui anime l’univers entier.¹³⁵

A partir daí, podemos compreender o próprio papel e eficácia dos ballets na construção da figura política de Luís XIV como “Rei Sol”, na medida em que o rei aparece em pessoa figurando o Sol ou Apolo num gênero artístico-representativo (a dança e o ballet) entendido à época dos seiscentos como a representação por excelência

¹³² MOUREY, Op., cit., p. 10.

¹³³ “Eu venho dar aos objetos a forma e a cor (...) eu sou efetivamente aquilo que represento.” Citado por MOUREY, Op., cit., p. 10.

¹³⁴ BURKE, Peter. Persuasão. In: *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

¹³⁵ MOUREY, Op., cit., p. 10.

da dinâmica celeste e da harmonia do cosmos. Toda a carga persuasiva existente na simbologia do sol para a proposição de um poder absoluto é aqui amplificada pelo efeito da dança como uma imagem significativa (e em movimento) essencialmente alusiva ao universo. Mesmo que a temática do universo, dos astros e planetas não seja expressamente evocada em muitos ballets, tal idéia está sempre ao fundo orientando as representações alegóricas, uma vez que sua estrutura fundamental, como observado anteriormente, é sempre uma alegoria da harmonia cósmica freqüentemente centralizada na figura do monarca.

Mais que simplesmente mostrar um estado harmônico, os ballets constroem uma imagem do triunfo da harmonia e da ordem sobre o caos, e grande parte das composições se utiliza de temas e elementos épicos clássicos e modernos, retomando Homero, Virgílio e Ariosto. O tratado de Ménestrier indica e descreve não poucos ballets cujos temas evocam a idéia de triunfo de um deus, de uma figura mitológica, de uma virtude. Quaisquer que sejam os temas em questão, o triunfo maior é aquele da ordem e da harmonia do mundo, pois nenhum deus e nenhuma virtude podem triunfar num mundo desordenado e desarmonico. Retoma-se a noção de triunfo romano, que memora e celebra a vitória do Império sobre as forças dissidentes e os inimigos de Roma, isto é, os inimigos da ordem pacificadora e unificadora do Império. Compreendemos, assim, que o triunfo, ao afirmar a vitória da ordem sobre o caos, implica também em manter coeso todo o império ou o corpo social em torno de um poder único.

Enfim, é esse o modelo estrutural através do qual a monarquia francesa exhibe seu poder face ao mundo e a si mesma: uma monarquia una, centralizada na figura de um rei apolíneo e que triunfa sobre o caos e a discórdia, instaurando pois a ordem e a harmonia social e política, que são, afinal, princípios naturais que regem o cosmo.

Ainda segundo Mourey, a mediação estética de verdades abstratas e/ou eternas como essas contribui à estabilização da ordem do mundo. O ballet, que se quer uma “obra de arte total” pela mistura de diversas linguagens artísticas, figura entre as formas de espetáculo e divertimento de corte no século XVII como uma representação excelente e amplamente mobilizada na (re)produção da idéia de harmonia política.

Tais quais as várias formas de espetáculos, divertimentos, imagens, cerimônias e festas da sociedade de corte, os ballets constituem uma dimensão representativa e celebrativa do poder (e de suas formas seiscentistas) que é intrínseca e constitutiva do próprio poder. Os espetáculos e as festividades não seriam apenas expressões ou

traduções de uma realidade, mas seriam elementos produtores dela. É nessa perspectiva que concordamos com Verlet quando este afirma que “as festas dadas por Luís XIV em Versalhes não têm simplesmente finalidades vulgares de pompa e de vaidade”, mas “são um meio de governar”.¹³⁶

Assim, seria possível compreender a noção moderna de governo como a ação de triunfar sobre o diverso, isto é, o triunfo de um modelo de exercício do poder que visa sujeitar toda diversidade a uma unidade suprema. Todavia, tal empresa não implica na supressão das diferenças ou na equalização de todos os elementos que compõem o todo social e político, uma vez que isso seria a negação da própria razão de ser da sociedade de corte.

Com efeito, a harmonia não é uníssono, é na verdade polifonia, ou como definido por Aristóteles, é um acordo entre as partes desiguais. O triunfo do uno sobre o diverso se efetiva, então, pela coesão do corpo social através da manutenção da concórdia entre suas partes. Nas palavras de Hespanha, “a ordem consiste justamente numa unidade simbiótica; numa trama articulada de relações mútuas, pelas quais umas dependem, de diversos modos e reciprocamente, de outras.”¹³⁷

Assim, o próprio ballet pode ser compreendido como meio de governar, na medida em que este vem atualizar o triunfo da harmonia cósmica. Concordamos com Guilherme Amaral Luz em sua obra sobre o panegírico fúnebre a Afonso Furtado de Mendonça (1676)¹³⁸, onde o autor faz uma análise sobre o espetáculo fúnebre como imagem prescritiva do poder a partir da noção de ordem cósmica da política. Podemos inferir, para o caso do ballet de corte, que este também se define como *ação simbólica*¹³⁹ por meio da qual se compunha uma imagem perfeita da ordem social centralizada no monarca. Além de servir como instrumento de louvor da figura do rei, os ballets evidenciam o princípio de ordem e harmonia que produz e reforça “a presença de valores capazes de manter o corpo social unido em torno de uma comunidade política orgânica”¹⁴⁰.

¹³⁶ VERLET, Pierre, citado por Christout, Op., cit., p.3.

¹³⁷ HESPANHA, Op., cit., p. 61.

¹³⁸ LUZ, Guilherme Amaral. "A morte-vida do corpo místico: espetáculo fúnebre e a ordem cósmica da política em Vida ou Panegírico Fúnebre a Afonso Furtado de Mendonça (1676)". In: *ArtCultura*, Uberlândia: UFU, 2008.

¹³⁹ Ver: GEERTZ, Clifford. *Negara: o estado teatro no século XIX*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

¹⁴⁰ LUZ, Op., cit., p. 20.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho monográfico procurou desenvolver, a partir da análise do tratado *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre* (1682), do jesuíta Claude-François Ménéstrier, um estudo sobre os preceitos que orientam a composição e a apreciação do ballet de corte. Identificamos que a necessidade de se estabelecer preceitos e regras para a dança e o ballet não é algo particular à obra ou ao gênero em questão, mas demonstra consonância aos princípios de pacificação de gestos e condutas que orientam a formação de um novo ideal de nobreza e sociedade cortesã. Entendemos que o gênero não é mera forma estética ou mero estilo, mas é elemento constituinte da racionalidade e da cultura de corte moderna, funcionando como instrumento que demarca a distinção social de um grupo privilegiado numa sociedade fundamentalmente hierárquica.

A leitura e a análise do tratado nos permitiram conhecer e compreender as regras e as concepções de dança e de ballet vigentes nas cortes européias dos seiscentos. Pôde-se visualizar, em seu conjunto, um esforço erudito e retórico que se traduz na definição e numa apologia do ballet, na medida em que o autor considera-o como forma poética excelente e superior às demais artes imitativas. Um dos pontos chave para a compreensão da concepção de ballet para Ménéstrier e de suas implicações é a circunscrição do ballet entre os gêneros poéticos. Uma vez que o ballet é caracterizado como uma imitação da natureza, das ações e paixões humanas fica evidente seu entendimento como forma de representação.

Ao longo do tratado, Ménéstrier aborda, com método e rigor, questões como a origem da dança e dos ballets, a dança como uma espécie de exercício, o ballet como gênero poético, o tema, a conduta, as partes, figuras, movimentos e aparato cênico dos ballets. Todas essas dimensões da composição devem ser, segundo o autor, muito bem sistematizadas a fim de torná-la tanto mais equilibrada, variada, bela, impactante e deleitosa quanto isto for possível.

Conforme nos indica o jesuíta, os ballets enquanto divertimentos honestos foram inventados “para descansar o espírito e para instruir divertindo”. Aí se evidencia a própria noção de “divertimento” e sua finalidade no século XVII, isto é, numa dupla e simultânea função de instruir e deleitar, segundo a tópica *docere/delectare* bastante apreciada à época. De fato, a função educativa se estabelece a partir do prazer obtido

através do exercício ou da contemplação de divertimentos e espetáculos como os ballets, de maneira que a instrução e o deleite se colocam como dimensões diretamente proporcionais. Como já se disse, a variedade e a abundância de formas e gêneros de divertimento não exprimem simplesmente as frivolidades da nobreza, mas adéquam às formas de vivência e à sensibilidade cortesã a sua potencialidade ordenadora e direcionadora de atitudes e afetos, conforme o decoro e a hierarquia social.

Uma vez constatada a pertinência da fórmula quinhentista *docere/delectare*, buscou-se compreender a eficácia persuasiva do ballet de corte a partir de sua apreensão, à época, como gênero sujeito a uma “poética da imagem animada”, e para isso foi de fundamental importância a reflexão de Marie-Thérèse Mourey¹⁴¹ sobre esse conceito. Nesta perspectiva, percebemos que a categoria dos espetáculos seiscentistas inseria-se no domínio da filosofia das imagens, figurando, conforme termo utilizado por Ménestrier como *imagens de ação*. Assim, os próprios teorizadores do ballet propõem uma fórmula que aproxima a dança da pintura *Ut pictura saltatio* – tal qual a *Ut pictura poësis* horaciana. Para além da semelhança, entre ballet e pintura, o primeiro é considerado superior ao segundo enquanto gênero poético, e ainda mais persuasivo, por configurar-se uma “imagem em movimento”, movimento este capaz de revelar verdades e noções abstratas e eternas.

Enquanto “imagem animada”, o ballet torna-se linguagem ainda mais eloquente da comunicação de significados e verdades morais e políticas. Num último momento, procuramos entender como o ballet se constrói como a imagem alegórica da harmonia cósmica. As aproximações alegóricas entre a dança e o universo celeste – “a dança dos astros” – guardam ainda metáforas que põem em paralelo o macro e o microcosmo, o universo e o corpo social e político, uma vez que ambos são regidos pelo mesmo princípio ordenador do mundo e que emana, em primeira instância, de Deus.

Destarte, o ballet de corte pode ser compreendido como representação prescritiva do poder, na medida em que é alegoria da harmonia cósmica e 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 trabalho monográfico não esgota

¹⁴¹ 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, 11-13 junho 2009.

as possibilidades de estudo e análise da temática em questão. Pelo contrário, ao longo da pesquisa pudemos visualizar, tanto no tratado de Ménéstrier quanto na temática mais ampla do ballet de corte como representação prescritiva do poder, novas possibilidades que se abrem para estudos mais avançados.

FONTES

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

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa (8ª edição). Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

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

REFERÊNCIAS

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

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

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRITTO, Fabiana Dutra. Uma saída historiográfica para a dança. *Repertório Teatro & Dança*. Salvador, ano 2, n. 2, p. 37-42, 1999.

_____. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

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

BURKE, Peter. Persuasão. In: *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. A linguagem do gesto no início da Itália moderna. In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *A invenção de biografia e o individualismo renascentista*. Revista Estudos Históricos, Vol. 10, No 19., 1997, pp. 83 a 97.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

CHRISTOUT, Marie-Françoise. Préface, Introduction et Théories et théoriciens. In: *Le ballet de cour de Louis XIV*. Paris, A. et L., Picard, 1967.

ELIAS, N. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

FRANKO, Mark. *La danse comme texte: idéologies du corps baroque*. Kargo: l'Éclat, 2005.

GEERTZ, Clifford. Conclusão – Bali e a teoria política. In: *Negara: o estado teatro no século XIX*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

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.

HANSEN, J. A. A categoria „representação“ nas festas coloniais dos séculos XVII e XVIII. In: JANCSÓ, I. & KANTOR, I. (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*, vol II, São Paulo: Imprensa Oficial/HUCITEC/EdUSP/FAPESP, 2001. pp. 733-755.

_____. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HESPANHA, António Manuel. Ordem. In: *Imbecillitas*. As bem-aventuranças da inferioridade nas sociedades do Antigo Regime. São Paulo: Anablume, 2010.

KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do Rei: um estudo sobre teologia política medieval*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARAVALL, J. A. *A cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

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.

MONTEIRO, Marianna F. M. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. 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.

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, 11-13 junho 2009. In: http://www.paris-sorbonne.fr/fr//IMG/pdf/Colloque_ED_IV_Images_ballet_de_cour_texte_Mourey-1.pdf (consultado em 25/09/2010).

REBOUL, O. *Introdução à retórica*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

XAVIER, A. B. & HESPANHA, A. M. A representação da sociedade e do poder. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal: O Antigo Regime*. (Coord. Antonio M. Hespanha). Vol. 4. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

<http://www.bm-lyon.fr/expo/virtuelles/menestrier/index.htm> – consultado em 26/09/2010

ANEXOS

ANEXO 1

**CÓPIA DO SUMÁRIO (TABLE DES MATIÈRES) DO TRATADO *DES
BALLETES ANCIENS ET MODERNES SÉLON LES RÈGLES DU THÉÂTRE*
(1682)**

ANEXO 2 – LISTAGEM DAS OBRAS DE MÉNESTRIER (DIVIDIDAS POR ASSUNTO)*

*Disponível em <http://www.bm-lyon.fr/expo/virtuelles/menestrier/index.htm> – consultado em 26/09/2010.

BRASÃO

Le Veritable art du blason..., Lyon: Chez Benoist Coral en ruë Merciere, à la Victoire, 1659

Dessein de la science du blason, Lyon: chez Benoist Coral, 1659

Abbregeé methodique des principes heraldiques, ou du Veritable art du Blason, A Lyon : Chez Benoist Coral, & Antoine Du Perier ruë Merciere à la Victoire, 1661

L'Art du blason justifié, ou Les Preuves du Veritable Art du Blason..., Lyon: Chez Benoist Coral ruë Merciere à la Victoire, 1661

Le Veritable art du blason, et la pratique des Armoiries depuis leur Institution, Lyon: Chez Benoist Coral ruë Merciere à la Victoire, 1671

Le chemin de l'honneur, jeu d'armoiries ; dédié à S.A. Monseigneur le Prince de Bavière, A Lyon : chez Benoist Coral, rue Mercière, à la Victoire, 1672

I. Le véritable art du blason ou l'usage des armoiries II. Les recherches du blason 2e partie de l'usage des armoiries, Paris : 1673, E. Michallet

Origine des armoiries, Paris: Pour Thomas Amaulry Libraire Lyon: se vend, Chez René Guignard ruë S. Jacques, à S. Basile, (31 mai) 1679

Origine des ornemens des armoiries, Paris: Pour Thomas Amaulry, Libraire à Lyon ruë Merciere, à la Victoire, 1680

La Méthode du blason, Lyon: Amaulry, 1689

La Nouvelle méthode raisonnée du blason... reduite en Leçons par demandes, & par réponses, Lyon : Chez Thomas Amaulry ruë Merciere, au Mercure Galant, 1696

Le jeu de cartes du blason, Lyon : Thomas Amaulry, 1696

La Nouvelle méthode raisonnée du blason pour l'apprendre d'une manière aisée..., Lyon: chez Jacques Lions, 1701

NOBREZA

[Les]Diverses Especes de Noblesse, et les Manieres d'en dresser les Preuves, A Paris : Pour T. Almaulry, Libraire à Lyon : Chez R.J.B de La Caille, 1682

Le Blason de la Noblesse, ou les Preuves de noblesse de toutes les nations de l'Europe, Paris : de la Caille, 1683

De la Chevalerie ancienne et moderne, avec la manière d'en faire les preuves, pour tous les ordres de chevalerie, Paris : chez Robert J. B. de La Caille, 1683

Tableaux généalogiques, ou Les seize quartiers de nos rois depuis saint Louis jusqu'à présent, des princes et princesses qui vivent, et de plusieurs seigneurs ecclésiastiques de ce royaume ; par M. Le Laboureur. Avec un traité préliminaire de l'origine et de l'usage des quartiers pour les preuves de noblesse ; par le P. Menestrier, Paris : F. Coustelier, 1683

EMBLEMA, DIVISA, MEDALHA

Au Roy, devise. A la Reyne, devise, [Lyon] : [par Jean Molin], [1658]

[Les]Genereux exercices de la Maieste, ou la montre paisible de la valeur, représentée en devises & en emblesmes, A Lyon : chez Guillaume Barbier, 1659

Devises, emblèmes et anagrammes à Mgr le chancelier, Lyon : G. Barbier, 1659

Estreines de la Cour, Lyon : chez Guillaume Barbier, imprimeur ordinaire du Roy, à la place de Confort, 1659

Novae et veteris eloquentiae placita, ex antiquis recentioribusque rhetoribus deprompta et nova methodo unum in corpus digesta, Thèses, Lyon, Collège de la Trinité, sept. 1663, Lyon? : S. ind. typ., [1663]

Estreines présentées aux gouverneurs et magistrats de la ville de Lyon par le P. Claude François Ménestrier..., Lyon: chez Pierre Guillimin, 1665

La Devise du Roy justifiée avec un Recueil de cinq cens Devises faites pour S. M. & toute la Maison Royale, A Paris : Chez Estienne Michalet, (15 nov.) 1679

Ludouico Magno theses ex uniuersa philosophia dicat et consecrat Lodouicus a Turre-Aruerniae, princeps Turennius. Propugnabit in aula Colleg. Claromontani... anno MDCLXXIX. Sevin delin., L. Cossin sculpsit, R. Michault scripsit, S. l. n. n.: s. n., [1679]

La Philosophie des images, composée d'un ample recueil de devises et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matière, Paris : Chez Robert J.-B. de La Caille, 1682-1683

L'Art des emblemes ou s'enseigne la morale par les Figures de la Fable..., Paris: Chez R. J. B. de La Caille, 1684

[La]Science et l'art des Devises dressez sur de nouvelles règles avec 600 Devises sur les principaux évènements de la vie du Roy (Louis XIV) et 400 Devises sacrées, etc..., Paris : J. B. De la Caille, 1686

Lettre sur l'usage d'exposer des devises dans les églises pour les decorations funebres, Paris : Chez Robert Pepie, 1687

Au Roy fondateur et protecteur de l'Academie royale des médailles et des inscriptions. Devise... Madrigal (- Sonnet sur le mesme sujet), Paris: De l'Imprimerie de la Veuve d'Antoine Lambin, (1701)

Explication d'une medaille en argent de Louis de Bourbon de Montpensier, prince de Dombes. Dans les Mémoires de Trevoux, mars 1704, p. 460-464

Explication d'une médaille de Catherine de Médicis, dont il a été parlé dans les Questions d'un provincial, et dans les Mémoires de Trevoux, du mois de décembre 1704, p. 2125 et suivantes Médaille présentée au roi le jour de la fête de Saint-Louis, l'an 1703... Explication..., (S. l. n. d.,)

DECORAÇÕES, FESTAS E CERIMÔNIAS

Les Rejouissances de la Paix, faites dans la Ville de Lyon le 20. Mars 1660, Lyon : Par Guillaume Barbier Imprimeur ordinaire du Roy, en la Place de Confort : Jacques Iustet aussi Imprimeur, 1660

Les Réjouissances de la Paix avec un Recueil de diverses pièces sur ce sujet, A Lyon : Chez Benoist Coral rue Merciere, à la Victoire, 1660

Advis necessaire pour la conduite des feux d'artifice, Lyon : s. n., (c. 1660)

L'horoscope des lettres à la naissance de Monseigneur le Dauphin ; L'horoscope des lettres à la naissance de Monseigneur le Dauphin, Lyon : 1661

Description de la machine du feu d'artifice, dressé pour la naissance de Monseigneur le Dauphin par la communauté des maistres imprimeurs de la Ville de Lyon, le 20 Novembre 1661, Lyon: de l'impr. de Pierre Guillimin, 1661

Description des cérémonies et réjouissances faites à Chamberry, à la publication du bref de la béatification du glorieux évêque de Genève, François de Sales, 12 mars 1662, Lyon, Pierre Guillimin, 1662

Dessein de l'appareil des noces, entrée et réception de Madame la duchesse de Savoie, Françoise d'Orléans Valois, à Chambéry, 1663

L' Amour. Auteur et conservateur du monde Dessein des Peintures (de Delamonce) du Plafond de l'Alcôue De leurs Altesses Royales (Charles-Emmanuel II de Savoie et Françaises d'Orléans Valois), Chambéry : Dufour frères, (1663)

Le Temple de la Sagesse ouvert à tous les peuples dessein des peintures de la Grande Cour du Collège de la tres-sainte Trinité, Lyon : Chez Antoine Molin vis à vis le Grand College, 1663

Description de l'arc dressé par les soins des magistrats de la Souveraine Chambre des Comptes de Sauoye... a l'entrée de Leurs Altesses Royales (Charles Emmanuel II et Françoise d'Orléans-Valois) En la Ville de Chambéry, Lyon: Pierre Guillimin, (1663)

Dessein de la machine du feu d'artifice pour les nopces de Leurs Altesses Royales (Charles-Emmanuel II de Savoie et Françoise d'Orléans-Valois, à Chambéry), Lyon: Pierre Guillimin, (1663)

Description de l'arc de la porte du chasteau. Les Noeuds d'amour de la France et de la Savoye, Lyon : Pierre Guillimin, (1663)

Dessein de la course à cheval faite a l'occasion des nopces De Madame Francoise d'Orleans-Valois Avec S. A. Royale Charles Emanuel II. Duc de Savoye Roy de Chypre et c., Chambry (sic): Par les FF. Du-Four, 1663

Description de l'arc de triomphe dressé à la porte du Pont du Rhosne par les soins de Mrs les Preuost des Marchands & Escheuins de la Ville de Lyon ; en la reception de ... Flavio Chisi, Lyon: Chez Antoine Iullieron, Imprimeur Ordinaire du Clergé, 1664

Description de l'arc de triomphe dressé a l'entrée de la ruë de Portefroc par les soins de Mrs les Doien, Chanoines, & Chapitre de l'Eglise, Comtes de Lyon ; pour la reception de Monseigneur le Cardinal Legat (Flavio Chigi), Lyon: Chez Antoine Iullieron, Imprimeur Ordinaire de la Ville ruë Raisin aux deux Viperes, proche la place de Confort, 1664

Relation de l'entrée de Monseigneur l'Eminentissime cardinal Flavio Chigi, neveu de Sa Sainteté & son Legat Apostolique dans la Ville de Lyon, Lyon : Chez Antoine Iullieron, Imprimeur Ordinaire de la Ville ruë Raisin aux deux Viperes, proche la place de Confort, 1664

Le second mariage du duc de Savoie, sous l'allégorie des nopces d'Alpin et de Nemorine, [S. l.], 1665

L'assemblée des savants, et les présents des muses, pour les noces de Charles Emmanuel II, duc de Savoie, roi de Chypre, avec Marie Jeanne-Baptiste de Savoie, princesse de Nemours, Lyon : chez la Vefve de Guillaume Barbier, 1665

Relation des ceremonies faites dans la ville d'Annessy à l'occasion de la solemnité de la canonisation de S. François de Sales, évesque et prince de Genève, fondateur de l'institut de la Visitation Sainte-Marie. Le nouvel astre du Ciel de l'Eglise. Dessein de l'appareil dressé dans le premier monastère de la Visitation Sainte-Marie d'Annessy, à l'occasion de la première solemnité faite pour la canonisation de S. François de Sales,

évêque et prince de Geneve, fondateur de l'institut de la Visitation, depuis le 9 may de l'année 1666 jusques au seisième du mesme mois, Grenoble : Robert Philippes, 1666

Relation des cérémonies faites dans la ville d'Annessy à l'occasion de la solennité de la canonisation de Saint François de Sales..., Grenoble : chez Robert Philippes, 1666

Relation des cérémonies faites à Grenoble dans les deux monastères de la Visitation, avec les deux dessins, l'un de saint François de Sales, l'ouvrage de la grâce en sa vie... et l'autre les transfigurations sacrées, Grenoble : R. Philippes, 1666

Description de l'appareil dressé pour la cérémonie de l'octave de S. François de Sales à l'occasion de la solennité de sa canonisation, célébrée dans l'Eglise du premier monastère de la Visitation Sainte Marie de Grenoble... depuis les premières vespres du 8 septembre jusques après les dernières du 17 du meme mois, Grenoble : chez Robert Philippes, impr., 1666

La Naissance du héros, dessein du feu d'artifice dressé à Chambéry, dans la Place du Chateau, par les soins de Monsieur le Marquis de Saint Maurice, pour la naissance de Monseigneur le Prince de Piedmont, Grenoble : chez R. Philippes, 1666

La Nouvelle naissance du Phénix, dessein de la solennité de S. François de Sales, faite dans la Ville d'Ambrun par les Dames Religieuses de la Visitation SainteMarie, Grenoble : chez Robert Philippes, impr. & libr., 1667

Les Vertus chrestiennes et les vertus militaires en deuil : dessein de l'appareil funebre dressé par ordre du roy dans l'église de Notre-Dame, le 9 sept. 1675 pour la cérémonie des obsèques de... Henry de la Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne..., Paris: chez Estienne Michallet, 1675

L'Espagne en feste de l'heureux mariage de Mademoiselle MarieLouise d'Orléans... avec le roy Charles Second..., Paris: chez Estienne Michallet, 1679

A Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy, pour les peintures de la chapelle de Versailles et de la chappelle de Sceaux, S. l. [Paris ?]: [s. n. ?], [c. 1679]

L'Alliance sacrée de l'Honneur et de la Vertu au mariage de Monseigneur le Dauphin avec Madame la princesse électorale de Bavière, Paris: chez Robert J. B. de La Caille, 1680

Relation du Parnasse sur les cérémonies du baptesme de Monseigneur le duc de Bourbon... faites à S. Germain en Laye le 16. Janvier 1680, Paris: chez R. I. B. de La Caille, libr. et impr., 1680

Décoration de la sale du Collège de Louis le Grand, pour l'oraison latine de l'ouverture des classes, [Paris] : [La Caille], [après 1681]

Le Temple du Mont Claros, ou les Oracles rendus en forme d'horoscope sur la naissance de Monsieur Duc de Bourgogne par les P. P. de la Compagnie de Jésus, Paris rue S. Jacques, aux trois Cailles, 1682

[L']Illumination de la Galerie du Louvre, pour les rejouissances de la naissance de Monsieur Duc de Bourgogne, A Paris, Rue S. Jacques, aux trois cailles : 1682

Bouquet au Roy, Pour le jour de sa Naissance, 1684, Paris: La Caille, (1684)

La Statue de Louis le Grand placée dans le Temple de l'Honneur, dessein du feu d'artifice dressé devant l'Hôtel de Ville pour la Statue du Roy, qui y doit estre posée, Paris : chez Nicolas & Charles Caillou : de l'impr. d'Etienne Chardon, 1689

Décoration de la cour de l'hôtel de ville de Paris pour l'érection de la statue du Roy, avec le dessein et l'explication du feu d'artifice, Paris: chez Nicolas et Charles Caillou, 1689

Lettre à Mr*** [Guionnet de Vertron] sur la description du feu d'artifice de l'Hostel de Ville, sous le titre du Temple de l'Honneur, [Paris]: [chez Robert I. B. de la Caille où se vendent les... autres ouvrages du R. P. Menestrier], [1689]

Explication de la Machine exposée pour le Feu de Joye de la St Jean-Baptiste, sur le Pont de Saone, par les ordres de Messieurs les Prévost des Marchands et Echevins le Mercredi 23 Juin 1694, Lyon : chez François Sarrazin imprimeur, 1694

Decorations faites dans la ville de Grenoble... pour la reception de Monseigneur le duc de Bourgogne et de Monseigneur le duc de Berry, avec des réflexions et des remarques Sur la Pratique et les Vsages des Decorations, Grenoble : Chez Antoine Fremon, 1701

Quatre soleils vûs en France le 25. de Juin 1704, dessein de l'appareil & décoration du Palais Abbatial de Saint Germain des Prez, pour la feste qu'y donne Son Eminence Monseigneur le Cardinal d'Estrées, à l'occasion de la naissance de Monseigneur le Duc de Bretagne, Paris: chez Jacques Josse, impr.-libr., 1704

BALLETS, OPÉRAS

Ballet des destinées de Lyon... dans le collège de la Sainte-Trinité, 16 juin 1658, Lyon : chez Antoine Molin, 1658

[L']Autel de Lyon consacré à Louys Auguste et placé dans le temple de la gloire. Ballet dédié à S. M. en son entrée à Lyon, Lyon : 1658, Jean Molin

Le Temple de la Sagesse, [argument de l'] allégorie [par Ménestrier. Lyon, Collège de la Trinité, 20 mai 1663], Lyon : chez Pierre Guillimin, 1663

Des Representations en musique anciennes et modernes, Paris : Chez René Guignard, 1681

Des Ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre, Paris : René Guignard, 1682

HISTÓRIA

Eloge historique de la ville de Lyon, et sa grandeur consulaire sous les Romains et sous nos rois, Lyon : Benoît Coral, 1669

Histoire et portrait de Louis le Grand, [Paris] : [La Caille], [c. 1679]

Nouvelles découvertes pour l'histoire de France, Le Journal des Savants, 1682

Histoire du Roy Louis le Grand par les Medailles, Emblèmes, Deuises, Jettons, Inscriptions, Armoiries, et autres Monumens Publics, Paris: Chez I. B. Nolin i. e. Amsterdam: P. Mortier, 1691

Lettre d'un académicien à un seigneur de la cour, à l'occasion d'une momie apportée d'Egypte, et exposée à la curiosité publique, Paris : [chez Robert J. B. de La Caille], 1692

Lettre d'un académicien à un seigneur de la cour, où sont expliquez les hieroglyphes d'une Momie apportée d'Egypte et exposée à la curiosité publique, Paris : chez Robert Jean-Baptiste de La Caille, 1692

Histoire du règne de Louis le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries & autres Monumens publics, Paris : chez Robert Pepie et J. B. Nolin: De l'impr. d'Antoine Lambin, 1693

Les divers caractères des ouvrages historiques, avec le plan d'une nouvelle histoire de la ville de Lyon : Le Jugement de tous les Auteurs qui en ont écrit, & des Dissertations sur la Fondation, & son Nom ; sur le passage d'Annibal, la Division des Champs, le Titre de Colonie Romaine, & les deux Tables d'Airain de l'Hôtel de Ville, A Lyon : Chez J.-Bapt. & Nicolas de Ville rue Merciere à la Science, 1694

Preuves de l'histoire. Noblesse Consulaire de la ville de Lyon, Lyon: J. B. et Nicolas Deville: impr. J. Bruyset, (ca 1696)

Histoire civile ou Consulaire de la Ville de Lyon, Lyon : J. B. & Nic. de Ville, 1696
Projet de l'histoire de l'ordre de la Visitation-de-Sainte-Marie, présenté aux religieuses de cet ordre, A Annecy : Chez Fontaine, Imprimeur et Libraire, 1701

Lettre à M. Mayer sur une pièce antique qu'il a apportée de Rome, [S. l. n. d. ?]

DECORAÇÕES E ORAÇÕES FÚNEBRES

Les Graces pleurantes sur le tombeau de la Reine très chrestienne. Dessein de l'appareil funèbre dressé dans l'église du Collège des PP. de la compagnie de Jesus, A Grenoble : chez R. Philippes, 1661

Les Devoirs funebres rendus à la mémoire de Madame Royale Chrestienne de France, duchesse de Savoye... et de Madame la Duchesse Royale François de Valois, espouse de S. A. R. Charles Emanuel II..., [Lyon], [1664]

Discours funebre, prononcé aux obseques de... Anne d' Autriche Par le R. P. Claude François Menestrier..., Paris: Chez I. L'Anglois Imprimeur et Libraire ordin. du Roy, 1667

Oraison funèbre de... Henry de La Tour-d'Auvergne, vicomte de Turenne... [Rouen, Abbatiale de St-Ouen, 15 déc. 1675], Paris: chez Estienne Michallet, 1676

Les Réjouïssances faites à Ratisbonne pour la naissance de Monsieur Duc de Bourgogne par M. le Comte de Crecy..., Paris rue Saint-Jacques, aux trois Cailles: [s. n. ?], 1682

Les Funerailles de la Reine, faites au College de Louis-le-Grand, le XVI aoust M.DC.LXXXIII, A Paris, aux trois cailles, 1683

Des Décorations funèbres, où il est amplement traité des tentures, des lumières, des mausolées, catafalques, inscriptions et autres ornements funèbres ; avec tout ce qui s'est fait de plus considérable depuis plus d'un siècle, pour les papes, empereurs, rois, reines, cardinaux..., Paris : chez R. J. B. de La Caille, impr.- libr.: R. Pipie, 1683

Description de la décoration funèbre de Saint Denis pour les obsèques de la reine, Paris : chez Robert J. B. de La Caille, 1683

Les Justes devoirs rendus à la mémoire de... Louise Charlotte de la Tour d'Auvergne dans la chapelle du Séminaire des Missions Estrangères... le XXVI Avril M.DC.LXXXIV, Paris: [La Caille?], [1684]

Les Honneurs funèbres rendus à la mémoire de ... Louis de Bourbon prince de Condé ... dans l'Eglise Métropolitaine de Nostre-Dame de Paris, Paris: chez Estienne Michallet, 1687

La Source glorieuse du sang de l'auguste maison de Bourbon dans le coeur de saint Louis roy de France, sujet de l'appareil funèbre pour l'inhumation du coeur de... Louis de Bourbon, prince de Condé... Paris: chez Estienne Michallet, 1687

Les Honneurs funèbres rendus à la mémoire de ... Louis de Bourbon prince de Condé ... dans l'Eglise Métropolitaine de Nostre-Dame de Paris, Paris : chez Estienne Michallet, 1687

Description du mausolée dressé... dans l'Eglise de Notre Dame de Paris pour la cérémonie funèbre... de... Marie Louise d'Orléans reine d'Espagne... le 30 Avril 1689. Suivi du "Triste sort des fleurs", [par Menestrier ?], Paris : chez Estienne Michallet, impr., 1689

TORNEIOS, CARROSSÉIS, JUSTAS

Dessein du carrousel, course à cheval et feux d'artifice faits pour les mêmes noces à Chambéry, 1665

Le Cours de la sainte vie ou les triomphes sacrez des vertus, Carrousel pour la canonisation de saint François de Sales, 1667

Traité des tournois, ioustes, carrousels, et autres spectacles publics, Lyon: chez Jacques Muguet, 1669

MÉLANGES

Les Devoirs de la ville de Lyon envers ses saints. Tiré du latin du R. P. Theophile Raynaud de la Compagnie de
Jesus, Lyon : Chez Guichard Iullieron, Imprimeur ordinaire de la Ville, 1658

In Praematuram Mortem Eruditissimi Viri Ioannis Verusii. Ode expostulatoria, Grenoble ? : Philippes ?, (c. 1663)

Le Printemps vicotrieux. de l'hyver et de l'autonne. Sur le different qui estoit entre ces trois Saisons, pour receuoir l'Hymen de leurs Altesses Royales. Comedie heroique Iouée devant leurs AA. RR. au College de la Compagnie de Jesus, A Chambéry: Par les FF. Du-Four, 1663

L'Assemblée des açavants et les présens des Muses, pour les nopces de Charles Emmanuel II, duc de Savoye, Roy de Chypre,... Avec Marie Jeanne Baptiste de Savoye, princesse de Nemours, Lyon : chez la Veuve Guillaume Barbier, imprimeur ordinaire du Roy et de S.A.R. de Savoye, à la place de Confort, 1665

Constantin ou la Ruine de l'Empire d'Orient par la prise de Constantinople, argument de la tragédie par Ménestrier. Collège de Lyon, 13 mai 1669... Lyon : chez Pierre Guillimin, 1669

Le Dessein de celui qui présente cette thèse... [Explication d'une grande thèse de théologique de philosophie et de mathématiques, dédiée au Père Général des Jésuites...], Paris: [s. n. ?] rue S. Jaques, aux trois Cailles, 1683

A l'auguste Majesté de Louis le Grand... [inscriptions par Menestrier pour le globe céleste et le globe terrestre du P. Coronelli, dédiés à Louis XIV par César, cardinal d'Estrées, en 1683], Paris: chez R. I. B. de La Caille, [1683]

Réfutation des prophéties faususement attribuées sur les élections des papes depuis Célestin second jusqu'à la fin
du Monde, Paris: chez R. J. B. de La Caille, impr.-libr., [1689]

Dissertation des lotteries par le P. C. F. M., Lyon: Chez Laurent Bachelu Fils rue Neuve, 1700

Sonnet italien du cardinal Pamphile au cardinal Jean-François Albani nommé au souverain pontificat...., [Lyon ? : s. n. ?, [c. 1700]

A Son Altesse Roiale Monseigneur le duc d'Orléans, sur la naissance du prince son fils (Vers signés C. F. M. i. e. Ménestrier), S. n. : Paris, (1703)

Dissertation sur l'usage de se faire porter la queue. Pour répondre aux demandes qu'un Chanoine, Docteur de Paris, avoit fait au Pere Menestrier sur cet usage, Paris: Chez Jean Boudot, 1704

Bibliothèque curieuse et instructive de divers ouvrages anciens et modernes, de littérature et des arts..., Trévoux : De l'imprimerie de S. A. S. [Estienne Ganeau] ; Paris (Et se vend à): chez Jean Boudot, 1704

Lettre d'un académicien à un conseiller de la Cour, sur la cérémonie du Te Deum chanté dans l'église de N.- Dame de Paris, pour les conquêtes du Roy [par Menestrier, [Paris]: [La Caille], [c. 1705]

A Son Altesse Serenissime Monseigneur Louis-Auguste prince souverain de Dombes, (- Mercurii statua..., Hermathenae Dumbensis...), [S. l. ?] : Sur son imprimerie de S. A. S. à Trévoux, s. d.

MANUSCRITOS

Recueil d'émblèmes et armes, (Ms 6150, BM Lyon)

Idée de l'estude d'un honneste homme, (Ms 1514, BM Lyon)

L'idée d'un honneste homme, (Ms 2074, BM Lyon)

Des entrées et réceptions solennelles des princes et grands seigneurs, (Ms 942 et 943, BM Lyon)

De eloquentiae