

Dança, etiqueta e distinção social em Espanha (séculos XVI e XVII) – leitura do tratado *Discursos sobre el arte del dançado* (1642), de Juan de Esquivel Navarro

CLARA RODRIGUES COUTO¹

Em 1642 é publicado em Sevilla o primeiro tratado em língua castelhana sobre a arte da dança: a obra *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelências y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, escrita por Juan de Esquivel Navarro. A tardia publicação da primeira obra do gênero em Espanha – visto que tratados e manuais de dança já haviam sido escritos no século XV e largamente impressos no XVI em Itália e França – somada à volumosa produção de discursos e decisões eclesiásticos que condenam e até proíbem a prática da dança em ambiente religioso, e ainda acrescida da forte imagem de sobriedade atribuída à casa real dos Habsburgos, nos leva a supor, à priori, uma presença e importância muito diminutas da dança na cultura e na vida de corte ibéricas. Todavia, a leitura do mencionado tratado traz à luz uma série de informações e elementos que sugerem intensa prática social da dança e acentuada importância tanto desta arte quanto do ofício do mestre de dança em Espanha nos séculos XVI e XVII.

Embora o desenvolvimento da dança, tanto sua prática quanto sua elaboração teórica, seja de fato mais perceptível em cortes italianas e francesas que nas demais – do que nos informam tratados e manuais de dança, crônicas, livros de contas, relatos de viagens de embaixadores e memórias de cortesãos –, há que se levar em conta que as pesquisas sobre danças de corte ainda se debruçam predominantemente sobre tais regiões. Assim, consideramos que o ofuscamento da dança nas cortes ibéricas não se deveria apenas à dominância francesa e italiana nesta arte senão, também, à carência de pesquisas e estudos aprofundados sobre o tema e a partir de variadas fontes históricas – o que não desconsidera a produção já existente².

¹ Mestranda em História Social pela FFLCH-USP e bolsista FAPESP.

² Dentre os estudos sobre a dança em Espanha na primeira modernidade, destacamos: BROOKS, Lynn Matluck. *The art of dancing in seventeenth-century Spain: Juan de Esquivel Navarro and his world*. Danvers: Rosemont Publishing & Printing Corp, 2003; MUÑOZ, Maria José Moreno. *La danza teatral em el siglo XVII*. Córdoba, 2008. Tese de Doutorado – Departamento de Literatura Espanhola da Universidade de Córdoba; e PEREIRA, Ellen Eliza. *Bailes e danças representados e discursados na Espanha (1600-1660)*. Dissertação de mestrado – História Social – FFLCH. São Paulo, 2012.

É evidente que o reino de Castela acompanhava o movimento europeu mais amplo de estruturação de uma sociedade de corte: em tempos de cada vez mais intensas trocas econômicas e culturais, de cada vez maiores intercâmbios de pessoas, saberes e usos entre as cortes na Europa e de uma tendência à padronização (que não elimina especificidades regionais) da etiqueta, do cerimonial e dos costumes cortesãos, é de se esperar que a corte castelhana – que desde 1547, sob Carlos V, adotara o estilo, cerimonial e etiqueta da Borgonha, assim como as principais cortes da Europa – partilhasse dos principais usos, regras e ritos de cortesia. Ora, ainda que se perceba maior presença da dança de corte em Itália e França, há que se admitir que tal arte, por estar, nessa época, diretamente associada à sociabilidade e ao exercício da nobreza cortesã, fosse prezada e praticada em grande parte das cortes, incluindo-se a castelhana.

O estudo histórico da dança, se tomada como um fenômeno isolado, como uma prática e uma técnica voltadas apenas à sua reprodução ou como forma artística e estética em si mesma, tende a constituir-se como simples descrição de um estilo de dança do passado – sob o risco frequente de se pautar em concepções contemporâneas e, por isso, anacrônicas. Faz-se necessário compreender os sentidos da dança em sua época, os significados que tornam possível seu desenvolvimento de uma maneira e não de outra, os valores que a conectam a uma sociedade e a uma cultura específicas e as relações estabelecidas entre tal prática e os atores sociais participantes. No caso da dança de corte, acreditamos ser imprescindível retirá-la do isolamento de sua “autonomia estética” e inseri-la no complexo universo simbólico e político da etiqueta e do cerimonial de corte que confere sentido à realidade social no Antigo Regime.

Neste sentido, o breve estudo que aqui faremos sobre o tratado de Esquivel de Navarro se orientará na direção de compreender os sentidos da dança no contexto da sociedade castelhana, como parte da etiqueta e do cerimonial cortesãos, como exercício de distinção social e exibição do poder, bem como oportunidade de auto-promoção e acesso a privilégios e favores reais. Em última instância, entendemos a dança como uma das diversas formas de, ao tornar aparente o *status* pessoal de cada cortesão, reafirmar deleitosa e magnificamente o *status quo* da monarquia católica.

Breve histórico da dança na Europa: da dança ritual à dança social erudita

Consideramos importante traçar, ainda que breve e genericamente, um panorama da trajetória histórica das formas e usos da dança na Europa, de modo a evidenciar o processo de dessacralização que orientou o pensamento e a prática da dança na direção de negar seu caráter ritual religioso e afirmar seu caráter representativo e social.

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 quase sempre um privilégio sacerdotal – a dança ritual foi excluída da liturgia cristã a fim de evitar confusões e a heresia. As poucas informações e testemunhos sobre a dança religiosa nesse período são, em sua maioria, as veementes condenações e proibições da dança dentro das igrejas, o que se pode verificar em decretos e homilias papais, decisões de concílios e constituições sinodais.

O mais antigo desses interditos data do século V e se encontra nas atas do concílio de Vannes, de 465. São consideráveis também o decretal do papa Zacarias em 774 contra “os movimentos indecentes da dança ou carola”, a condenação dos *choreae* nas igrejas, cemitérios e nas procissões, que se encontra nas constituições sinodais do bispo de Paris³, 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 sua durabilidade no tempo – a dança no interior da igreja será condenada mesmo após o concílio de Trento, em 1562 – mostra-se, contudo, uma evidência da persistência destas práticas, o que se pode constatar em não poucos casos de *chorea* ou carolas⁴ conduzidas por leigos e por padres em diversas

³ Há referências desta condenação no tratado de Claude-François Ménéstrier (1682) sobre os balés, quando este trata das ordenanças da Igreja contra as danças e segundo o qual “(...) Odon evêque de Paris en ses Constitutions Synodales, commande expressément aux prêtres de son diocese d’en abolir l’usage, et d’en empêcher la pratique dans les églises, dans les cemiteries e aux processions publiques.” (MÉNESTRIER, 1972 : p. 13)

⁴ *Chorea* e *carola* são termos equivalentes que indicam uma dança que se conduz em roda, aberta ou

localidades da França, Espanha 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 e de sociabilidade, sendo tomada como matéria para espetáculos e divertimentos. Obviamente, o fato de a dança não ser religiosa ou litúrgica não significa que ela não seja regida, controlada e determinada por princípios teológicos e pelos valores religiosos e morais católicos que, afinal, condicionavam a cultura e a sociedade cristã medieval e moderna em suas várias dimensões. É no sentido de um processo de dessacralização da dança que podemos afirmar, concordando com José Sasportes, que formas teatrais (de representação) virão substituir práticas rituais (místicas), o que se torna ainda mais evidente a partir do século XV (SASPORTES, 1979).

A partir do século XII, presencia-se um processo de crescente “metrificação” da dança enquanto exercício e divertimento da nobreza no ambiente dos salões palacianos. Essa metrificação diz respeito, sobretudo, à estruturação das formas (movimentos do corpo, gestos, figuras espaciais) em estreita relação com uma métrica musical, que, por sua vez, também se estruturava a partir do desenvolvimento da métrica, da polifonia e

fechada, e que supõe o contato, o toque entre os participantes, pois estes se seguravam pelas mãos ou pelos ante-braços. Cf. BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 48.

do contrapontismo. Assim, perseguindo a beleza e a harmonia das formas, a dança passa por uma sistematização que intenciona refinar e equilibrar formalmente os movimentos e figuras, adequando-os e limitando-os à métrica da música e da poesia, elementos essenciais sobre os quais a dança era composta. São exemplos destas danças o *trotto* e o *saltarelo*, danças em tempo vivo e movimentos saltados, e danças em tempo moderado, como a *ductia*, a *nota* e a *estampie*.

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

Mas a metrificação e a 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. 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”. Enquanto a “dança alta” das camadas populares 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 mais rápido –, a “dança baixa” cortesã se conduz mais arrastada e com passos baixos pré-determinados e encadeados, numa estrita observância do ritmo e da cadência musical (mais lenta e solene). Estabelece-se uma clara diferenciação entre nobreza e vulgo a partir da dança, contrapondo aquela camada social praticante da dança honesta, regrada e erudita àqueles que praticariam, na verdade, a sua corruptela desonesta, desregrada e vulgar.

Dança e etiqueta como produtores da distinção social

Numa sociedade como a de corte, em que o *ser* está condicionado ao *parecer ser*, ou seja, em que a o status social necessita ser exercitado, exibido e constantemente reafirmado, a dança configura-se como um importante artifício na produção da *persona* e da dignidade cortesã, na medida em que modela um comportamento, um gestual e uma movimentação corporal próprios de uma categoria social. Assim como o letramento, a rica vestimenta, o domínio das artes da caça, da montaria, das armas, da conversação e da própria etiqueta, dominar a arte da dança faz-se extremamente necessário à distinção social de qualquer cortesão.

Torna-se muito importante, portanto, compreender quais são os valores constitutivos desse *ethos* nobiliárquico cortesão 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*, 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 (CASTIGLIONE, 1997). Testemunho precioso dessa nova concepção de nobreza, muito mais ligada à notabilidade das ações e virtudes que à própria pureza 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.

Castiglione não se debruça sobre a arte da dança em si nem tece longas análises 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. Segundo Castiglione, todas as ações, os gestos, as maneiras e os movimentos do cortesão deveriam ser executados de maneira 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.

A isto acrescenta-se, como explicita Alcir Pécora, “a exigência de excelências que remetem ao domínio de certas faculdades de caráter”, de modo que “o cortesão deve exercitar virtudes políticas e intelectuais como a *prudência* e a *discrição*, ambas pressupostas na ideia de *dignidade*”, sendo os divertimentos cortesãos tais quais o baile uma das “principais situações públicas de exercício dessas qualidades” (PÉCORA, 1997 apud CASTIGLIONE, 1997). Tendo conhecido um sucesso imediato e duradouro, não somente na Itália do século XVI, mas em praticamente todas as cortes europeias até o século XVIII, o livro *O Cortesão* foi um dos principais sistematizadores e difusores desse espírito e etiqueta de corte.

A partir daí, entendemos que a dança não pode ser apenas um reflexo da etiqueta de corte, mas é efetivamente um importante elemento constituinte da mesma e com a qual compartilha princípios e métodos, de maneira a colaborar fortemente na educação da nobreza na direção de produzir e marcar sua distinção social. Alternado em pavanais, branles, voltas e galhardas, o jogo de influências e posições hierárquicas da sociedade de corte se constrói e se atualiza nos salões: tanto a dança é um exercício para a conduta cortesã quanto a conduta cortesã é exercitada nos bailes, onde, tal como fora deles, “tudo decorria em cortesias, reverências e obséquios” (SALAZAR, 1962: p. 81).

Segundo Carmelo Lisón Tolosana, ao analisar a monarquia e o poder cerimonial e ritual na Casa dos Áustrias, casa real especialmente empenhada na imitação do estilo e da etiqueta da Borgonha:

(...) *la etiqueta es la sintaxis de la Casa y la Casa un bosque de signos en apretada semiosis totalizante y sistemática. Soberanía, poder, jerarquía, orden, eminencia y veneración son las valencias que presiden y configuran este universo discursivo que,*

una vez interiorizado proporciona un mapa mental a los cortesanos que les guía en su comportamiento y les permite interpretar situaciones con arreglo a status, ocupación y ministerio. (LISÓN TOLOSANA, 1991: p.130)

Assim, ainda de acordo com o autor, etiqueta e cerimonial protocolar mostram-se necessários, indispensáveis e inerentes à nobreza cortesã, coreografando numa mesma peça as condutas do mais alto ao mais baixo estrato social, conectando-os a todos justamente para estabelecer a diferença necessária entre uns e outros. Para Tolosana, a corte dos Austrias é o cenário perfeito em que o poder ritual se revela como um modo de poder e a etiqueta um funcionamento político. (LISÓN TOLOSANA, 1991: p.136-137)

É possível estabelecer uma aproximação entre os manuais de etiqueta e os manuais de dança, ambos gêneros de escrita que codificam e regulam ações, gestos, condutas morais e corporais para a sistematização de um comportamento social elegante e cortês. Vale lembrar tanto manuais de etiqueta/comportamento quanto os de dança se desenvolveram e se popularizaram concomitantemente, sobretudo nos séculos XVI e XVI.

Ainda no *Quattrocento* 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. Ao que se sabe, o primeiro tratado sobre a dança teria sido o manuscrito de Domenico de Piacenza, *De arte saltendi et choreas ducendi*, por volta de 1435, mas o primeiro livro impresso, *L'Art et Instruction de bien danser*, teria sido editado somente entre 1496 e 1501, por Michel de Toulouze, em Paris. 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.

Todavia, é no século XVI que serão escritos, volumosamente impressos e amplamente divulgados os principais manuais de dança que serão lidos e emulados até fins do XVII: *Il Ballerino* (Veneza, 1581) e *Nobiltà di Dame* (Milão, 1602), ambos de Fabrizio Caroso da Sermoneta; o manual *Nouve Invenzione di balli* (Milão, 1604), do

milanês Cesare Negri; e a *Orchésographie* (Lengres, 1589), do francês Thoinot Arbeau. Somente em meados dos seiscentos que será publicado o primeiro tratado sobre a dança em Espanha, porém é importante lembrar que esses últimos manuais citados – e principalmente os italianos, dado que parte considerável da península era à época possessão hispânica, o que possibilitava maiores intercâmbios culturais e sociais – circularam seguramente em terreno ibérico, e testemunho disso é que exemplares desses manuais se encontram na coleção da Biblioteca Real de Espanha.

Leitura do tratado *Discursos sobre el arte del dançado*

Publicado em Sevilha em 1642, o tratado *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* foi escrito por Juan de Esquivel Navarro, de quem se tem muito poucas informações para além daquelas que se extraem da própria obra: era natural da cidade de Sevilha, foi aprendiz de Antonio de Almenda, mestre de dança do rei Felipe IV de Espanha, e embora não se coloque como um mestre de dança de ofício, pode-se inferir que foi profundo conhecedor desta arte.

Seguindo as exigências do protocolo real para a impressão, os discursos de Esquivel de Navarro são precedidos da Aprovação (pelo Licenciado Don Juan de Silva), da Licença (assinada por Dom Miguel de Luna y Arellano, ouvidor real em Sevilha), de uma compilação de versos poéticos (sonetos, décimas, oitavas) atribuídos a diversos autores em louvor ao autor do tratado, de uma Dedicatória a Felipe IV e de uma introdução dirigida ao leitor, àqueles que desejam ser bons mestres de dança ou aos que buscam aprender “a reta doutrina dos grandes mestres atuais”.

A obra é composta em sete capítulos e trata de variados assuntos: das exigências da dança, sua origem e primeiros inventores; dos movimentos de dança e qualidades que cada um há de ter, e seus nomes; do modo que hão de ter os Mestres em ensinar, e os discípulos em aprender, e proporção do corpo; do estilo de dançar em escolas; do estilo que se há de ter ao entrar em escolas e estar nelas; das propriedades que devem ter os mestres; e dos Retos e Hayas (tipos de desafios de dança). Navarro conclui sua obra listando alguns grandes senhores de Espanha que teriam se destacado pela habilidade

em dança, bem como elencando nomes de mestres de dança em Madrid e Sevilha desde cem anos e até aquele momento. Tudo isto, segundo o autor, para manifestar o grande apreço que se deve ter da arte de dançar e para fomentar nas escolas da corte a correta doutrina do mestre Almenda (NAVARRO, 1642: p.49B).

Próprio da tratadística enquanto gênero, além de postular princípios e regras de aplicação eminentemente prática, a obra tece um discurso apologético sobre a arte da dança, para o qual se apoia em temas filosóficos, a lugares comuns socialmente compartilhados, na tradição e antiguidade dos costumes e em autoridades clássicas e modernas – como Polidoro, Homero, Plínio, Virgílio e a própria Bíblia. Por isso, o primeiro capítulo é dedicado às origens da dança, seus primeiros inventores e usos: conforme a cosmologia humanista, a dança é entendida como a imitação da harmonia celeste em seu movimento combinado de esferas e sua invenção é atribuída aos gregos antigos e aos hebreus. Retórica e historicamente falando, o argumento da antiguidade (clássica e bíblica) de uma arte confere credibilidade e notoriedade à mesma.

Embora seja comum que nos tratados se defenda a arte da qual se escreve como a maior e mais nobre, é interessante perceber como os argumentos são mobilizados a fim de convencer a audiência, pois isso nos revela valores morais, culturais e políticos socialmente compartilhados em um determinado momento histórico. Na intenção de compreender melhor o lugar e o valor da dança na corte dos Felipes, buscaremos no corpo do tratado informações e indícios que entrelaçam a dança à etiqueta cortesã e que indicam a importância desta arte enquanto mecanismo de distinção social na Espanha moderna.

Já na dedicatória da obra e também no primeiro capítulo, o autor revela o quanto a dança está associada à nobreza e à realeza quando o autor afirma que Felipe IV que nasceu com “tão bom pé” e domina tal entretenimento “com tanta destreza e graça” que se conhecem nele seus “maiores primores” (NAVARRO, 1642). Se a habilidade em dançar ali atribuídas aos reis é verdadeira, não nos importa tanto, pois importa mais a construção do ideal de dignidade real à qual qualquer príncipe deveria corresponder.

Também Felipe III é apontado como um bom bailarino segundo relatos de época, o que estaria de acordo com sua dignidade real, como nos afirma o letrado Antonio de Obregon y Cerceda:

Y aunq parezca a algunos, que el entretimeinto de dāçar es superfluo, (...) es maravilloso exercicio en los caualleros cortesanos, e importāte, particularmente a los pripices: porque en el dançar se aprende el buen ayre del cuerpo, serenidad de los ojos, cōpostura del semblāte, graciosos mouimientos: adquiere se fuerça en las piernas. (OBREGON Y CERCEDA, 1603: p.100)

E também Esquivel de Navarro:

(...) el dançado es necessário para los reyes y monarcas y funda en filosofia, que el arte del dançado muestra a traer bien el cuerpo, serenidad en el rostro, graciosos mouimientos, fuerça en las piernas, y ligereza. Y quenta el compas, ayre y gracia coque su Magestad obrava los movimientos del dançado, y quan aficionado era a todo lós que dançauan bien. (NAVARRO, 1642: p.A4)

Aprendemos dos trechos citados e dos manuais de dança em geral as qualidades físicas e morais que o exercício da dança produz e que são adequados à condição nobre, tais como a serenidade, a compostura, a graciosidade, a flexibilidade, o equilíbrio e o vigor. Gestual e movimentos do corpo tanto são virtudes em si, que se tornam aparentes e públicas no ambiente do baile, quanto são metáforas da conduta moral e política que o cortesão deve desempenhar na corte. Tais seriam algumas das qualidades que faziam do cortesão um tipo discreto:

Pero causa tanto luzimiento el dançado en qualquiera persona, que diferencia a las demas assi en la compostura del cuerpo, como en sus mouimientos, niuelando desuerte sus acciones. (NAVARRO, 1642: p.5)

A dança se impõe como exercício de cortesia destinado à nobreza. Segundo Navarro, mesmo que “negros e outros homens de baixa sorte” almejem o destaque de suas pessoas através da dança, pouquíssimos “se atrevem a gastar dinheiro em aprender a dançar”, pois de nada os serviria (a não ser, quando muito, para tornarem-se mestres de dança de ofício), já que não haveriam de exercitar uma distinção que não têm e já que não frequentam ambiente propício (NAVARRO, 1642: p.25).

Navarro considerou importante registrar em seu tratado nomes de alguns “grandes senhores habilidosos em dança”, uma listagem em que constam grandes

cavaleiros e cortesãos, condes, pajens do rei e o próprio Duque de Lerma, Valido de Felipe III. Com efeito, segundo o autor, “não há título nem senhor que não saiba, pouco ou muito” (NAVARRO, 1642: p.46) a arte de dançar, pela qual um cortesão testifica sua nobreza:

es digno de que los grandes monarcas y personas particulares (...) lo exerçan, tanto por lo gustoso y entretenido, como por lo magestuoso y galante: effectos que naturalmente proceden de la dança, y testifican su nobleza. (NAVARRO, 1642: p.A5)

Assim como a etiqueta e o cerimonial cortesãos eram rigorosos e minuciosamente detalhados, também os passos, o gestual e os movimentos de dança eram meticulosamente codificados, numa variedade e complexidade de execução corporal que se percebe, antes até, na difícil (e frequentemente confusa) elaboração escrita destinada à explicação minuciosa do movimento. O segundo capítulo do tratado, o mais extenso de todos, é onde Esquivel de Navarro discursa sobre os movimentos de dança, seus nomes, suas descrições, suas variações e suas recomendações: dependendo do grau de elaboração do passo, a descrição pode se arrastar por algumas páginas, indicando detalhadamente posições de pés, pernas, braços e outras partes do corpo, bem como as ações e as intenções de cada movimento. Dos cinco tipos de movimentos da dança – acidentais, estranhos, transversais, violentos e naturais, que também são movimentos das artes marciais – surgem passos, floretas, saltos ao lado, saltos em volta, encaixes, campanelas de compasso maior, cabriolas, giros, cruzados, reverências, sacudidos, etc.

A variedade e minúcia dos passos e movimentos do corpo nas danças de corte, que parecem algo supérfluo sob o olhar contemporâneo, se revestem, no contexto cortesão, de valores simbólicos amplamente codificados, de maneira a configurar-se como uma linguagem gestual. Segundo Lisón Tolosana, a “metafísica do gesto” – categoria de análise proveniente da antropologia somática – não é arbitrária e nem superficial, pois no gesto há uma condensação de valores e significados cuja eficácia emotiva e comunicativa é amplificada (LISÓN TOLOSANA, 1991: p.152-153). Na cultura cortesã, pela teatralização dos movimentos que se realiza no cotidiano e no baile, “o corpo revela categorias de status e de poder” (LISÓN TOLOSANA, 1994: p.153), sendo portanto a forma indispensável à apreensão do conteúdo da representação corporal.

Além de plural em significados e intensa em sua capacidade comunicativa, a dança de corte e o baile cortesão enquanto evento colocam em ação uma dimensão política importantíssima. Segundo McGowan, uma vez que na concepção de dança da Renascença cada movimento, passo e gesto serve para mostrar a pessoa em sua dignidade e distinção, e considerando o predomínio na corte de uma atmosfera de rivalidade e competição por reconhecimento, a dança pode ser entendida como um recurso de promoção social (McGOWAN, 2008: p.18).

Essa tensão social que coloca os atores em situação de competição por status e poder evidencia o quanto a instabilidade das posições hierárquicas (e das condições de vida daí advindas) vem reforçar a estabilidade da estrutura social (cortesã) e política (monárquica), em que o poder simbólico e ritual, ainda que mais sutil que o poder político substantivo, não se mostra menos eficaz:

(...) la cerimonia-ritual (...) exhibe e intensifica la majestad real, la construye. Más todavía: esa representatio maiestatis simbólico-ritual persuade emotivamente además de crear realidad política; las formas cortesanas expresivas, bellas, estilizadas con las que los nobles y criados realzan el cuerpo glorioso del Rey no coercen, persuaden eficazmente porque apelan a todos los sentidos, al totum humano, incluyendo el inconsciente. (LISÓN TOLOSANA, 1991: p.156)

O tratado de Esquivel de Navarro, talvez um tanto mais que os tratados e manuais anteriores que emula, se dirige mais aos mestres de dança que ao leitor curioso – embora certamente o contemple –, dedicando várias páginas à descrição e qualificação do perfeito mestre de dança, assim como ao ensino-aprendizado da arte e à dinâmica das escolas de dança. Ainda, nota-se ao longo de todo o tratado uma preocupação constante e enfática do autor em alertar o leitor contra os falsos mestres, chamados impostores e mequetrefes, mal instruídos na arte da dança.

Acreditamos que tal preocupação não se explique apenas pela defesa apaixonada da arte e do ofício ou por um orgulho de categoria. Para além disso, compreendemos que a obra vem elucidar a importância da arte de dançar enquanto exercício honesto e distintivo social, bem como a indispensabilidade desse personagem, o mestre de dança, cujo protagonismo se percebe desde fins dos seiscentos nas

principais cortes servindo à educação nobiliárquica⁵. Tal parece ser o peso da dança na formação e na conduta cortesã, ou não seriam tão perigosos os falsos mestres e a mediocridade de suas doutrinas.

De acordo com a obra de Navarro, haveria um número considerável de bons mestres de dança em Espanha principalmente em Madrid (cerca de doze no momento em que ele escreve) e em Sevilha (sete mestres assinalados), mas também em outras cidades importantes como Toledo, Málaga, Murcia e Cádiz. O autor faz ricas listagens de mestres, por cidades, por períodos, apontando escolas e relacionando mestres aos seus discípulos. A partir desses nomes e referências, é possível estabelecer uma rede de mestres, discípulos e cortesãos interligados, o que abre interessantes e fecundas possibilidades de pesquisa.

Tal listagem de mestres honestos e a veemente reprovação dos “mequetrefes” nos permite supor uma intensa atividade em dança nos séculos XVI e XVII, pois nos atestam da quantidade de pessoas que desempenhavam, com ou sem mérito, este ofício. E, se os mestres são muitos, é de se inferir que a demanda de pessoas – discretas ou rústicas – que buscavam aprender esta arte fosse igualmente grande. Além disso, a proliferação de coleções de música instrumental compostas para danças - como as de Luis de Milán (1535), Luis de Narváez (1538), Alonso de Mudarra (1546), Enrique Valderrábano (1547) e Diego Pisador (1552) – e a vasta impressão que delas se fez desde o século XVI, nos informa da quantidade e variedade de bailes de corte neste período.

Referências Bibliográficas

ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Lengres, 1589.

⁵ A figura do mestre de dança gozava de alta consideração, privilégios e altos honorários, fazendo-se cada vez mais necessária nas principais cortes da Europa. Com efeito, o mestre Beauchamp era um dos servidores de Luis XIV mais bem pagos da corte, recebendo em torno de 2000 libras anuais.

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

BROOKS, Lynn Matluck. *The art of dancing in seventeenth-century Spain: Juan de Esquivel Navarro and his world*. Danvers: Rosemont Publishing & Printing Corp, 2003.

Disponível em:

<<http://books.google.com.br/books?id=TLIPjkwAKDYC&pg=PP4&dq=the+art+of+dancing+brooks&hl=pt->

[BR&sa=X&ei=N6y8ULy8DITM9QTu6ICAAg&ved=0CC8Q6AEwAA](http://books.google.com.br/books?id=TLIPjkwAKDYC&pg=PP4&dq=the+art+of+dancing+brooks&hl=pt-BR&sa=X&ei=N6y8ULy8DITM9QTu6ICAAg&ved=0CC8Q6AEwAA)>. Acesso em 03/12/2012.

CAROSO, Fabrizio. *Il ballarino*. Venetia: appresso Francesco Ziletti, 1581.

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

ESQUIVEL DE NAVARRO, Juan. *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: por Iuan Gomez de Blas, 1642.

Folheto de exposição da Biblioteca Nacional de Madrid <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/FolletosExposiciones/resources/docs/FolletoExpoGallardaVals.pdf>. Acesso em 03/12/2012.

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

LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *La imagen del Rey: monarquia, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

MCGOWAN, Margaret. *Dance in the Renaissance: European Fashion: French Obsession*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

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

MUÑOZ, Maria José Moreno. *La danza teatral en el siglo XVII*. Córdoba, 2008. Tese de Doutorado – Departamento de Literatura Espanhola da Universidade de Cordoba.

Disponível em:

<<http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/3448/9788469329931.pdf?sequence=2>>. Acesso em 03/12/2012.

NEGRI, Cesare. *Nuove inventioni di balli*. Milano: appresso Girolamo Bordonio, 1604.

_____. *Nobiltà di Dame*. Venetia: presso Il Muschio, 1602.

PÉCORÁ, Alcir. *Prefácio*. In: CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Ellen Eliza. *Bailes e danças representados e discursados na Espanha (1600-1660)*. Dissertação de mestrado – História Social – FFLCH. São Paulo, 2012.

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