**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

ELLEN ELIZA PEREIRA

**Bailes e danças representados e discursados na Espanha
(1600-1660)**

Versão corrigida

São Paulo

2012

ELLEN ELIZA PEREIRA

**Bailes e danças representados e discursados na Espanha
(1600-1660)**

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Flávio de Campos

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P436b	<p>Pereira, Ellen Eliza</p> <p>Bailes e danças representados e discursados na Espanha / Ellen Eliza Pereira ; orientador Flávio de Campos. - São Paulo, 2012.</p> <p>150 f</p> <p>Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.</p> <p>1. bailes. 2. danças. 3. representação. 4. discurso. 5. Espanha. I. Campos, Flávio de, orient.</p> <p>II. Título.</p>
-------	---

PEREIRA, E. E. **Bailes e danças representados e discursados na Espanha (1600-1660)**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Flávio de Campos, por ter me acolhido e confiado em minhas ideias, além do respeito e da integridade com que as tratou. Agradeço ainda pelas orientações e indicações tão pontuais que sustentaram toda minha pesquisa.

Ao LUDENS (Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre Futebol e Modalidades Lúdicas) pelos recursos e apoio oferecidos.

À Prof. Dr. Ana Paula Torres Megiani por ter contribuído para meu ingresso na Pós-graduação e para o desenvolvimento de minha pesquisa com suas orientações e materiais que culminaram no aprofundamento de teorias e questões da dissertação.

À Prof. Dr. Maria Augusta Vieira por me trazer ideias e materiais que enriqueceram todo meu trabalho, além de ter me inspirado com sua paixão pela Espanha do século de ouro.

Aos meus pais, Wedson Pereira Filho e Mara Otília Tremiliosi, que sempre me respaldam em minhas empreitadas e incentivam minhas conquistas, sem falar em sua dedicação e amor que me dão muita força para superar momentos difíceis e ter paciência comigo mesma nas horas de fraqueza e desânimo. Mas, o que realmente me surpreende é a capacidade dos meus pais em se adaptarem ao desconhecido, em terem coragem de viver o que nunca tiveram antes, esse exemplo de vida é o que me dá mais força para seguir em frente.

À minha irmã, Egly Eliza Pereira, por ter sido sempre o exemplo de pessoa estudiosa e dedicada, e por seu companheirismo que também nos torna irmãs de alma, não só de sangue.

Ao meu, hoje, amigo, mas que foi meu grande amor e companheiro, Alexandre Firmeza de Araújo, que passou mais tempo comigo durante essa empreitada, aturando meu mau-humor quando a pesquisa não andava, e fazendo várias coisas para tornar meu dia melhor nesses momentos. Além de tudo isso, ter compartilhado uma relação de cumplicidade com tal integridade que contribuiu muito para meu amadurecimento pessoal e profissional, repercutindo na minha própria relação com a pesquisa. Também agradeço à sua mãe, Maria Aparecida, por ter me acolhido em sua casa durante esse período e cuidado de mim.

Ao meu querido amigo, Marcos Veiga, por ter se disponibilizado a revisar a dissertação com tanto carinho e paciência, além de todas as conversas pertinentes que tivemos durante minha pesquisa.

À minha grande amiga Carla Rafaela Monteiro por ter me incentivado a fazer o mestrado, por ter me orientado em meus projetos iniciais, e por todo seu companheirismo. Agradeço a todos os meus amigos que me ajudaram com conversas, idas a bares e tudo mais, principalmente a dois amigos, Márcio Botelho e Lucas Freitas, por me abrigarem no momento em que mais precisei, com tanta confiança e disponibilidade.

A todas as minhas mestras e professoras de dança que, de variadas formas e em momentos diferentes, inspiraram a realização desse trabalho: Cristina Factori, Hayat, Fátima Fontes, Lulu Sabongi, Flávia Paradela, Carmem de Ronda, e um agradecimento profundo à minha grande mestra Adriana Di Cillo.

Em toda música árabe, dança, canção ou elegia, a chegada do duende é saudada com enérgicos "Alá, Alá!", "Deus, Deus!", tão próximos do "Olé!" dos touros que talvez seja o mesmo; e em todos os cantos do sul da Espanha a aparição do duende é seguida por sinceros gritos de "Viva Deus!", profundo, humano, terno grito de uma comunicação com Deus por meio dos cinco sentidos, graças ao duende que agita a voz e o corpo da bailarina, evasão real e poética deste mundo, tão pura como a conseguida pelo raríssimo poeta do século XVIII Pedro Soto de Rojas através de sete jardins, ou a de João Clímaco por um estremecido acesso de pranto.

Naturalmente, quando essa evasão é alcançada todos sentem seus efeitos: o iniciado, vendo como o estilo vence uma matéria pobre, e o ignorante, no não sei quê (sic) de uma emoção autêntica. Há anos, em um concurso de baile de Jerez de la Frontera, quem ganhou o prêmio foi uma velha de oitenta anos, contra formosas mulheres e meninas com a cintura de água, pelo simples fato de levantar os braços, erguer a cabeça e dar um golpe com o pé sobre o tablado; mas na reunião de musas e de anjos que havia ali, belezas de forma e belezas de sorriso, tinha que ganhar e ganhou aquele duende moribundo que arrastava pelo chão suas asas de facas oxidadas.

Todas as artes são capazes de duende, mas onde ele encontra maior campo, como é natural, é na música, na dança e na poesia falada, já que elas necessitam de um corpo vivo que interprete, porque são formas que nascem e morrem de modo perpétuo e alçam seus contornos sobre um presente exato.

Federico García Lorca, Teoria e Prática do Duende.

RESUMO

PEREIRA, E. E. **Bailes e danças representados e discursados na Espanha (1600-1660)**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

O presente trabalho propõe uma nova perspectiva ao debate sobre bailes e danças na Espanha do século XVII. Diante das variadas classificações que a bibliografia intenta formular, observa-se uma preocupação em distinguir os dois conceitos. Nesse sentido, os bailes são colocados como descompostos em seus gestos e exercitados por subalternos, enquanto as danças apresentam compostura e são realizadas pelas elites. Entretanto, há divergências entre os autores e contradições em uma mesma classificação, as quais se manifestam de acordo com as fontes utilizadas. Ao analisar as fontes, nota-se que suas formulações sobre tais práticas corporais são construídas a partir de uma moral gestual e por um ideal cortesão. Logo, trata-se de representações elaboradas pela articulação daqueles valores e ideais, e não de uma realidade. Partindo dessas constatações, coloca-se a hipótese de que a maior repressão e depreciação aos bailes, ou a tal conceito, seria uma forma mais eficaz da Igreja controlar e reformar tais práticas, pois os bailes eram realizados pelas distintas ordens sociais e em diversos ambientes, como na própria igreja, além de terem sido os mais representados nos palcos durante o processo da teatralização.

Palavras-chave: Bailes. Danças. Representação. Espanha. Século XVII.

ABSTRACT

PEREIRA, E. E. **Balls and dances represented and discoursed in Spain (1600-1660).**

Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

This dissertation thesis proposes to develop a new perspective to the debate on balls and dances in seventeenth-century Spain. Given the various attempts to classify, there is in the up-to-date bibliography a need to distinguish both concepts from each other. Thus, balls are said to be decomposed in its gestures and performed by lower social classes, while dances preserve their composure and is performed by the elites. However, there is a disagreement between authors that contradicts the same classification, as can be seen in different sources used by them. By analyzing the sources, it's evident that its foundation lies on bodily practices built under a moral gesture and an ideal courtier. Thus, these are representations wrought out from values and ideals, not from a reality. Based on these findings, our hypothesis is that the greater repression and depreciation of balls or similar concepts would be a more effective way that the Church used to control and reform these practices, for the balls were performed by different social orders, to an extent, the church in itself, besides being the first mostly depicted on stage during the process of dramatization.

Keywords: Balls. Dances. Representation. Spain. Seventeenth-century.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Perspectivas da Igreja	18
2. 1. Os discursos e seus elementos construtores	18
2. 2. A moralidade dos gestos e a hierarquização social das práticas	30
3. Sociedade e Festas	61
2. 1. Ideais que isolam e práticas que aproximam as elites dos subalternos	61
2. 2. Encontros de diversas ordens sociais na execução de práticas	83
4. Teatralização	103
4. 1. Novos espaços e novas formas de representação	102
4. 2. Gêneros breves como receptores e criadores de práticas	109
5. Considerações Finais	137
REFERÊNCIAS	141
GLOSSÁRIO	149

1. Introdução

A Espanha seiscentista tem sido objeto de grande discussão no que se refere a seus bailes e danças, levando autores a formular divisões e classificações entre tais práticas tanto no âmbito social quanto na própria forma. Emílio Cotarelo y Mori¹ é precursor na compilação e análise das práticas, tornando-se base para estudos posteriores, incluindo o mais recente, de Maria Moreno² sobre as danças teatrais no século XVII.

Ambos os autores distinguem os conceitos baile e dança a partir de argumentos das próprias fontes, em que os bailes são classificados como descompostos, desarmônicos e populares, enquanto as danças são compostas, harmônicas e elitizadas. Apesar de outros autores, citados por Maria Moreno³, não fazerem essa distinção dos conceitos, seguem essas mesmas ideias morais e hierárquicas para dividir as práticas.

Porém, dentro dessas divisões, há casos em que uma mesma prática pode ser nomeada baile ou dança, tomada por comedida ou descontrolada, e realizada tanto por ordens sociais aristocráticas como por subalternas, variando tais concepções de acordo com os documentos utilizados. Nesse sentido, observa-se, nas fontes encontradas, que as distinções colocadas fazem parte de ideais que as envolvem, nesse caso, a moralização gestual e o ideal cortesão.

Deste modo, o primeiro capítulo trata dessas questões a partir de perspectivas da Igreja. Já que, são de seus preceitos e valores que se constitui toda a moralização gestual do século XVII, a qual coloca algumas práticas como honestas e compostas enquanto outras são desonestas e lascivas, além de associadas ao demônio, por vezes.

A fonte principal é a obra *Dias Geniales o Ludicros*⁴, escrita por um membro do clero por volta de 1620⁵, que intenta resgatar as origens da antiguidade clássica em práticas lúdicas de sua época, como bailes e danças. Com isso, concentra um grande número de descrições das modalidades lúdicas, dividindo-as em quais seriam honestas

¹ Emílio Cotarelo y Mori. **Colección de Entremeses: Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas**: desde fines del siglo XVI á medeados del XVIII. Madrid: Casa Editorial Bailly// Baillié, 1911, t. I, v.1.

² Maria José Moreno Muñoz. **Danza Teatral en el Siglo XVII**. Córdoba, 2008. Tese de Doutorado - Departamento de Literatura Española, Universidade de Córdoba; p. 133. Disponível em: <www.uco.es/publicaciones>. Acesso em: 20/10/2010.

³ Ibidem, pp.95-98.

⁴ Rodrigo Caro. **Dias Geniales o Ludicros**. Edición, estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etievre, Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

⁵ Segundo estudos do editor. Ibidem, p. XCIX.

ou lascivas em seus gestos, interpretando moralmente escritores da antiguidade para elucidar seus argumentos.

A obra é comparada e dialogada com dois tratados morais, *Los Bienes de el Honesto Trabajo y Daños de la Ociosidad en Ocho Discursos*⁶, impresso em 1612, e *Entretenimiento y Juegos Honestos, y Recreaciones Christianas, para que en todo genero de estados se recreen los sentidos sin que se estrague el alma*⁷, impresso em 1623. Também escritos por membros eclesiásticos, ambos os tratados buscam normatizar comportamentos socioculturais, em que são inseridos bailes e danças, e, assim como a obra *Dias Geniales o Ludicros*, apóiam-se em autores greco-romanos e na teologia para fundamentar seus julgamentos.

Dentre os ideais que endossam os argumentos dessas fontes, há as premissas do “realismo filosófico” da segunda escolástica, que propõem a ação para a conservação natural das coisas, logo, só devem ser realizadas as práticas que conservam a saúde do corpo ou que preparam os homens para a guerra a fim de conservar sua república. Ao mesmo tempo, há a moral gestual de antecedentes medievais que trata da virtude dos gestos, ou seja, como as expressões e os gestos são manifestações do interior da alma, portanto, devem ser guiados pela virtude, através da temperança, harmonia e compostura de suas formas.

Para a análise das questões teológicas, são colocadas passagens de autores da segunda escolástica⁸, como Francisco de Vitória, Luís de Molina e Francisco Suárez. Quanto à moral gestual, principalmente com relação ao feminino, também será analisada através de pinturas, *El Triunfo de Davi*⁹, *Salomé con la Cabeza del Bautista*¹⁰ e *Las Vírgenes Locas y las Vírgenes Prudentes*¹¹.

⁶ Pedro de Guzmán. **Los Bienes de el Honesto Trabajo y Daños de la Ociosidad en Ocho Discursos**. Madrid: Emprenta Real, 1614 (Colección Clásicos Tavera: Juegos fiestas y diversiones – textos históricos, CD ROM).

⁷ Alonso Remón. **Entretenimiento y Juegos Honestos, y Recreaciones Christianas**: para que en todo genero de estados se recreen los sentidos sin que se estrague el alma. Madrid: por la viuda de Alonso Martin, 1623 (Colección Clásicos Tavera: Juegos fiestas y diversiones – textos históricos, CD ROM).

⁸ Clemente Fernandez (org.). **Los Filósofos Escolásticos de los Siglos XVI y XVII**. Madrid: La editoria Catolica, S.A., 1986.

⁹ BOCANEGRA, Pedro Atanásio. **El Triunfo de David. Século XVII**. Óleo sobre tela; 56 cm x 81 cm. Museu do Prado. Disponível em: <<http://www.oronoz.com/paginas/>>. Acesso em: 15/09/2010.

¹⁰ TIZIANO, Vecellio di Gregorio. **Salomé con la Cabeza del Bautista**. Óleo sobre tela, 87 cm x 80 cm. Museu do Prado. Disponível em: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/salome-con-la-cabeza-del-bautista/?no_cache=1. Acesso em: 21/09/2010.

¹¹ LIZAERT III, Peeter. **Las Vírgenes Locas y las Vírgenes Prudentes**. Entre finais do XVI e início do XVII. Óleo sobre tela, 73 cm x 105 cm. Museu do Prado. Essa obra foi adquirida pelo Museu já no século XX, e pertencia a Fernández Durán, filho dos Marqueses de Perales. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/>>. Acesso em : 23/09/2010.

Ainda, as fontes eclesiásticas também se utilizam do ideal cortesão para hierarquizar as práticas, ou seja, algumas passagens colocam quais tipos ou como deveriam ser executados por pessoas principais que buscam a boa conduta de um cortesão, ideal que se constrói a partir de manuais de corte, *Galateo ou dos Costumes*¹², *El Cortesano*¹³ e *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*¹⁴. Nesse sentido, o ideal cortesão, na Espanha, cria os tipos sociais “discreto” e “vulgar”, os quais são utilizados em partes dos discursos eclesiásticos a fim de repreender os leitores que, ao buscarem o ideal da discrição, veem-se comportando como “vulgares” se realizam as práticas tomadas como tal nesses textos.

Destarte, percorrer as trajetórias das construções desses discursos traz as práticas corporais como objeto histórico, pois é através delas que serão resgatados costumes, pensamentos, tradições e inovações, daquela sociedade, que as representam através de suas articulações. Assim, opta-se por começar com discursos eclesiásticos porque seus membros eram os professores e educadores daquela sociedade, portanto, responsáveis pelo ensino e difusão de saberes, tradições, costumes e valores.

De tal modo, as conceitualizações de bailes e danças são construídas a partir de elementos da retórica seiscentista, utilizados por ideais teológicos e cortesãos na construção da moral e da hierarquia social das práticas. Nesse sentido, a Igreja tem um papel muito mais importante nas práticas do que consideram alguns autores que apenas a coloca como a figura que as proíbe e recalca¹⁵, pois, a Igreja não as proíbe como um todo, já que, além de não conseguir delimitar concretamente o que deveria ser proibido, onde e para quem, há várias festas religiosas com bailes e danças, inclusive ocorrendo um baile, considerado por ela como demoníaco, dentro da igreja. Além disso, toda sua construção sobre as práticas repercute em outros tipos de discursos, como em novelas e comédias que serão tratadas no segundo capítulo.

Seguindo essa mesma linha de análise, o segundo capítulo aborda textos novelísticos e dramáticos, que tratam de danças e bailes, dialogando com os discursos da Igreja. Mas, por não serem escritos necessariamente por membros dessa instituição

¹² Giovanni della Casa. **Galateo ou dos Costumes**. Tradução de Edileine Vieira Machado e Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

¹³ Baldassare Castiglione. **El Cortesano**. Traduzido por Ivan Boscan. Madrid, 1574. Disponível em: <<http://books.google.com/>>. Acesso em: 03/11/2010.

¹⁴ Baltasar Gracián. **Oráculo Manual y Arte de Prudencia**. Huesca, 1647.

¹⁵ Cf. COTARELO Y MORI, op.cit., p. CXC; MORENO, op.cit., pp. 138-140 passim.

ou terem que responder a seus dogmas, tais textos também trazem outras perspectivas para as práticas.

No primeiro momento, destaca-se a comédia de Lope de Vega, *El Maestro de Danzar*¹⁶, que aborda as práticas em ambientes mais elitizados. Apesar da obra reafirmar certos preceitos, como a preponderância das danças nesse meio, assim como a obra de Calderón desse mesmo título¹⁷, também manifesta casos em que há bailes nesse ambiente elitizado. Ainda, as práticas e sua conceitualização quanto ao que é baile ou dança, nessas obras, são comparadas a tratados de danças voltados ao ensino das elites, sendo um francês, *Orchesographie*¹⁸, e outro italiano, *Il Ballarino*¹⁹, duas grandes referências que circulavam em cortes europeias, inclusive na Espanha.

A importância desses tratados de dança se faz, de início, para apresentar a questão das práticas como requisito da formação dos nobres. Torna-se de bom grado saber dançar ou bailar nas festas e saraus da corte, o que também se verifica nas comédias analisadas. Mas também, os tratados são fundamentais para observar que, quanto à conceitualização das práticas, não há tal preocupação, já que no tratado francês todas as práticas são tomadas como danças, enquanto no italiano, elas são colocadas como bailes.

Dessa maneira, eles contribuem para a compreensão de que tais divisões são uma peculiaridade da Espanha. Nesse sentido, também será analisado um tratado espanhol, *Discursos sobre el Arte del Danzado*²⁰, que reflete algo muito interessante ao explicar a nobreza da arte de dançar. Ao enfatizar as danças, apoiando-se em ideais da Igreja e cortesãos, amálgama em seu repertório de aula às elites tanto as danças como os bailes, não fazendo diferenciações morais ou sociais entre eles.

Na segunda parte desse capítulo são tratadas obras em que se mesclam várias ordens sociais, e que, ao se evidenciar os bailes, esses estão imersos em ambientes ou

¹⁶ Lope de Vega. *El Maestro de Danzar*. In: **Comedias Escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio**. T.II. Madrid: M. Rivadeneyra, 1855, pp.71-93. Disponível em <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 03/05/2010

¹⁷ Pedro Calderón de la Barca. *El Maestro de Danzar*. In: **Tercera Parte de Comedias del Celebre Poeta Español Don Pedro Calderon de la Barca**. Ed. facsímil. Clásicos en la Biblioteca Nacional. Original: Madrid, por Francisco Sanz, 1687. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/>>. Acesso em: 09/04/2010.

¹⁸ Arbeau Thoinot. **Orchesographie**. Published in Langres in 1588 and republished again in 1589, Imprimé par Iehan des Preyz; p. 41 e 45. Disponível em: <<http://graner.net/nicolas/arbeau/>>; <<http://memory.loc.gov/>>. Acesso em: 13/10/2010.

¹⁹ Fabritio Caroso. **Il Ballarino**. Venetia, Appresso Francesco Ziletti, 1581. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/>>; <<http://www.pbm.com>>. Acesso em : 13/10/2010

²⁰ ESQUIVEL NAVARRO, Juan de. *Discursos sobre el Arte del Danzado*. Sevilla, 1642. In: BROOKS, Lynn Matluck. **The Art of Dancing in Seventeenth-Century Spain**. Danvers: Rosemont Publishing & Printing Corp, 2003. Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em: 15/10/2010.

em situações desaprovados tanto pela moral religiosa quanto pela cortesã. Assim, são analisadas três novelas de Cervantes, *La Gitanilla*²¹, *La Ilustre Fregona*²² e *El Celoso Extremeño*²³, em que há construções de ambientes festivos caracterizados pela informalidade e envolvidos em conjunturas de burlas e enganãos, com pessoas marginalizadas ou imorais, mas que sendo das elites, tornam-se assim devido aos acontecimentos.

Dessa forma, analisa-se o conflito entre os ideais discursivos que, por um lado, permitem a presença dos bailes entre membros das elites, nas obras, devido às situações mencionadas de burla e engano, como um recalque moral a tais pessoas, mas por outro lado, manifestam o interesse do próprio autor e de leitores, de ordens elitistas, sobre os bailes, pois, além dos bailes serem mostrados de forma deleitosa, alegre e festiva em diversas obras, o interesse das elites se concebe devido à maior probabilidade dos leitores pertencerem a essas camadas sociais, já que a alfabetização e o acesso aos livros eram muito maiores entre tais ordens do que nas subalternas.

Além disso, serão analisadas algumas pinturas expostas no Alcácer, *Baile Campestre ante los Archidukes*²⁴ e *Danza de Personajes Mitológicos y Aldeanos*²⁵, as quais, ao representarem bailes de camponeses, já abordam o interesse das elites pelos bailes. Ainda, a primeira pintura representa membros da nobreza assistindo a esses bailes no próprio ambiente camponês.

Diante dessas análises, observa-se que os bailes, ou tal conceito, mais recalcados moralmente e socialmente quando comparados às danças, estão mais difundidos naquela sociedade do que aquelas, pois, além de serem assistidos e praticados pelas elites, não só por plebeus como mencionam alguns discursos, são os mais presentes em festas religiosas e na própria igreja.

Com isso, no terceiro capítulo é analisada a teatralização de bailes e danças, em que também se verifica uma frequência muito maior dos bailes nas peças. Além de serem inseridos e inovados, aparecendo diversos novos tipos, ainda se constituem como

²¹ Miguel de Cervantes. *La Gitanilla* In: _____. **Novelas Ejemplares**. Edição de Harry Sieber. 12. ed. Madrid: Edições Cátedra S.A, 1989, v.1, pp. 59-134.

²² Idem. *La Ilustre Fregona*. In: Ibidem. Edição de Harry Sieber. 12. ed. Madrid: Edições Cátedra S.A, 1990, v.2, pp.137-198.

²³ Ibidem, pp. 99-136.

²⁴ Jan Brueghel, o velho. **Baile Campestre ante los Archidukes**. Museu do Prado, Madrid. Óleo sobre tela, 130 cm x 266 cm. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/>>. Acesso em: 05/10/2010.

²⁵ Pedro Pablo Rubens. **Danza de Personajes Mitológicos y Aldeanos**. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/>>. Acesso em: 05/10/2010.

um novo gênero teatral, os bailes dramáticos. Esse novo gênero elabora os gestos a partir de suas letras, possibilitando a ampliação das práticas nos palcos à medida que suas mímicas, movimentos e coreografias são criados e desenvolvidos sem se restringir à mera inserção dos bailes e danças que já existiam e consistiam em movimentos específicos e preconcebidos.

Em 1616 e 1617, encontram-se as primeiras publicações de bailes dramáticos como os *entremeses cantados* de Quiñones de Benavente²⁶, e, dentre outros, os bailes *Cavallero de Olmedo*, *Vayle del Duque de Humera* e *Vayle de Don Jayme* de uma publicação de Lope de Vega²⁷, os quais são analisados nesse capítulo. As publicações dos bailes dramáticos se estendem a décadas posteriores, alcançando a segunda metade do século. Assim, três publicações, nas quais se incluem outros gêneros breves também analisados, são utilizadas como fontes, *Flor de Sainetes*²⁸, de 1640, *Ramillete Gracioso*²⁹ de 1643, e *Tardes Apacibles de Gustoso Entretenimento. Repartidas en varios entremeses, y bailes entremesados*³⁰, de 1663.

Além dos bailes dramáticos, que ampliam as práticas nos palcos, outros gêneros breves também inserem danças e bailes em suas manifestações, como as *loas*, os *entremeses* e as *mogigangas*. Todos esses gêneros são representados para distintas ordens sociais e em diversos ambientes tanto na primeira quanto na segunda metade do século XVII, o que demonstra a efetivação e o sucesso das práticas na época, contrapondo-se todos os ideais da Igreja.

Para chegar às formas teatralizadas dos bailes e das danças, também são investigados seus antecedentes, havendo, em séculos anteriores, o caráter

²⁶ Segundo Cotarolo y Mori, alguns foram impressos já em 1616. Cotarelo y Mori, op.cit., p. CLXXXIII. Mas só foram encontrados para a análise na seguinte publicação de 1645 que une obras de Quiñones: Don Manuel Antonio de Vargas (ed.). **Joco seria Burlas veras, o Reprehension Moral, y Festiva de los Desordenes Publicos**: en doze entremeses representados, y veinte y quatro cantados. Van insertas seis loas, y seis jacaras. Compuestos por Luis Quiñones de Benavente. Recopilados por Don Manuel Antonio de Vargas. Madrid: por Francisco Garcia, a costa de Manuel Lopez, mercader de libros, 1645. Disponível em: <<http://bib.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: 21/11/2011.

²⁷ Lope de Vega. **El Fenix de España Lope de Vega Carpio**: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles. Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Miguel de Siles, 1617. Disponível em: <http://bdh.bne.es>. Acesso em: 05/07/2009.

²⁸ Francisco de Navarrete y Ribera **Flor de Sainetes**. Introduziona, testo critico e nota di A. Gallo. Firenze: Alinea Editrice, 2001. Disponível em: <http://books.google.es>. Acesso em: 13/07/2010.

²⁹ Sylvestre Esparsa (ed.). **Ramillete Gracioso**: compuesto de entremeses famosos, y bailes entremesados, por diferentes ingenios. Valencia, 1643. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 13/07/2009.

³⁰ Andrés García de la Iglesia (ed.). **Tardes Apacibles de Gustoso Entretenimento**: repartidas en varios entremeses, y bailes entremesados. Madrid: a costa de Iuan Martin Merinero ..., 1663. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011 Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 15/05/2011.

espetacularizado e também o pagamento aos bailarinos nos *juglares* ³¹, o que já demonstra uma profissionalização. Através desse histórico, também se busca compreender o que teria permitido colocar os bailes nos palcos, mais do que as danças, assim como a eleição de seu nome para um gênero dramático. Salienta-se que desde finais do século XV, há bailes camponeses representados para os nobres, como nas éclogas³² de Juan de Encina e Lucas Fernández, os quais continuam sendo representados ao longo do século XVI em festas religiosas, como nas elaboradas por Ostia e Herrera³³, o que também acontece com as danças.

Entretanto, questiona-se porque os bailes, mais reprimidos e desmoralizados, continuam sendo praticados pelas diversas ordens sociais, aparecendo com muito mais frequência nas peças teatrais do que as danças, e ainda, tal nome é escolhido para o novo gênero dramático, perdurando também na segunda metade do século XVII.

Com isso, coloca-se a hipótese de que a maior repressão aos bailes, assim como todas as associações depreciativas feitas a eles nos discursos eclesiásticos, são formas da Igreja ter um controle maior sobre as práticas e alcançar uma pretensa reforma desses costumes através do que estaria mais difundido naquela sociedade, o baile ou seu conceito. Além de fontes analisadas que provam essa maior circulação dos bailes nos variados ambientes sociais, a escolha de seu nome para o gênero dramático se dá no momento de expansão da comercialização das peças, em que se preparam ou constroem espaços servidos aos espetáculos, tendo os currais como principais expoentes. Isso significa que se deveria agradar ao público pagante, logo, coloca-se outra hipótese de que haveria uma demanda prévia pelos bailes, dado seu histórico analisado.

A periodização entre 1600-1660 é selecionada devido ao contexto da teatralização das práticas, que começa a se intensificar no início do século, consolidando-se ao longo desse, e tem seu auge entre 1640-1660. A teatralização, que se prolonga e se intensifica ao longo desse século, é propulsora das produções dos bailes dramáticos que se iniciam na segunda década, ao mesmo tempo em que são impressos os tratados morais da Igreja e a obra de Dom Rodrigo Caro, dedicada às práticas

³¹ Ramón Menéndez Pidal: Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas. Col. Austral, Madrid, 1990, pp. 26, 98 y 143. Apud: Pilar Pérez Viñuales. Firma de Juglares y Tamborinos en las Localidades de Epila y La Almunia (Zaragoza) en el Siglo XV. In: ACTAS DEL VII CURSO DE CULTURA MEDIEVAL. Aguilar de Campo (Palencia), setembro de 1995. **Fiesta, Juego y Espectáculo en la España Medieval**. Madrid: Polifemo, p.207.

³² Juan de Encina. Egloga de Cristino y Febea; Lucas Fernández, Egloga 1ª. Apud: COTARELO Y MORI, op.cit., p. CLXXIV.

³³ Leg., 2ª, Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo. Apud: COTARELO Y MORI, op. cit., pp. CLXXII-CLXXIV.

lúdicas. De tal forma, essas produções dramáticas iniciais dos bailes já objetam as práticas construídas nos textos eclesiásticos, confirmando que se trata de ideais e não de realidades. Finalmente, a extensão até 1660 corrobora, através dos documentos analisados, a requisição e o triunfo dos bailes na espetacularização e comercialização das práticas, contrapondo os ideais manifestados nos textos eclesiásticos.

Portanto, intenta-se contribuir para o debate sobre as classificações de bailes e danças nesse período da sociedade espanhola, trazendo os elementos socioculturais que articulam tais discursos e manifestam diversas e contraditórias opiniões sobre tais práticas, acabando por influenciar os próprios autores que estudam o período. Por tal escolha, não há um enfoque nas descrições das práticas no texto principal, apesar de haver casos em que são necessárias, pois as práticas apresentam uma enorme variedade, principalmente os bailes, e ainda foram descritas abundantemente por autores que são aqui colocados para a discussão. Entretanto, as práticas mais mencionadas são descritas em notas, através de fontes ou, na falta dessas, por bibliografia dos referidos autores.

2. Perspectivas da Igreja

2. 1. Os discursos e seus elementos construtores

Na primeira metade do século XVII, a Espanha apresenta produções textuais, de cunho eclesiástico, que utilizam elementos da retórica seiscentista para normatizar e difundir comportamentos em bailes e danças. Dessas produções, Dom Rodrigo Caro³⁴, autor dos *Días Geniales o Ludicros*, concentra maior variedade de informações e de relatos em relação aos demais autores³⁵, embora ele apresente somente as práticas lúdicas que teriam origens na antiguidade clássica.

Nessa medida, a obra do sacerdote Rodrigo aparece como um tratado etimológico dedicado à investigação das origens clássicas presentes nas práticas lúdicas na Espanha de sua época. Por isso, diferencia-se dos outros dois documentos encontrados, *Entretenimiento y Juegos Honestos, y Recreaciones Christianas para que en todo genero de estados se recreen los sentidos sin que se estrague el alma*³⁶ e *Los Bienes de el Honesto Trabajo y Daños de la Ociosidad en Ocho Discursos*³⁷, os quais se constituem como tratados morais sobre comportamentos sociais, em que se incluem práticas lúdicas como bailes e danças.

Embora a moralidade não seja o principal objetivo dos *Días Geniales o Ludicros*, Dom Rodrigo, no prólogo, faz um alerta ao leitor sobre a autoria da obra, pois, cria para ela um escritor fictício, a quem dá o nome de Juan Caro. Este novo autor, por sua vez, diz não ser pai deste “filho”³⁸, a quem chama de *niño*, cujo gerador teria se envergonhado do título de pai, “(...) y dio el parto de su ingenio en manos de la crueldad, por no recibir los golpes a que le expuso, y quiso diesen todos sobre el

³⁴ Dom Rodrigo Caro, formado pela Faculdade de Cânones na Universidade de Osuna, ocupou vários cargos no meio eclesiástico, dentre eles, sacerdote em Utrera, advogado, Juiz ordinário e Consultor do Santo Ofício da Inquisição da cidade de Sevilha, censor de livros; e administrador da diocese da mesma cidade, tornando-se um homem público ao ser conciliador de problemas entre a diocese e o Rei. Rodrigo Caro, op. cit., pp. X-XVIII passim.

³⁵ Frei Alonso Remón, professor de divinas e humanas Letras, Predicador e Cronista geral da Ordem de N.S. de la Merced. Remón, op. cit. pp. 1-3; também conhecido por suas obras de dramaturgia, sendo, por isso, colocado como um personagem de Cervantes, que esconderia seu dom poético devido ao meio eclesiástico de que era parte. Ven Serna. Observaciones sobre el arte de Alonso Remón, dramaturgo lopista. In: *AIH Actas II (1965)*. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/>>. Acesso em: 29/10/2010. O segundo autor é Pedro de Guzmán, Sacerdote da Companhia de Jesus, foi Consultor e Qualificador do Santo Ofício da Inquisição. Guzmán, op. cit., pp. 3-6 passim.

³⁶ Alonso Remón, op. cit.

³⁷ Pedro de Guzmán, op. cit.

³⁸ Rodrigo Caro, op. cit., p.12.

miserable expósito”.³⁹ Segundo Jean-Pierre Etievre⁴⁰, a atitude de Dom Rodrigo de criar um autor que acolhe a obra, consistiria num jogo literário para Dom Rodrigo assumir sua obra, pois seria ele o autor verdadeiro que abandona seu “filho”.

Quando se direciona ao leitor de sua mesma idade, inclinado à maliciosa censura, o autor fictício lhe pede para que trate o “menino abandonado” com piedosa misericórdia.⁴¹ Todavia, ele adverte para não se enganarem com o título *días geniales* porque a obra não contém curiosidades e coisas de importância, como no livro homônimo de Alexandro⁴², pois já surge destituída desses elementos na própria palavra *lúdicos* [sic], que também a nomeia:

...pues su dueño te desengañó con añadir *lúdicos*, que es cosa de burlas y juegos, si bien, hablando verdad, para escribirlos, parece que leyó todo cuanto escribieron griegos y latinos. Y aunque parece que para tan gran menudencia fue superfluidad tanta lección, no lo fue, porque estas cosas muy de camino se advierten y son mayores los fines que de la lección de los autores graves consigue el que los lee con judiciosa atención.⁴³ (grifo do autor)

A metáfora *niño* (menino), recurso retórico de magnitude⁴⁴, é utilizada com intenção depreciativa, desonrando o termo referido, a obra. Pois, abandonada por seu criador (pai), a obra é considerada *gran menudencia* (grande insignificância) na passagem seguinte, que é sinônimo de *niñería* (insignificante, criancice), palavra que também é utilizada pelo autor para se referir à obra.⁴⁵ Assim, *niño* corresponde a *niñería*, algo insignificante, de menor importância e remete à própria criancice do lúdico, como afirma Etievre.⁴⁶

Devido a esse caráter depreciativo da obra, Dom Rodrigo, através de Juan Caro, roga misericórdia ao leitor inclinado à censura, mostrando uma preocupação moral diante dos críticos, “genero [sic] de gente pestilencial”⁴⁷. Por ser integrante do meio eclesiástico, o autor esteve em contato com censores e críticos, tendo exercido tais

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, pp. LV-LVI.

⁴¹ Ibidem.

⁴² De acordo com Pierre Etievre, Alessandro Alessandri, chamado de Alexandre ab Alexandro pelos humanistas, escreveu o livro *Genialium Dierum libri VI*, publicado em Roma em 1522. Ibidem, p. 12.

⁴³ Ibidem, p. 13.

⁴⁴ Utiliza-se algum termo que aumenta (valoriza) ou diminui (deprecia) o sentido da metáfora. Aristóteles. **Retórica**. Introdução, tradução e notas de Alberto Bernabé. Primeira edição. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998; p. 242.

⁴⁵ Rodrigo Caro, op. cit., p. 254.

⁴⁶ Ibidem, p. LVIII.

⁴⁷ O estudioso da obra Pierre Etievre faz a observação de que os críticos são chamados por um dos interlocutores dos diálogos de “género de gente pestilencial”. Ibidem p. LIV.

funções⁴⁸, fato que explica o receio e o temor sobre sua obra, uma vez que discursos morais sobre práticas lúdicas haviam sido publicados por eclesiásticos e censores, como os citados no início do capítulo e que serão retomados para análise.

Rodrigo Caro inicia seu tratado com o seguinte parágrafo em latim, traduzido por Pierre Etienvre:

Quiero y ruego – sea esto concedido a mi afección – que este niño juguetón y algo atrevido no salga sin permiso y a la ligera de la casa a la cual lo confío y entrego, para irse a otra parte. Séale permitido por las leyes divinas y humanas compartir ahí los juegos de los niños de su edad, así como sus burlas y disparates, pero con el beneplácito de su señor: guarda, incluso en los juegos, toda la moderación que puedas, consigue la licencia de ir de vez en cuando a visitar a un amigo estudioso, amante de Apolo y de las musas o aficionado a la vida regalada, siempre que regreses pronto a casa. Evita a los hombres hosclos, desabridos, malévolos y engreídos. Todos los demás, hazlo con placer, según los preceptos de Señor. Y acaso das un mal paso y tropiezas con los ojos de algún Zoilo acalorado - ¡líbrete de ello todos los dioses y todas las diosas! – acorázate con el epigrama de M. Valerio Marcial, para apartar el maleficio.⁴⁹

Ao escrever em latim, o autor direciona o parágrafo somente aos estudiosos, intenção que se confirma na sexta linha. Em seguida, pede aos amigos que não deixem esse “menino brincalhão” sair da casa à qual foi entregue, a não ser para visitá-los, mas sempre retornando a ela. Aqui se encontra o receio do autor em publicar sua obra, preferindo mantê-la em resguardo dos amigos, e não entregá-la a homens carrancudos e malevolentes, a quem chama de *zoilo*⁵⁰, referindo-se aos críticos. Em seu testamento⁵¹, confirma-se o desígnio exposto, pois, de acordo com Etienvre, Caro pede para que o livro seja entregue ao Colégio de S. Alberto da cidade de Sevilla, e que a obra aí permaneça, deixando-a aos leitores interessados.

Por outro lado, o texto escrito em vernáculo teria permitido seu maior acesso e consequente divulgação, já que padres alfabetizavam seus fiéis em sua língua vulgar, para que acompanhassem os sermões da missa, além das recorrentes leituras orais

⁴⁸ Ibidem, p. XIV.

⁴⁹ “Volo et rogo, sit hoc amoris datum, ne puellus hic lusitor audaculus domo cui mando mancipioque in iussus quoquam temerarius exeat. Cum coaequalibus ibi colludere, nugari, insanire, ac lubente domino, jus fasque esto: modestian etiam in lusibus, qua potis es, servato; ad amicum studiosum Apollinem et musas amantem geniove indulgentem exiturus, quondoque domuitionem maturam jubetor. Homines tetricos, jejunos, malevolentes, quique se nimium amant, caveto. Caetera ex praescripto Domini facito lubens. Quid si forte lapsanti gradu palabundus in urentis cujusquam Zoili oculos impingas, quod dii deaque omnes avertant, M. Valerii Martialis epigrammate, fascinum ut amoliat, circumligatus esto.” Ibidem, p. 3-4.

⁵⁰ Pierre Etienvre faz uma nota sobre esse conceito, que remeteria a crítico malévol; um conceito que tomou esse significado a partir do gramático grego Zoilo (séc.IV a.c.), um famoso detractor de Homero e Platão. Ibidem, p. 4-5.

⁵¹ Ibidem, p. LVII.

realizadas por grupos, em ambientes públicos⁵². Sobre a língua vulgar de sua obra e seu possível acesso por terceiros, um correspondente de Rodrigo diz:

...y no será menos erudito ni estimado el de juegos de que Vm. me envia índice, en que tiene revuelta toda ta antigüedad con muy acertada aplicación a lo que aora se usa, por esto y por ser de lengua vulgar, que lo gozarán todos, se hará gran beneficio a los estudiosos, y mucho gusto a los curiosos de manifestarles lo que tenia sepultado la antigüedad.⁵³

Considerando os diálogos sobre os jogos, há uma passagem na qual Dom Diego, como interlocutor, pede a Dom Fernando que fale sobre essas atividades lúdicas, utilizando o romance:

Y aun si vuestra merced volviese en romance las autoridades que trujere, gustaré yo mucho de ello, y le confieso ingenuamente que, aunque gusto muchísimo de la lengua latina y tiene para conmigo soberana autoridad, con todo eso, la lengua que nos enseñaron nuestras madres no sé qué tiene de mayor ánimo y entender la sentencia del que habla.⁵⁴

No decorrer da narrativa, pedido semelhante é feito por Dom Pedro e concedido por Dom Fernando⁵⁵. Ainda nos diálogos, Caro cria um locutor subalterno, Melchor, que, ao ouvir Dom Fernando proferir uma frase em latim, responde: “- Ya yo veo las orejas al lobo. Ello há de ser latines en juntándose vuestras mercedes. Pero, ¡por Dios!, que tengo yo de hablar en romance y decir el suceso del coche si vuestras mercedes no lo dicen.”⁵⁶ Nessa passagem, o criado Melchor chama a atenção dos outros interlocutores (aristocratas) para ele contar a Dom Fernando, em língua romance, o que ocorreu, já que os envolvidos no fato acontecido, seu amo Dom Diego e o amigo Dom Pedro, não o fizeram. Essas passagens podem aludir ao interesse do autor em divulgar seu texto não só aos estudiosos, mencionados anteriormente, mas também aos curiosos a quem seu correspondente se refere.

Do mesmo modo, os diálogos sobre os jogos são proferidos em vernáculo, com algumas passagens em latim, vindas de autores clássicos, as quais Dom Fernando faz questão de traduzir, “(...) no solo volveré en romance las autoridades que trajere, siendo

⁵² Dominique Julia. Leituras e Contra-Reforma. In: Roger Chartier, Guglielmo Cavallo (org.). **História da Leitura no Mundo Ocidental**. Trad. Guacira Marcondes Machado. Título original *Histoire de la Lecture dans Le Monde Occidental*. São Paulo: Editora Ática, 1999; pp. 84-124.

⁵³ Na introdução de Etienvre, o editor comenta sobre uma carta que Rodrigo Caro recebe de Pantoja de Ayala, em resposta ao índice de matérias dessa obra que Rodrigo o envia. Rodrigo Caro, op. cit., p. LXI.

⁵⁴ Ibidem, p. 41.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, p. 24.

necesario, pero tal vez me esforzaré a volver los versos en verso, para que no se pierda del todo la hermosura de la poesía”.⁵⁷

Entretanto, por maior que fosse sua intenção em divulgar a obra, o autor teve receio em entregá-la à imprensa, decidindo-se por deixá-la com os estudiosos. Apesar de no século XVII já haver várias cópias, sua publicação se deu somente no século XIX.⁵⁸

No parágrafo que enceta o tratado, há outra advertência ao leitor estudioso com relação ao “menino” (obra), “(...) guarda, incluso en los juegos, toda la moderacion [sic] que puedas”.⁵⁹ Aqui se observa que, mesmo tratando de um tema não apreciado pela censura, o autor se preocupa com a moderação nas práticas lúdicas, aproximando-se novamente dos tratados morais de sua época. Porquanto, Pedro de Guzmán recomenda que mesmo os jogos utilizados para boa finalidade e sem elementos desonestos necessitam ser feitos com moderação:

... y pueden ordenar a buen fin el torneo de à pie, el torneo de Cañas, q es juego Troyano, que instituyò [sic] Ascanio, hijo de Eneas, de que haze mencion [sic] Virgilio, y otros muchos escritores (...) Las Sortijas y mascarar, quando no se mezclan cosas deshonestas, ni torpes, las caças, assi las de fieras, de ceteria, y volateria, entran tambien [sic] en esta cuenta, usadas con moderacion [sic].⁶⁰

Assim também, Alonso Remón aconselha que entretenimentos e recreações devam ser cristãos e tomados com moderação, de acordo com regras: “(...) que los entretenimientos sean Christianos, y asi parece que auremos cumplido en este capitulo con no passar en silencio el advertir que se tomen estas recreaciones con tal moderacion [sic] (...) y tolerables y moderados los exercicios [sic] dellos.”⁶¹

Além da moderação, Dom Rodrigo usa de mais um respaldo que se aproxima dos tratados de Guzmán e Remón. O autor, nesse sentido, argumenta que as práticas lúdicas, de que trata, foram explanadas por autores gregos e latinos, e por isso, o leitor deve considerar de grande proveito. A recorrência aos autores clássicos é um auxílio retórico para apoiar argumentos, no qual se buscam palavras de sábios⁶². Destarte, vale ressaltar que, na época de Dom Rodrigo, os autores da antiguidade clássica são lidos como “autoridades”⁶³, utilizadas pela hermenêutica seiscentista como “(...) índices

⁵⁷ Ibidem, p. 42.

⁵⁸ Um estudo sobre a transmissão do texto foi feito por Etienvre. Ibidem, p. XCIX.

⁵⁹ Cf. p.20 do presente trabalho

⁶⁰ GUZMÁN op. cit., p. 198.

⁶¹ REMÓN, op. cit., pp. 15-16.

⁶² ARISTÓTELES, op. cit., pp. 132-134 passim.

⁶³ João Adolfo Hansen, op. cit., p. 158.

analógicos, casos ou *exempla* que prefiguram as realidades figuradas pelos eventos do conceito predicável da Escritura, matéria do sermão, enquanto as amplificam.”⁶⁴ (grifo do autor)

Na presente obra, o autor denomina tal antiguidade como sagrada⁶⁵, e tem a preocupação de tratar somente das práticas lúdicas espanholas de sua época, que tenham essa origem:

Tiene particular cuidado de conformar los juegos antiguos con los que hoy vemos y dar los nombres modernos a cada uno, diligencia que no hallarás en ningún onomástico; y, finalmente, todos estos juegos están tan encadenados con la antigüedad, que solo esto es suficiente para persuadirte a que no solo este tratado será deleitable, por ser festivo y lúdico, sino que también te podrá ser útil, aficionándote a la sagrada antigüedad, sin la qual todas las artes son imperfectas y sin gusto.⁶⁶

Quanto aos tratados morais, ambos recorrem a autores da antiguidade para fundamentar seus argumentos. No discurso do Frei Alonso Remón, a apresentação sobre entretenimentos e recreações já alude, de início, a Cícero e Aristóteles, seguidos de teólogos e Doutores da Igreja, como Santo Ambrósio e São Tomás de Aquino:

...le llamaremos recrearle y entretenerle. Dixolo admirablemete Cicerõ en el Lib. I de sus ofícios, y tambien lo advirtio Aristoteles en el libro quarto de sus Ethicos (...) tambien San Ambrosio toco en esta materia en el libro primero de los Oficios, en el capitulo veynte, y los mas de los Theologos, con Santo Thomas en la Seconda Secundae, en la questión 168. Adonde ponen el entretenimiento y recreaciones honestos, que no solo es licito, pero es virtud, debaxo de especie y linage de la virtud, y modestia.⁶⁷

⁶⁴ Ibidem, p. 159.

⁶⁵ Rodrigo Caro, op. cit., p. 14 e 20.

⁶⁶ Ibidem, p. 14.

⁶⁷ REMÓN, op. cit., p. 1. No Livro dos Ofícios, Cícero argumenta sobre a natureza do homem em se dedicar a atividades mais sérias e não a brincadeiras, podendo se entreter desde que sua diversão não seja exacerbada ou imoderada, mas sim refinada e espirituosa: “For Nature has not brought us into the world to act as if we were created for play or jest, but rather for earnestness and for some more serious and important pursuits. We may, of course, indulge in sport and jest, but in the same way as we enjoy sleep or other relaxations, and only when we have satisfied the claims of our earnest, serious tasks. Further than that, the manner of jesting itself ought not to be extravagant or immoderate, but refined and witty.” M. Tulio Cicero. **De Officiis**. Edição de Walter Miller. Massachussets: Harvard University, 1990. (Loeb Classical Library, 21), p.103. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text>>. Acesso em: 29/10/2010. Aristóteles enfatiza os entretenimentos necessários, devendo ser moderados: “Mas los que moderadamente, con este ejercicio se huelgan, llámanse cortesano, (...) que quiere decir hombres bien acostumbrados. (...) Parece, pues, que el tener ratos ociosos y, el tratar burlas y donaires, son cosas para pasar la vida con entretenimientos necesarios.” **Ética a Nicomaco**, pp.89-90. Disponível em: <<http://www.4shared.com/get>>. Acesso em 29/10/2010. Santo Ambrósio prioriza a seriedade do homem, repreendendo a leviandade em diversões e jogos: “If good men become too closely involved in their ways – especially in their lavish dinners, their fan and games, and joular bantes – they undermine all their natural manliness and seriousness.” Saint Ambrose. **De Officiis**. Edited with an introduction, translation, and comentary by Ivor J. Davidson, vol. I. Oxford: Oxford University press, 2001. Livro I, cap. XX, p. 167-169. Por último, São Tomás, com base em Aristóteles, argumenta sobre a conveniência dos entretenimentos virtuosos e moderados através do conceito “eutropélico”: “... convenham os divertimentos às pessoas, ao tempo e ao lugar e se ordenem segundo as demais circunstância devidas (...)”

De tal forma, no discurso de Pedro de Guzmán, consultor e qualificador dos ofícios da Santa Inquisição, também são apresentadas, no prólogo que faz ao leitor cristão, suas fontes de respaldo que sempre o acompanharão nesses oito discursos, as divinas (sagradas escrituras) e as humanas (autores da antiguidade que eram autoridades do conhecimento, mas não provinham do âmbito sagrado):

He me holgado se aya ofrecido esta ocasion [sic], de enviar delante este breve tratado, para que sirua como de explorador, ò espia, quíça perdida, y vea se està seguro el campo, en que militã las lenguas, y me trayga nuevas del gusto, que ay desta manera de escribir, hablando casi siempre por sentencias ajenas, Divinas y Humanas, y juntando toda la erudicion [sic], que mi corto saber acerca de cada materia alcanza.⁶⁸

A antiguidade clássica, além de ser retomada moralmente através de passagens escritas por seus autores, também é recorrida para a própria construção discursiva dos autores eclesiásticos. Nesse sentido, os textos presentes são construídos por recursos retóricos que permitem uma interpretação moral. Essa configuração de discurso, característica de intelectuais ibéricos seiscentistas, resulta de uma releitura, na qual convergem pensamentos agostiniano-tomistas, desenvolvidos a partir de ideias de Platão e Aristóteles, respectivamente ⁶⁹.

Com isso, a segunda escolástica retoma o “realismo filosófico” ⁷⁰ para questões do século XVII, colocando que a “ordem natural”, mundo em que vivemos, pode ser racionalizada e inteligível através da filosofia e do sistema retórico-poético, para, com isso, acessar por analogia a “ordem universal” ou divina. A partir desse preceito, deve-se fazer com que o homem aja semelhantemente ao que se reconhece da “ordem natural”, para cumprir sua parte na Providência. Ainda, o ato moral é julgado como bom

Ora, os divertimentos se ordenam pela regra da razão. Mas, o hábito, que opera conforme a razão, é a virtude moral. Portanto, pode haver uma virtude reguladora dos divertimentos, a que o Filósofo chama *eutrapélia*. E a expressão – *boa conversão* – é a que nos faz chamar eutropélico a quem converte acertadamente as palavras ou obras em repouso (essa virtude, enquanto nos refreia imoderação nos divertimentos, está contida na modéstia).” Tomás de Aquino. **Suma Teológica**. Tradução de Alexandre Corrêa. Organização e Direção de Rovílio Costa e Luís Alberto de Boni; segunda edição. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1980; vol. 7, p. 3245.

⁶⁸ Ibidem, p. 12.

⁶⁹ José Ramón Alcántara Mejía. **La Escondida Senda**: poetica y hemenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2003; pp. 38-43. <<http://books.google.com>>. Acesso em: 21/08/2009.

⁷⁰ Platão e Aristóteles propõem os conceitos de ordem natural e ordem universal, bases do realismo filosófico que constitui o real nas particularidades. Deste modo, os conceitos que se formulam, a partir da filosofia e da racionalidade, sobre a ordem natural são realidades dessa ordem, os quais são utilizados, por analogia, para acessar a ordem universal, ao contrário dos nominalistas que consideravam tais conceitos apenas formulações nominais da racionalidade humana, e não realidades. Loc. cit.

ou mal de acordo com a “reta razão”⁷¹, a qual seria impressão ou participação da lei eterna que existe em Deus.

Assim, o “realismo filosófico” também é retomado para ideias como a “Razão de Estado”⁷², idealizada como um modelo político da “ordem natural”, que buscaria o bem comum, traçando leis gerais semelhantes às naturais (“reta razão”), as quais apoiariam o homem a responder aos planos divinos.⁷³ Também as próprias formas de raciocinar em discursos são feitas por analogia proporcional ao raciocínio divino, já que a razão e o intelecto existentes na mente do homem são, por criação divina, da “ordem natural”. Portanto, eles devem ser operados por seus agentes (homem) à semelhança proporcional de Deus: “Todo el razonamiento viene a reducirse a que Dios es causa de las creaturas, no solo en cuanto a su producción o a su hacerse, sino también, en cuanto a su ser o existir, directa y primariamente”.⁷⁴

Dessa maneira, a primeira abordagem de Dom Rodrigo (por Juan Caro) está relacionada à utilidade dos exercícios do corpo para a guerra, como os jogos ginásticos que dão força e agilidade para a milícia, finalidade de grande consideração, da qual Jerônimo Mercurial lamentaria a perda, “(...) médico doctíssimo, diciendo que por haberse dejado estos ejercicios corporales se han perdido las fuerzas, vigor, destreza de las armas y la sanidad de los cuerpos, y en su lugar se han introducido muchas enfermedades no conocidas ni vistas jamás de los antiguos”.⁷⁵ Partindo da premissa de que o corpo, elemento da natureza, segundo os escolásticos citados, é conservado pelos exercícios de guerra, fica, na mesma medida, mantida a ordem natural. De tal modo, Dom Rodrigo constrói seu discurso sobre os exercícios, pautando-se nessa moral cristã, que age de acordo com a ordem natural e sua conservação.

A própria guerra também se insere nessa moralidade, pois é lícita aos cristãos e pode ser declarada por eles se for por defesa ou para exigir reparação das injúrias, com

⁷¹ Luís de Molina. Sobre la Justicia y el Derecho. In: Clemente Fernandez, op. cit., p. 372.

⁷² João Adolfo Hansen. Razão de Estado. In: Adauto Novaes (org.). **A Crise da Razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; pp. 135-138 passim.

⁷³ “Si nos referimos a la moral natural (...) ésta es imprescindible para la paz y el bienestar social de la comunidad humana, como lo reconocen las propias leyes civiles”(p. 801). “... todo lo que es derecho natural procede de Dios, como autor de la naturaleza. Ahora bien: el poder político es de derecho natural; luego procede de Dios, como autor de la naturaleza” (p. 814). Francisco Suárez. Sobre las Leyes. In: Clemente Fernandez, op.cit., p. 604.

⁷⁴ Francisco Suárez. Disputaciones Metafísicas, op. cit., p. 604.

⁷⁵ Caro cita a passagem da obra de Mercurial: “Sed quo plures ab hac arte scimus utilibus nescio quo misero fato com multis aliis optiillud militare robur et verm sanitatem per pauci sint hoc tempore qui consequantur, totque morborum genera quotidie nos infestent, quot ob exercendorum corporum consuetudinem non expertos esse veteres rationi consentaneum est.” Girolamo Mercuriale. De Arte Gymnastica libri VI. Venecia, 1569. Apud: Rodrigo Caro, op. cit., p. 13.

o intento de conservar a república. Francisco de Vitória escreve essas ideias citando Santo Agostinho e Aristóteles:

...el fin de la guerra es la paz y la seguridad de la república, como dice San Agustín en el libro *De verbis Domini* y en la epístola *Ad Bonifacium*. Y no podría haber esta seguridad si, con el temor dela guerra, no se tuviese a raya al enemigo. Porque sería completamente inicua la condición de la guerra si, invadiendo los enemigos injustamente la república, solamente fuese lícito rechazarlo para que no pasasen adelante (...) la república tiene autoridad no solo para defenderse, sino también para vengar a si y a los suyos, y para exigir reparación de las injurias. Lo cual se prueba, porque, como Aristóteles dice en el libro tercero de los *Políticos*, la república debe de bastarse a sí misma, y no podría conservar suficientemente el bien público y su propio estado, si no pudiese vengar las injurias e infundir respecto a sus inimigos.⁷⁶ (grifos do autor)

No mesmo sentido, Remón glosa sobre a importância dada aos entretenimentos e recreações voltados ao preparo militar, pela lei e por doutores dessa faculdade, “(...) es la milícia o arte de la guerra nobilíssima, tanto que las leis le dan aventajado lugar, entre las demas artes y exercícios nobles. (...) ya aun ventilan los Doctores desta facultad esta question, si las armas han de ser preferidas a las ciências (...)”.⁷⁷ Guzmán já ressalta a crueldade de alguns jogos romanos voltados ao preparo físico para a milícia, mas concorda com as boas finalidades desses jogos quando não há derramamento de sangue:

Otros juegos ay indiferentes, aunque se puede ordenar à buen fin, como las luchas de vnas fieras cõ otras, vnos hombres con otros, y las Carreras apie, ò acavallo, ò en carros, como se hazia en el circo romano, para exercitar las fuerças, y ensaiarse para las milícias, los saltos y bueltas en maroma, ò en el suelo, para la deztreza que es menester en cosas de mar, y todas los demas exercício que enseña el arte Gimnastica, que se ordenan à exercitar [sic] y conseruar las fuerças del cuerpo, como eran los que se haziã en los juegos Olympicos, Istmios, Pytios y Nemeos, sin derramamiento de sangre, ni daño notable de cuerpo, ò alma: que los Griegos mejor exemplo nos deran en esto, que los Latinos mas inclinados à crueldad.⁷⁸

As composições desses discursos, portanto, apresentam elementos comuns que levam os autores a articularem sentenças sobre práticas lúdicas de formas semelhantes, o que não significa que seus discursos sejam iguais. Pois, os elementos que os compõem, como a retórica, e a teologia que os interpreta, “(...) não são sua causa, ou seu ‘contexto’, prévio e exterior, mas sua mesma articulação prática em usos

⁷⁶ Francisco de Vitória. De los Indios II. In: Clemente Fernandez, op.cit., pp. 218 e 221.

⁷⁷ REMÓN, op. cit., p. 64.

⁷⁸ GUZMÁN, op. cit., p.196.

diferenciados. (...) O discurso não reflete, pois não é espelho, mas prática contemporânea de seu próprio tempo”.⁷⁹

Deste modo, apesar de todas as advertências e receios quanto ao lúdico, Dom Rodrigo considera que tais práticas podem servir como diversão, inclusive, quando apenas são investigadas⁸⁰, “(...) entre los estudios más serios y para mayores fines se divirtió un poco el ánimo”.⁸¹ Para o autor, jogos também podem tornar a aprendizagem dos meninos mais amena, como já teriam prevenido doutos autores, “(...) Platão, Plutarco, Seneca, Quintiliano, Ausonio, San Jerónimo y otros varones doctísimos, que la enseñanza en esta tierna edad fuese de manera templada que los niños aprendiesen jugando y jugasen aprendiendo”.⁸²

Distintamente de Caro, Guzmán argumenta que os jogos e outros vãos entretenimentos são efeitos do vício da ociosidade: “Es tambien el juego, y qualquier outro van entretenimiento hijo legítimo de la ociosidad, y de la falta de honesta ocupación”.⁸³ Partindo da premissa socrática de que o ocioso é aquele que ocupa mal seu tempo⁸⁴, logo, quem se dedica a tais práticas se esquece das tarefas e obrigações naturais, ocupando-se de “(...) tantos males, y pérdidas espirituales y corporales”.⁸⁵ Destarte, os jogos não fazem parte da ordem natural, pois a natureza divina deu o trabalho ao homem, o qual teve de se sustentar com seu suor depois do pecado original⁸⁶, “(...) quan próprio y conatural sea al hombre el trabajar, y quã agena la ociosidad”.⁸⁷

Já a obra de Alonso Remón tem o objetivo de advertir o leitor sobre a diferença entre as práticas honestas e as ilícitas. As primeiras não apenas são lícitas, mas também virtuosas, “(...) pero es virtud, debaxo de especie y linage de la virtud, de la modestia”.⁸⁸ Tais práticas são chamadas pelo autor de recreações e entretenimentos honestos, “(...) dirigidos a recreacion y no a ganância (...) q entretega y no distrayga”.⁸⁹ Quanto às

⁷⁹ João Adolfo Hansen. Práticas Letradas Seiscentistas. In: **Discurso**. Revista do Departamento de Filosofia da USP, n. 25, 1995; publicação anual. p. 156.

⁸⁰ Rodrigo Caro, op. cit., p. 173.

⁸¹ Ibidem, p. 258.

⁸² Cita Quintiliano: “Nam in primis cavere oportebit ne studia, qui amare nondum potest, oderit et amaritudinem semel preceptam ultra rudes annos reformidet. Lusus hic sit et laudetur et rogetur.” De Institutione Oratoria, I, I, 20. Apud: Ibidem, p. 10.

⁸³ GUZMÁN, op. cit., p. 189.

⁸⁴ Ibidem, p. 192.

⁸⁵ Ibidem, p. 189.

⁸⁶ Ibidem, pp. 2-3.

⁸⁷ Ibidem, p. 4.

⁸⁸ REMÓN, op. cit., p. 1.

⁸⁹ Ibidem, p. 2.

ilícitas, devem ser reconhecidas por quatro causas escritas pelo Padre Gregório de Valencia que, em suas obras escolásticas, trata sobre o assunto referindo-se a doutos como São Tomás, Medina e Navarro:

Dize que el juego es ilícito, no bueno, el entretenimiento, y recreación, quando la materia dellos es obscena, torpe, o idolátrica, indigna de la Religion Christiana, (...) la segunda circunstancia, es por razon [sic] del escandalo (...) cosa de burla (...) alli no se faca sino a incitar, o a aprender vicios. La tercera (...) es si (...) se mezclan cosas divinas a profanas, o se profanan las divinas. La quarta circunstancia es la del fin que se lleva en el tal entretenimiento.⁹⁰

O autor, dessa maneira, não se opõe a todos os jogos, como Guzmán, que os considera efeitos do vício da ociosidade, mas distingue os que podem ser virtuosos e licitamente praticados, separando-os daqueles que incitam vícios. Ao fazer tal distinção, busca a finalidade da virtude e não apenas uma diversão, como Rodrigo Caro.

Portanto, vale ressaltar que, mesmo apresentando componentes discursivos comuns, nossos autores partem de diferentes premissas para argumentar sobre as práticas lúdicas, formulando sentenças ora convergentes ora divergentes entre eles. Assim, analisar essas nuances dos discursos contribui para o estudo das representações⁹¹ construídas neles sobre bailes e danças, já que, essas atividades, inseridas nas práticas lúdicas desses textos, surgem, por seus discursos, através de ideais que podem ser institucionais, sociais, pessoais, etc., além de possuírem intenções e caráter de repercussão (a quem se dirigem e o que pretendem causar com o que dizem). Tendo em vista esses elementos comuns e, simultaneamente, diferentes formulações nos discursos sobre as práticas lúdicas, será feita a análise sobre bailes e danças, tema central da pesquisa.

A prioridade dada a essa abordagem eclesiástica tem o objetivo de mostrar uma atuação de membros da Igreja e suas possíveis repercussões nas práticas de bailes e

⁹⁰ Ibidem, p. 3.

⁹¹ A base para tal estudo é a história cultural de Chartier, a qual é levada a repensar as estruturas do mundo social, historicamente produzidas por suas práticas articuladas (sociais, discursivas, políticas) que não têm um sentido único, mas pluralmente e contraditoriamente dão sentido ao mundo, como as práticas discursivas que produzem distanciamentos, divisões e ordenamentos. Nesse sentido, Chartier argumenta seu conceito de apropriação cultural, como formas diferenciadas de interpretação, que podem ter suas determinações sociais, mas não se reduzem a essas; logo, a história cultural deve ser estudada no âmbito social, sem restringir tal estudo em sobreposições das práticas culturais ao espaço de hierarquias e divisões sociais. Essa perspectiva também envolve a problemática do “mundo como representação” que é moldado por discursos que o apreendem e o estruturam, e de como esses discursos são apropriados por seus leitores e os conduzem a uma nova forma de compreensão de si mesmos e do mundo. Roger Chartier. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo, 2ª edição. Lisboa: DIFEL, 2002; pp. 19-28 passim.

danças, através de suas representações e de seus direcionamentos a grupos sociais nos discursos, pois a religiosidade estaria presente nas atitudes cotidianas da população.⁹²

As representações articuladas nesse ambiente social podem ter se propagado a outros grupos, já que os eclesiásticos eram intelectuais, professores dos centros de ensino e alfabetizadores, além de contribuírem na política através do ideal da “Razão de Estado”, podendo esses discursos, escritos em romance, terem circulado em locais de aprendizagem para as elites⁹³. Há, ainda, a possibilidade de esses discursos chegarem a grupos sociais que, apesar de não frequentarem universidades e centros de aprendizagem, teriam acesso a eles de outras maneiras, como, por exemplo, através da alfabetização pelo vernáculo, ensinada por padres a subalternos, a fim de que estes acompanhassem os sermões na missa⁹⁴, auxiliando-os, da mesma forma, na leitura de outros textos escritos também em vernáculo. Outro modo de acesso a esses conteúdos seriam as recorrentes leituras orais feitas em grupos, que ocorriam em ambientes públicos, como praças e ruas.⁹⁵

Contudo, a circulação de uma mesma ideia pode causar distintas apropriações pelos leitores e, por consequência, repercussões variadas. Por isso, serão analisados, neste trabalho, a maneira como os discursos sobre bailes e danças puderam ser lidos em seu meio difusor, os sujeitos leitores e como sua forma e conteúdo podem ter sido direcionados e assimilados por grupos sociais e culturais diversos.

⁹² O autor Domínguez Ortiz chega a essa conclusão citando vários exemplos dessas atitudes, como a requisição de um confessor ao invés de um médico diante da morte; a recorrência à confissão mútua em naufrágios devido ao temor de uma morte que conduziria diretamente ao inferno, e a delegação da responsabilidade a Deus, à virgem e aos Santos de todos os eventos, prósperos ou adversos. Antonio Domínguez Ortiz. *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y Los Austrias*. In: **Historia de España**. Dirigida por Miguel Artola. Madrid: Alianza Editorial, 2006, v. 3, pp. 142-143.

⁹³ Formadas por um ensino católico, fazendo parte da “grande tradição” que seria a cultura passada nas universidades e liceus. Peter Burke. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Traduzido do original *Popular Culture in Early Modern Europe* por Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 54-56.

⁹⁴ Com exceção dos Evangelhos cantados na missa, mas desde que acompanhados por um sermão para edificar os fiéis. Dominique Julia, op. cit., pp. 84-85.

⁹⁵ *Ibidem*.

2.2. A moralidade dos gestos e a hierarquização social das práticas

*Diante do Senhor, que me escolheu preferindo-me a teu pai, e a toda sua casa, e que me mandou que fosse eu o condutor do povo do Senhor em Israel, não só bailarei, mas também me farei mais vil do que me tenho feito: e serei humilde em meus olhos: e com isto aparecerei com mais glória diante das escravas de que falaste.*⁹⁶

Nos *Días Geniales o Lúdicos*, o diálogo sobre a saltação inicia nosso tema central. A saltação compreende bailes, danças ou tripúdios, distinguindo-se dos saltos que são arrojamentos do corpo para cima ou à distância:

... dice San Isidoro: *Saltus quase exilire in altum, est enim saltus altius exilire vel longius*. Es una jactación o arrojamiento del cuerpo en alto o largo. La saltación es un tripudio, baile o danza a compás, de la cual habló Cicerón, diciendo que era el fin de muchos regocijos: *Multarum deliciarum comes est extrema saltatio*.⁹⁷ (grifos do autor)

O autor define que essa prática fora feita de duas maneiras na antiguidade, “una, honesta y útil para el ejercicio del cuerpo, y outra, deshonesta y lasciva.”⁹⁸ As danças honestas foram comparadas, por Luciano⁹⁹, aos orbes celestes, pois, assim como estes se movem em número e harmonia, as danças também o fazem no compasso, dando alegria e gosto a quem as observa, constituindo-se, nessa releitura seiscentista, em uma analogia à ordem natural. Entretanto, ao citar Silio Itálico¹⁰⁰, Dom Fernando (interlocutor) comenta que teria gosto sagrado e profano esse honesto entretenimento, do qual foram tão amigos os espanhóis, o que vai contra o preceito de Alonso Remón sobre não mesclar coisas divinas a profanas em práticas virtuosas.

Em seguida, o bélico é retomado por Caro na *saltación pírrica*, dança que simulava batalhas com uma esgrima ao compasso, na qual também se festejavam os deuses, segundo Ateneu¹⁰¹. Com isso, argumenta que este baile, possivelmente, foi apropriado, pelos espanhóis, dos muitos gregos que povoaram a Espanha, “Muévemo a creerlo así, porque no sólo usaron de las mismas danzas los griegos que acá vemos

⁹⁶ Resposta de Davi a Micol, filha de Saul, à repreensão que essa lhe faz ao vê-lo bailando e despindo-se diante do Senhor, dos vassalos e das escravas. Livro II – Samuel 6: 12-22. In: BÍBLIA. Tradução portuguesa da Vulgata Latina pelo Padre Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Editora Rideel, 1997; pp. 302-303.

⁹⁷ Rodrigo Caro, op. cit., p. 82

⁹⁸ Ibidem, p. 88.

⁹⁹ Luciano. De Saltatione, 7, diálogo XXXIII. Apud: ibidem, p. 89.

¹⁰⁰ “Nunc pedis alterno percussa verbera terra. Ad numerum resonans gaudens plaudere caetras haec requies ludusque viris ea sacra voluptas.” De bello púnico libri XVII, lib. III, 347-349. Apud: ibidem.

¹⁰¹ “Erat quasi armorum instructio (...) Qui recte scivere choris decorare deos, hi optimi et in bello.” Dipnosofista, lib. XIV, cap. 12, titulado: De saltationibus corumque figures. Apud: Ibidem, p. 89.

imitadas, pero también la voz *baile* y *bailar* es griega, del verbo *ballizo*, y de tiempo muy antiguo usada en España.”¹⁰²

A partir dessa explanação, Dom Fernando faz um histórico desse entretenimento que, inventado pelos curetes, como disse Estrabão¹⁰³, vieram desde a Grécia, assentando-se na costa de Gibraltar e Tarifa, segundo Trogo Pompeo¹⁰⁴, deixando semelhanças dessa prática em vários povos:

... en los regocijos y concites, dice Estrabón en el 3 de su Geographia que danzaban al son de la trompeta militar los lusitanos, y las mujeres de Baza y Guadix y otros pueblos de aquella región que se llamó Bastetania; (...) y este género de baile es el mismo que de las mujeres espartanas escribe el dicho autor.¹⁰⁵

Por conseguinte, conclui que não há dança de sua época que não se deriva daquele antigo século, “(...) el bailar dejándose caer sobre las asentaderas, cruzando y sacando las piernas con mucha destreza, no hay danza nuestra en que hoy no lo veamos derivado de aquel antiquísimo siglo”.¹⁰⁶

Assim dizendo, associa a saltação pírrica a um jogo de sua época chamado *ande la rueda*, “(...) juntánse muchos muchachos asidos de las manos en rueda, y outro anda suelto fuera; y todos ellos andan velocísimamente alrededor, bailando y tirando coces al que anda fuera, lo que dice uno y responden todos es lo siguiente: ‘ande la rueda y coces en ella’”.¹⁰⁷ Relaciona-o a um jogo de roda descrito na Ilíada: Allí las hermosísimas doncellas/ y mancebos danzaban con pies diestros/ velocísimamente a la redonda,/ como cuando el ollero con las manos/ prueba la rueda a ver si está corriente”.¹⁰⁸ Tal

¹⁰² “En el concilio 2º bracarense: ‘Si quis ballationes ante acclesias Sanctorum fecerit, seu faciem suam transformaverit in habitu muliebri.’ Y en el 3º concilio toledano se les llama ‘Ballimachiae: Quod Ballimachiae et turpes cantici prohibendi sunt a Sanctorum solemniiis’.” Ibidem, pp. 89-90.

¹⁰³ “Credibile est armiferam illam saltationem ab eis introductam, prius qui muliebri vestitu comati et stolati Curetes vocarentur, ut fortiores in re militare caeteris evaderent, et versatam inde arms vitam haberent.” Estrabón. Rerum geographicarum libri XVII, lib. X, 3, Curetes. Apud: ibidem.

¹⁰⁴ “Saltus vero tartesiorum in quibus Titanas bellem adversus deos gesissi proditur incolvere Curetes.” Juniani Justini. Epitoma histotiarum philippicarum Pompei Trogi, lib. XLIV, 4, I. Apud: Ibidem.

¹⁰⁵ Inter potandum ad tibiam saltabant, et ad tubam choreas ducunt interim insilientes et poplitibus inflexis rectum corpus demittentes. In Bastetania id etiam mulieres faciunt una alteram manu tenentes. (...) Exilione utebantur Lacernae mulieres ad nates saltando quae retro flexis cruribus ita saltabant, ut calcibus nates attingerent quandoque cruribus alternatim inflexis quandoque utrisque uno et eodem tempore.” Estrabón, op. cit., lib.III, 3, Lusitania. Apud: ibidem, p. 91.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 92.

¹⁰⁷ Loc.cit.

¹⁰⁸ “Ib quidem adolescentes/ et virgines formosissimae/ hi quandoque cursitabant doctis pedibus/ agiliter admodum sicut cumquis rotam aptam/ manibus sedéns figulus tentaverit si currat.” Homeri quae extant omnia (...) cum latina versione (...) Spondani, Basilea, 1583; pág. 343. Apud: ibidem, p. 92.

jogo também é tratado por Ateneo ¹⁰⁹ que o julga como heróico por imitar o sol em sua esfera, e por Aristófanes na comédia *As Vispas* ¹¹⁰. Assim, prossegue nesse mesmo gênero de dança, mencionando outro de sua época, *Juan de las cadenas*, “(...) se engastan y encadenan los muchachos y pasan a la redonda (...)”¹¹¹, e buscando-o em Lucrécio, “quos memorant Phrygios, inter se forte catenas ludunt.”¹¹²

Embora Dom Rodrigo se refira a esse entretenimento honesto ora como baile, ora como dança, na sequência de sua narrativa, diferencia moralmente esses conceitos:

Pero ya es tiempo que pasemos al otro género de saltación lasciva y desonesta, y ojalá en ella no halláramos tantos ejemplos antiguos y modernos en nuestra tierra. Bástenos saber que los bailes de las mozuelas gaditanas fueron muy célebres en el mundo, llamándoles bailes, a diferencia de danzas, porque danza entendemos acá comúnmente a la honesta saltación, y danzas llamamos también a las que en las fiestas del *Corpus Christi* en todas las ciudades de España se usan, con rico aderezo y adorno de vestidos, en que se representan algunas historias a imitación de las que Luciano refiere. (...) Digo que los antiguos griegos y romanos tenían unos géneros de danzas en las cuales el que danzava, con los movimientos del cuerpo y gesticulaciones, iba representando toda una historia sin hablar palabra, pero con tales movimientos y acciones, que expresaba todas las acciones alegres o tristes de aquella fábula o historia: a éstos llamaron los antiguos pantomimos, del verbo griego *mimesthai*, que es representar, y de la voz *panthos*, que es todo, como si dijéramos representarlo todo, por lo que se dijo con elegancia el siguiente dístico: *Tot linguae tot membra viro; mirabilis est ars quae fácil articulus, ore silente, loqui*. Tales danzas fueron la *Batalla de los Titanes*, el *Nacimiento de Júpiter*, la *Prisión de Saturno*, las *Penas de Prometeo*, la *Caída de Ícaro*, el *Labirinto de Creta* y otras muchas. ¹¹³ (...) Mas volviendo a nuestro baile, digo que la diferencia entre la danza y él es que en la danza las gesticulaciones y meneos son honestos y varoniles, y en bailes son lascivos y descompuestos...”¹¹⁴ (grifos do autor)

Todavía, ao comparar essas pantomimas antigas às de sua época, o autor menciona que as espanholas são dançadas e bailadas, não diferenciando esses atos, “(...) algo de eso hemos visto este año en los teatros y coliseos de Sevilla, con sola una diferencia, que el músico que toaba la vigüela iba cantando la historia, y el bailarín danzando las piezas de él: así se bailo el *Caballero de Olmedo* y la *Fábula de Píramo* y

¹⁰⁹ “Aliae sunt saltationes apud Homerum, quae cybesteres vocantur, aliae per spheram quam solem circumvolventem inter heroicas inducit” Ateneo, op. cit., lib. I, cap. 8, De ludo pilae et variis saltatinibus. Apud: ibidem.

¹¹⁰ “Caridum ite fratres/ citus pedes movete in Orbem/ Tum recalcitrans quis/ in schema eat, accinens/ miretur ut theatrum.” Aristófanes, *Vespae*, in fine, chorus, 1518-1522. Apud: ibidem.

¹¹¹ Ibidem, p. 95.

¹¹² De natura rerum, II, pp. 630-631. Apud: ibidem.

¹¹³ Ibidem, p. 96.

¹¹⁴ Ibidem, p. 98.

Tisbe, y a esta traza otras”¹¹⁵ (grifo do autor). Ainda, volta a unir os conceitos baile e dança nas práticas desonestas, “(...) estas danzas o bailes lascivos y deshonestos eran también pírricos por la destreza y agilidad de su movimiento, y usaban de él en las fiestas de Baco, fundador de nuestra vecina Lebrija (...) por unos versos de Silio Itálico.”¹¹⁶ Supõe, nesse sentido, a extensão desses bailes em sua terra, “(...) y digo esto porque yo tengo en mi casa una efigie de estas ménades, de muy buen mármol, coronada de yedra y suelto el cabello”.¹¹⁷ Com isso, dispõe-se a depreciar bailes de sua época:

Estos lascivos bailes parece que el demonio los ha sacado del infierno, y lo que aun en la republica de los gentiles no se pudo sufrir por insolente, se mira con aplauso y gusto de los cristianos, no sintiendo el estrago de las costumbres y las lascivias y deshonestidades que suavemente bebe la juventud con ponzoña dulce, que por lo menos mata al alma; y no sólo un baile, pero tantos, que ya parece que faltan nombres y sobran deshonestidades: tal fue la *zarabanda*¹¹⁸, la *chacona*¹¹⁹, la *carretería*¹²⁰, la *japona*¹²¹, *Juan Redondo*¹²², *rastrajo*¹²³, *gorrona*¹²⁴, *pipirrona*¹²⁵, *guriguirigai*¹²⁶ y outra gran tropa de este

¹¹⁵ Ibidem, p. 97.

¹¹⁶ “Tempore quo Bacchus populus domitabat Iberos/ concutiens thyrsos atque armata Maenades Calpen/ lascivo genitus Satyro nymphae Myrice.” De bello púnico libri XVII, lib. III, 101-103. Apud: ibidem, pp. 99-100.

¹¹⁷ Ibidem, p. 101.

¹¹⁸ No dicionário de Covarrubias há a seguinte descrição: “Çarabanda, bayle bien conocido en estos tiempos, sino le hubiera desprovado su prima chacona: es alegre y lascivo, porque se hace cõ meneos del cuerpo descompuestos, viose en Roma, en tiempo de Marcial, y fueron autores de los de Cadiz, bailavan las mujeres publicamente en los Teatros (...) Aunque se mueven con todas las partes de cuerpo, los braços hazen los mas ademanes, sonando las castañetas, que eso parece sinificarla palabra crismata (...) que cierne con el cuerpo a una parte y outra, y va rodeando el teatro.” Sebastián de Covarrubias Orozco. **Tesoro de la Lengua Castellana, o Española**. Madrid: por Luis Sanchez, 1611. Disponível em: <<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>>. Acesso em 23/03/2009.

¹¹⁹ Segundo Cotarelo y Mori, há a seguinte descrição da chacona no Dicionario de Autoridades: “Són ó tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza con las castañetas, muy airosa y vistosa, que no solo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras naciones...” Apud: Cotarelo y Mori, op.cit., p. CCXL.

¹²⁰ Não há descrição, somente uma menção sobre esse baile na representação de Quevedo, *El Baile de los Valientes*, com o seguinte estribilho: “De la carretería el baile es este,/ camino carretero fué darla siempre.” Apud: Ibidem, p. CCXXXVIII.

¹²¹ A autora Maria Moreno coloca esse baile como sendo o mesmo que o baile *capona*, um baile ligeiro, rápido, característico de pícaros, em que quatro pessoas bailavam com castanholas. Entretanto, a autora não prova que os dois tipos são os mesmos bailes, além disso, Cotarelo afirma que só conhece a japona a partir dessa mesma passagem de Rodrigo Caro, e a capona seria outro baile, do qual o autor dá mais informações. MORENO, op.cit., p. 133; COTARELO, op. cit., p. CCLII.

¹²² Não foi encontrada descrição sobre esse baile, apenas menções em representações, como a seguinte de Quevedo: “Hételo por do viene/ mi Juan Redondo,/ con la cruz y sus armas/ en el de á ocho.” Apud: COTARELO, op. cit., p. CCLIII.

¹²³ Também não se encontra descrição desse baile, apenas citações de seu nome, como no baile *Las Cortes de los Bailes*, de Quevedo, em que os bailes são personificados: “Dígalo Rastrojo/, que, de valiente/ á puñadas come/ ya coces bebe.” Apud: Ibidem., CCLIX.

¹²⁴ Também não há descrição sobre esse baile, apenas uma menção de sua personificação numa representação, na qual a pessoa que o representa entra com um gorro, objeto que dá origem a seu nome. Pedro de la Cuesta Baeza, 1618, 4º, 92. Apud: Ibidem, p. CCL.

género, que los ministros de la ociosidad, músicos, poetas y representantes inventan cada día sin castigo.¹²⁷ (grifos do autor)

De início, a aproximação que Dom Rodrigo faz dos bailes ao demônio, como tirados do inferno, é um extremo recurso depreciativo, já que o demônio está em oposição a Deus e à sua reta razão, logo, os bailes não são análogos à ordem divina.

Do mesmo modo, ao advertir sobre comportamentos de príncipes e reis, Alonso Remón desaconselha bailes e danças por sua descompostura e loucura, “(...) porq aquel modo de movimientos de la dança, y bayle, aunq mas los apadrines, y disimules el son de la música, mucho tienen de descompostura (...) el dançar, y baylar movimientos son de locura, y locos.”¹²⁸ A loucura, expressa na passagem, também é oposta à reta razão, pois, na premissa aristotélica¹²⁹, o louco não possui discernimento.

Ambos os autores recorrem, assim, ao temor como recurso retórico¹³⁰ que provocaria semelhante sensação no leitor que se reconhecesse como praticante de atos não pertinentes à ordem divina, fazendo-o recear por sua salvação, já que, na retórica aristotélica, o temor no discurso só faria sentido se houvesse esperança de salvação.¹³¹

Essa advertência ao leitor, possivelmente, busca reformar costumes daquela sociedade e de seu próprio meio eclesiástico, pois num relato do Príncipe Cosme, *Viaje por España y Portugal (1666-1668)*¹³², a *chacona*, baile comparado a algo vindo do inferno, por Dom Rodrigo, é descrita por Cosme como sendo bailada numa igreja, ao final da missa:

Finita la messa cantata comparve a pie de gradini dell’altare un ballerino che aveva più tosto aria di villano vestido d’un drappo bianco, e mavi con calzoni alla spagnola, e camiciola de maschera, il quale fatta reverenza all’altare, e tiratosi dal corno dell’ Evangelio, messo il suo capello in testa cominciò una lunga ciaccona tutta atteggiata di scorci; e mutanze ridicole accompagnate da un concerto

¹²⁵ Esse baile, segundo Cotarelo, também era chamado de Pironda, também sendo apenas citado no baile *La Ropavejera* de Quevedo, dentre outros bailes: “Zarabanda, Pironda, Chacona, Corruja y Vaquería”. Apud: Ibidem, p. CCLVII.

¹²⁶ Não há descrição encontrada, somente uma crítica na Gatomaquia de Lope sobre o baile que é semelhante à de Caro: “y en dos lascivos ayes/ *andolas y guirigayes*, / y otras tales bajezas...” (grifo do autor). Apud: Ibidem, p. CCLI

¹²⁷ Rodrigo Caro, op. cit; pp. 103-104.

¹²⁸ Alonso Remón, op. cit., p. 42.

¹²⁹ Aristóteles, op. cit., p. 105

¹³⁰ Ibidem, pp. 157-159.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Cosme de Médicis. **Viaje por España y Portugal (1666-1668)**. Edição e notas por Angel Sanchez Rivero y Angela Muriatti de Sanchez Rivero. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, S.A.

di cembalo, chitarra spagnuola, e violino, i quali anche durante la messa, s'intesero spesso volte intramezzatti coll' organo.¹³³

Semelhante à ideia de Dom Rodrigo Caro, Pedro de Guzmán associa a dança, na forma de “Satyro”, ao demônio:

Los vellosos dançaran alli, dize Isayas, y por ventura habla destos corros, y danças en forma como de Satyros (...) Sin duda es un ocioso exercicio este, de que gusta el demonio por las muchas ganancias, que suele fazer del. El baylador estiende los braços y ponelos in cruz: pero es para bolber à poner en ella à Jesus Christo nuestro Señor, que como los pecados son los que crucificaron à Christo, y en los bayles ay tantos, buelven los bayladores à *crucificar en si mismos à Christo nuestro Señor*, como dize San Pablo sobre unos pecadores...¹³⁴ (grifos do autor)

Nessa passagem, os próprios gestos de cruzar os braços metaforizam uma nova crucificação de Cristo, o que o autor conclui não por provar tal intenção dos bailarinos, mas por haver pecados nos bailes, pois São Paulo teria dito que os pecados crucificaram Cristo.

Todavia, distintamente de Dom Rodrigo, Guzmán não diferencia os conceitos baile e dança, argumentando que ambas as práticas são mencionadas como jogos na escritura divina, pois também nascem da ociosidade: “Estas son danças y bayles que en la escritura divina tãbien se llamã juegos, y nacen tãbien de la ociosidad (...) Respondiola David, *Viue el Señor, que he de jugar delante del Señor, que me eligio y no a tu padre* por Rey de Israel (...) Alli jugar es baylar”¹³⁵ (grifos do autor). Também alude às escrituras sagradas com o objetivo de explanar que bailes devem ser usados com moderação e em circunstâncias propícias para serem honestos e louváveis, caso contrário, recebem castigos divinos:

El pueblo de Dios sentòse à comer, y beber, y levantòse à jugar, ò baylar delante del Idolo, que en ausencia de su Capitã Moisen avia hecho, y de lo que el Santo Moisés, con ser tan manso, se enojò harto. De suerte que el bayle de David fue gratissimo à Dios, y el del pueblo lo ofendio. Bayles ay que usados con la moderacion [sic], y cirunstancias devidas, son buenos, honestos y loables.¹³⁶ (...) Los estraños sucesos, y grandes castigos de Dios nuestro Señor, hechos en

¹³³ Ibidem, p. 203. Tradução de parte dessa passagem pela editora da obra: “... un bailarín, bastante vulgar, vestido de blanco y malva, después de hacer una reverenza al altar y pasado al lado do Evangelio, con el sombrero, puesto, empezó a bailar la “ciaccona”, pero de um modo vulgar, con acompañamiento de guitarra, címbalos y violín.” Ibidem, pp. XIX-XX.

¹³⁴ Pili Saltabunt ibi. & respondebunt vlula in adibus suis, Syrenes in delubris voluptatis. Isai. 13. n.21. Rursum crucifigentes sibimetipSisfiliumDei. Hebr. 6. 6. Apud: Pedro de Guzmán, op. cit., p. 357.

¹³⁵ Cita a passagem bíblica: “Vivit Dominus, quia ludam ante Dominum, qui elegit me potiùs, quàm patrem tuum. 2. RE. 6. nu.21. Saltabat: Otis viribus ante Dominum. n. 14. Apud: ibidem, p. 352.

¹³⁶ Passagens bíblicas citadas: “Numquam cum ludentibus miscui me. Tobiae 3. n. 17. Sedit populus maducare, & bibere, & Surrexerunt ludere. Exod. 22. n. 17. Apud: ibidem.

bayladores y bayladoras nos deven espantar: y el primero sea el que amenaçò, y cumplio en su pueblo, porque se dio à este vicio, *Porque diste castañetas con la manos, y heriste el suelo con el pie, y te regozijaste de todo tu coraçon, yo estendere mis manos sobre ti*, como tu contra mi las estendiste, y *te destruyrè*.¹³⁷ (grifos do autor)

No exemplo retirado da bíblia sobre o castigo de Deus dado a bailarinos, Guzmán omite que o povo seria castigado por se alegrar, aplaudindo e batendo os pés, à vista dos males da terra de Israel¹³⁸, e não por estarem bailando.

Retoma, ainda, textos gregos antigos para argumentar sobre que tipos de bailes e danças teriam boa finalidade ou não, mas sem diferenciar tais conceitos. Primeiramente, associa-os às guerras e à conservação da saúde:

Quiçà era esta aquella dança ò bayle, que llamavã Pyrrhicio, que era un ensaye de guerra, aquien dio principio ò invento Pyrrho hijo de Achiles, y aquien, por la destreza en este exercício, los Athenienses eligieron por su Emperador. Dançavan armados, y con unos broqueles y puñales, daçandose ciertos golpes a compás, como lo pinta en su Iliada Homero.¹³⁹ (...) Por esto (dize) dançava Socrates, como cuenta del Xenophontes, por conservar la salud. (...) *Los que saben bien honrar à los deuses con bayles*, dixo Socrates, *estos son tâbien buenos para la guerra*.¹⁴⁰ (grifos do autor)

A guerra e a conservação da saúde mantêm a ordem divina, pois a primeira protege a república, que se assemelha ao governo divino, enquanto a segunda conserva a própria criação divina, o corpo. Entretanto, Guzmán reprova determinados tipos de danças e bailes, apoiando-se em Platão: “Platon condena a los bayles, y mandandole una vez Dionisio dançasse en un combite vestido de púrpura, se escuso, con dezir era cosa indigna de un varon”.¹⁴¹

Assim como Guzmán, Alonso Remón, no início, coloca bailes e danças dentro de uma mesma caracterização: “(...) porq aquel modo de movimientos de la dança, y bayle, aunq mas los apadrines, y dissimule el son de la musica, mucho tienen de descompostura para las personas tan compuestas, mucho desdizen de la autoridad de

¹³⁷ “Pro eo quòd plausisti manu, & percusista pede, & gavisus es ex todo affectu super terram Israel; ideo ecce ego extendam manum meam super te, & tradam te in direptionem.” Ezech. 25. Lib. I. cap. 20. tionem. Apud: ibidem, p. 359.

¹³⁸ “Pelo motivo de teres aplaudido com as mãos, e batido com os pés, e de te haveres alegrado de todo o teu coração à vista dos males da terra de Israel; por isso eis aí vou eu a estender sobre ti a minha mão, e te entregarei ao saque das gentes...” Ezequiel; 25 - Oráculo Contra as Nações. In: BÍBLIA. Tradução portuguesa da Vulgata Latina pelo Padre Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Editora Rideel, 1997; p. 890.

¹³⁹ Iliada. 18. in principio curatiux artis. Apud: Ibidem, p. 353.

¹⁴⁰ Citação de Xenofontes: “Qui rectè scivere choreis decorare Deos, hi optimi & in bellos. Quasi armorum erat instructio ipsa Saltatio. Apud: Ibidem, p. 354

¹⁴¹ Ibidem, p. 359.

personas tan autorizadas”.¹⁴² Porém, mais à frente, recomenda o dançar a príncipes e nobres, pois o bailar é mais plebeu.¹⁴³ Em sua distinção entre as práticas, difere-se da proposta dos *Días Geniales*, pois, enquanto Caro os distingue pelos gestos, compostos e varonis das danças contra os descompostos e lascivos dos bailes, Remón, considerando que ambos podem ser descompostos, diferencia-os a partir de grupos sociais:

...pero siempre en los Principes se han de admitir exercicios destos con cordura, y mas el de dançar: digo de dançar, porque el baylar es mas plebeyo, y ni tengo yo por tan poco cuerdos a los nobles, que le ayan dado puerta tan franca, en sus palacios, que lo vengán a exercitar ellos por sus personas, ya que se permite que en los teatros publicamente se bayle con tan gesticulares acciones y movimientos...¹⁴⁴

Através das construções sobre essas práticas corporais, pode-se observar que na busca por diferenciá-las entre baile e dança, Rodrigo e Remón acabam por não conseguir separá-las totalmente. No dicionário publicado em início do século XVII, *Tesoro de la Lengua Castellana*¹⁴⁵, o autor Sebastián de Covarrubias também coloca a palavra bailar na definição de dançar, “(...) antiguamente avia muchas diferencias de danças: unas de donzellas coronadas de guirnaldas con flores, y estas hazianorros, y cantavan, y baylavan en alabanza de los dioses”.¹⁴⁶ E mais, pode-se dançar com descompostura, e bailar em procissão, “David, que dâçò delante del arca del Señor, aunque a su muger Micol le parecia descompostura (...) Que los que baylaron en la dedicacion, y procesion del Arca del Testamento, no sintierõ cansacio”.¹⁴⁷ Quanto à definição de bailar, o autor argumenta que sua natureza não é má, antes o bailar é necessário em algumas terras para recuperar o calor e o brio, sendo proibidos somente os descompostos e lascivos, principalmente em igrejas e lugares sagrados.¹⁴⁸

Destarte, há um discurso corporal nos *Días Geniales* que se constrói a partir de uma moralização gestual, proporcionando a divisão entre baile e dança. Com relação a essa moral dos gestos, é pertinente sintetizar aqui o estudo de Jean-Claude Schmitt¹⁴⁹, o qual argumenta que, desde os autores greco-romanos, a palavra gesto viria

¹⁴² REMÓN, op. cit., pp. 42-43.

¹⁴³ Loc. cit.

¹⁴⁴ Loc. cit.

¹⁴⁵ COVARRUBIAS, op. cit.

¹⁴⁶ Ibidem, letra C a F, p. 276.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 277.

¹⁴⁸ “El baylar no es de su naturaleza malo y ni prohibido, antes en algunas tierras es necesario para recuperar el calor y brio, pero estan reprovados los bayles descompuestos y lascivos, especialmente en las yglesias y lugares sagrados; como esta dispuesto por muchos Concilios y Canones.” Ibidem, letra A a C, p. 247

¹⁴⁹ Jean-Claude Schmitt. A Moral dos Gestos. In: **Políticas do Corpo**. Traduzido do francês por Mariluce Moura. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2005.

acompanhada da palavra *modéstia*¹⁵⁰, e, por isso, sua regra única seria a do justo meio, não podendo ser vivos demais, débeis ou efeminados. Posteriormente, essa moral política se converteria na moral cristã que faria sentido somente na perspectiva do pecado original a ser evitado. Dentre os Pais da Igreja¹⁵¹ que reuniram preceitos de virtudes pagãs e cristãs para fundamentar a teologia moral da Igreja, foi Santo Ambrósio quem “definiu sob os termos de *modéstia*, *temperantia* e sobretudo *verecundia*, a virtude cristã do gesto.”¹⁵² Por conseguinte, no século XII se estabeleceria o quadro de referência sobre posturas corporais e expressões, vistos como manifestações do interior da alma e, portanto, devendo ser guiados pela *modéstia*, a virtude que mantém as maneiras¹⁵³. Segundo Schmitt, esse quadro composto de conceitos, como gestos honestos, indissociáveis, compostos e harmoniosos, não mudaria até a segunda metade do século XIII, pelo menos.

Como aponta Maria Moreno, em sua tese¹⁵⁴, não foram encontradas fontes diretas sobre danças na Espanha Medieval até o século XV, e, mesmo recorrendo a textos poéticos, pinturas, crônicas e esculturas, as informações são dispersas. Dos dados investigados, a autora argumenta que as danças, fora e dentro dos templos, estavam numa situação contraditória. Por um lado, sofriam repreensões por personalidades, tanto eclesiásticas quanto laicas, por outro, eram controladas pela própria Igreja que conservara algumas dessas práticas populares, antes pagãs, cristianizando-as. Assim, permitiam-se danças coletivas que expressavam alegrias, em festas e domingos, mudando seus nomes e orientando-as para devoções cristãs, como a transformação das danças dionisiacas no carnaval.¹⁵⁵ Nessa perspectiva religiosa, Moreno cita registros de danças praticadas dentro dos templos nos séculos XII, finais do XIV e início do XV, em procissões e cemitérios, como a *Dança da Morte*.¹⁵⁶

¹⁵⁰“Esse velho preceito délfico, citado por Juvenal e sobretudo por Terêncio, legado à Idade Média por Macróbio, retomado por Santo Agostinho e depois por Alcuin, conheceu, a partir do século XII, um novo destino. Desde então, ele não cessou de ser lembrado”. Essa passagem sintetiza o estudo do autor sobre a moral dos gestos na tradição intelectual que parte dos antigos e tem sua continuação na época medieval, considerando certas transformações quanto ao uso ou o próprio não uso da palavra latina *gestus* que significa movimentos e atitudes do corpo em geral. Jean-Claude Schmitt, op. cit., p. 143.

¹⁵¹ Conceito utilizado pelo autor para se referir aos primeiros autores da Igreja e de suas formulações teológicas. Ibidem, p. 145

¹⁵² Tendo Santo Ambrósio e Santo Agostinho o princípio de que o pecado original seria de ordem sexual por excelência, então, a virgindade seria o estado de graça, e portanto, a Virgem Maria seria a inspiração para as virtudes e os gestos idealizados por Ambrósio. Ibidem.

¹⁵³ Ibidem, p. 152.

¹⁵⁴ Maria Moreno, op. cit., p. 17-18.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 19.

¹⁵⁶ A dança da morte, segundo Moreno, era feita em cemitério, em que se representava a dança dos vivos entre os mortos, concluindo-se com a chegada morte como vitoriosa sobre os vivos. Ibidem, p. 19-20.

Embora danças e bailes continuassem sendo praticados em festas ou rituais religiosos no século XVI, como registra Cotarelo y Mori ¹⁵⁷, e no XVII, como visto no relato de Cosme, houve uma maior repreensão àquelas práticas por parte do clero a partir do XVI, sendo intensificada no XVII.

A moral gestual, contida nos textos eclesiásticos medievais, não teve a mesma difusão como a que ocorreu no XVII, primeiramente, devido à alfabetização que aconteceu em maior número nesse século, em segundo, pelo fato dos textos morais, escritos em romance, poderem ser lidos por subalternos alfabetizados por seus párocos, ou ouvidos nas leituras coletivas, diferentemente da Idade Média, quando textos de cunho moral eram direcionados apenas a nobres e príncipes. ¹⁵⁸ Por último, houve maior repreensão à cultura popular a partir do século XVI, denominada “reforma da cultura popular” por Peter Burke¹⁵⁹, na qual se inserem os discursos aqui tratados, voltados tanto às elites quanto às ordens sociais subalternas, ambas participantes da cultura popular¹⁶⁰. Para o autor, o ponto crucial da “reforma” fora a separação entre o sagrado e o profano, “(...) muito mais aguda do que havia sido na Idade Média. (...) A ética dos reformadores se fundava na decência, diligência, gravidade, modéstia, ordem, prudência, razão, autocontrole, sobriedade e frugalidade...” ¹⁶¹. Vale ressaltar que o conceito de reforma de Peter Burke abrange tanto a reforma protestante quanto a católica, sendo que a ética citada não se restringia apenas aos protestantes, pois também estava presente em regiões católicas, e, por isso, o autor se opõe a nomeá-la de “ética protestante”.

Nesse sentido, mesmo com as divergências entre católicos e protestantes, que passavam pelas acusações desses últimos sobre práticas oficiais católicas como sobrevivência da pré-cristandade, a exemplo dos santos serem sucessores dos deuses e heróis pagãos, e considerando as diversas maneiras assumidas por essa reforma, que variou por regiões e gerações, entretanto, “(...) católicos e protestantes nem sempre se opunham às mesmas práticas tradicionais ou, se se opunham, nem sempre era pelas mesmas razões. Mas essas variações não devem nos impedir de ver o movimento de

¹⁵⁷ O autor cita um documento que relata bailes coreografados por Ostis para serem representados durante as festividades à Nossa Senhora da Assunção, em Toledo nos anos de 1651 e 1685. COTARELO Y MORI, op. cit., p. CLXXII-CLXXIV.

¹⁵⁸ Jean-Claude Schmitt, op. cit., p. 148.

¹⁵⁹ BURKE, op. cit., p. 231.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 231-233 *passim*

¹⁶¹ Ibidem, pp. 235-237.

reforma como um todo”.¹⁶² Com isso, Burke caracteriza a “reforma da cultura popular” como a tentativa sistemática, por parte de algumas pessoas cultas, “de modificar as atitudes e valores do restante da população”¹⁶³, em que, mesmo tendo a participação de artesãos e camponeses, a liderança estava entre os cultos, geralmente no clero.

Embora tenham existido tentativas de reformas da cultura popular no período medieval, elas foram esporádicas e de aspectos individuais, não havendo a capacidade de difusão por muito tempo devido “à natureza das comunicações medievais.”¹⁶⁴ Já no século XVII, a reforma, que começara a tomar um caráter mais coeso no XVI, segundo Burke, aliou-se à maior facilidade da circulação de livros e textos através da intensificação da imprensa, da consequente baratinização dos livros e da própria melhoria de locomoção nas estradas.¹⁶⁵

Dessa maneira, a moralidade sobre as formas gestuais, de antecedentes medievais, é exaustivamente tratada no século XVII, no discurso de Dom Rodrigo, que a utiliza para diferenciar os bailes, com seus gestos descompostos e lascivos, das danças, com movimentos compostos e honestos, assim como no discurso de Remón que argumenta a possibilidade de ambos serem descompostos. Já Pedro de Guzmán, apesar de não diferenciar danças de bailes, compartilha dessa moral quanto à modéstia das práticas:

Bayles ay que usados con la moderacion [sic], y cirunstancias devidas, son buenos, honestos y loables. (...) Y las *matronas mas honestas los usavan, con tal que no fuesse con mucha curiosidad, ni con mucha perficion del arte.*¹⁶⁶ Y Salustio reprehende à Sempronia, no porque sabia dançar, sino porque sabia *cantar, y dançar con mas donayre, que conviene à una buena muger.*¹⁶⁷ (grifos do autor)

Nesse trecho, o autor direciona seus preceitos morais à mulher, relacionando as dançarinas excessivas em seus gestos à nobre romana Semprônia que se perdera com os apetites de sua luxúria, importando-se mais com eles do que com sua honra¹⁶⁸. Com

¹⁶² Ibidem, p. 232.

¹⁶³ Ibidem, p. 231.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 241.

¹⁶⁵ Ibidem, pp. 241-257.

¹⁶⁶ “Et interprobas e arrum erat saltandicura, dummodò non curiosa usque ad artis perfectionem.” Macr. lib.3. Saturn. cap. 14. Apud: Ibidem, p. 352 e 355.

¹⁶⁷ “Psarelle, saltare elegantiùs quàm necesse est proba. Salust. in Catilin.” Apud: Ibidem.

¹⁶⁸ “Esta mulher, tanto a respeito de nascimento e beleza, como de esposo e filhos, era assás afortunada: douta nas letras Gregas e Latinas; cantava, dançava com mais elegancia, do que a uma dama honesta convem, e possuía todas a (sic) mais prendas, que são incentivo da luxúria. Mas tudo para ela foi sempre mais caro, doque a honra e a honestidade. Se o dinheiro ou a reputação menos poupava, não era fácil decider-se (sic): era tão libidinosa, que mais vezes procurava os homens, doque era procurada.” Sallustio Crispo. Sallustio em Portuguese. **Guerra Catilinaria**. Tradução de José Vitorino Barreto Feio. Paris: Livraria Nacional e Estrangeira, 1825; p. 47.

isso, traz o arquétipo ¹⁶⁹ da mulher sedutora, que usa desse artifício mais do que de sua honra ou honestidade. O autor também cita outros exemplos de autoridades que mostram uma preocupação com esse gênero nos bailes e danças:

Dança (dize San Ambrosio) *pero la hija de la adultera, que la que es honesta y casta, enseñe à sus hijas no à dançar, sino à rezar, y cosas de religiõ. Porque ningun cuerdo, como dixo com ês deste siglo* (son palavras del mismo Santo) *dança, sino el que está loca. Sea sorda para oyr el organo, escreve con Santo viejo intruyendo a con dõzella; la flauta, ês , y cithara no sepa para q fin se hizierõ.*¹⁷⁰ (...) *Quien enseñõ à bailar? El dragon antiguo maestro de toda imparidad, el que enseñõ à fornicar, adulterar, è idolatrar, esse enseñõ à dançar.* Con mas propiedad usara el santo desta alusion, si supiera las bueltas, como de enroscada culebra, q las bayladoras deste tiempo ês: mas ês valiera estar mãcas de manos y pies.¹⁷¹ (grifos do autor)

As associações que faz da mulher dançando ou bailando ao adultério, à idolatria e à loucura, representam os gestos femininos como oposições à ordem natural, assim, o adultério e a idolatria se manifestam como pecado, e a loucura como impertinente à reta razão. Tal representação se concretiza, ainda, na analogia que o autor faz das bailarinas à cobra enroscada, animal que traz o arquétipo da sedução e de sua consequente insanidade que levaria Adão e Eva ao pecado.

Ao tratar sobre o baile em seu dicionário, Covarrubias explana, com acepções semelhantes às anteriores, sobre mulheres que bailam, associando tal fato ao diabo e ao prejuízo causado por Salomé:

... a la muger baylar, y al asno rebusnar, el diablo se lo devio de mostrar (...) Algunos bayles deven aver sido en el mundo de mucho perjuyzio, y entre todos el que más, fue el de la hija de Herodiades, que en premio de su desemboltura le dieron la cabeça del bienaventurado Baptista.¹⁷²

¹⁶⁹ O conceito de arquétipo é de Julio Caro Baroja, que emprega tal conceito de Platão em figuras literárias e na sua relação com a vida social. Baroja faz um estudo sobre arquétipos greco-romanos ainda repercutirem durante toda a Idade Média até o século XVI, como os femininos utilizados para construções de pensamentos sobre bruxaria. Mostra o arquétipo feminino associado a magia e feitiços, como o médico Jean de Wier que, no século XVI, recupera pensamentos de Plínio e Quintiliano, da antiga Roma, para falar de magia ligada à mulher. Com isso, Baroja argumenta que se deve insistir no fato do medo a certas classes de feitiços, já efetivado na antiguidade, ter perdurado durante toda a Idade Média, o que seria um dos fundamentos em que se baseia o medo à mulher, enunciado em sermões, sátiras e novelas. Julio Caro Baroja. *Arquetipos y Modelos em Relación com la Historia de la Brujeria*. In: **Brujologia Congresso de San Sebastian**. Madrid, s.d.; pp. 179-205 passim.

¹⁷⁰ “Saltet, sed adultera filia, que verò pudica, que casta es, religionem doce as filias suas, non saltationem.” S. Amb. de virg. lib. 3. “Nemo enim, vt dixit quedam secularium Doctor, saltat sobrius, nisi qui infantit.” Ibid. “Surda sit ad organa: tibia, lyra, cithara cur facta sint, nesciat.” S. Hieron. ad Laetam de instit. filiae. Apud: GUZMÁN, loc.cit.

¹⁷¹ “Quis talia Christianos edocuit? draco antiquus edocuit, magister omnis impuritatis, qui docuit moechari, fornicari, & idola colere, docuit & ludere.” San Efrén. Tom. I. Serm. de ludicris. Li. Interr. & resp. interrog. 2. Apud: GUZMÁN, loc.cit.

¹⁷² COVARRUBIAS, op. cit., letra A a B, p. 248.

Desse modo, é relevante observar uma pintura seiscentista que apresenta mulheres bailando e tocando instrumentos musicais, num contexto bíblico, cujos elementos parecem vir de uma tradição românica manifesta também em imagens de jograis medievais.¹⁷³ Assim, num tema bíblico comum, como acima citado, aparecem bailes e danças, cujas passagens mais características se encontram nas telas que representam o rei Davi, como mostra a imagem abaixo:

BOCANEGRA, Pedro Atanásio. **El Triunfo de David**. Século XVII; óleo sobre tela; 56 cm x 81 cm. Museu do Prado.

A pintura concebe a sensualidade de uma mulher dançando ou bailando, através de vestes que descobrem sua perna, que mostram parte de seus braços e se destacam com cor avermelhada, tendo mais luz do que os outros tons avermelhados da pintura, além de estar em primeiro plano e numa posição quase central na imagem. A cabeça da bailarina está descoberta, assim como as das outras mulheres, e com flores que ressaltam sua feminilidade e vaidade. Apesar de seu rosto estar com uma expressão séria, a maneira como sua cabeça está inclinada demonstra informalidade. Da mesma forma, as outras mulheres, também de expressão facial sem sorrisos ou alegria, mostram tal informalidade através de suas posturas não eretas e da proximidade de seus rostos

¹⁷³ Sobre as imagens de bíblias românicas e dos jograis, ver: Fernando Galván Freile, Ana Suárez González, *Música, Juego y Espectáculo en la Biblia Románica de San Isidoro de León*; Augustín Gómez Gómez, *Consideraciones sobre Iconografía de los Juglares en el Arte Románico*. In: **Fiesta, Juego y Espectáculo en la España Medieval**. Actas del VII Curso de Cultura Medieval; Aguilar de Campo (Palencia), setembro de 1995. Madrid: Polifemo, 1999; pp. 217-272 passim.

que parecem “embriagados” com o som do instrumento musical tocado por uma delas. A mulher sentada com o instrumento também tem seus braços seminus, e a que está sentada opostamente a ela tem seu colo descoberto.

No entanto, mesmo com traços de sensualidade, essas mulheres não parecem manifestar algo negativo ou ameaçador com tais artimanhas, como faz Salomé, o que talvez seja pelo caráter positivo da celebração à vitória de Davi. Já numa imagem da Itália do XVI, adquirida pelo Alcácer de Madrid em 1665, com aspectos semelhantes à anterior quanto às cores das vestes (da bailarina na primeira imagem e de Salomé na segunda) e à proximidade dessas mulheres à cabeça cortada (de Golias na primeira imagem e de João Batista na segunda), conta-se a façanha de Salomé que consegue a morte de João Batista através de seus encantos femininos. Salomé é representada com um vestido vermelho de tecido transparente, cavado nas costas, com um xale posto de maneira a deixá-las descobertas. Seus braços seminus erguem a bandeja com a cabeça de João Batista, como um símbolo de sua vitória. A claridade de sua pele e luz nas vestes contrasta com o fundo escuro e com a cabeça de João Batista que está mais sombria. Apesar de não haver indícios que afirmam que Salomé está dançando, seu xale esvoaçante e sua postura inclinada podem ser elementos indicadores de movimento, podendo caracterizar ser uma dança, aquela reveladora de seus atrativos usados para sua conquista.

TIZIANO, Vecellio di Gregorio. **Salomé con la Cabeza del Bautista.** 1550. Religião; óleo sobre tela, 87 cm x 80 cm. Museu do Prado.

Ambas as pinturas trazem histórias bíblicas que foram numerosas representadas em imagens durante a Idade Média, tanto em bíblias românicas como em arquiteturas religiosas, e seus elementos foram, inclusive, utilizados para representar jograis da época e vice-versa, pois, jograis também eram colocados junto às imagens bíblicas.¹⁷⁴ O pandeiro, que a bailarina da primeira imagem segura, aparece frequentemente na arte antiga e medieval¹⁷⁵, originário de antigas cenas dançantes como as bacanais, representadas abaixo (fig.1). Augustín Gómez afirma que a tradição dessas representações das bacanais e de suas musas bailarinas ainda continuaria na Idade Média, mas inserida na índole litúrgica.¹⁷⁶ Observa-se, assim, a figura do pandeiro ou pandereta na bíblia isidorianana (fig.2) que ilustra “Miriã”, irmã de “Arão”, dançando com outras mulheres em louvor ao Senhor (Êxodo 15, 20-21)¹⁷⁷. O autor também argumenta que as representações dessa bíblia, provavelmente, foram modelos às da bíblia românica e às representações de jograis nas catedrais dessa mesma época. Por outro lado, jograis também eram colocados nas representações bíblicas das catedrais, como a do Rei Davi (fig. 4), o que, de certa forma, confunde certas imagens, sem inscrições, sobre serem representativas de jograis ou de cenas bíblicas.¹⁷⁸

Nas cenas medievais dançantes, que remetem a Davi e ao Êxodo, as danças apresentam um aspecto positivo, porque são comemorações ao rei escolhido por Deus ou um louvor ao próprio Deus. Logo, diferencia-se da dança de Salomé que, com suas posturas impossíveis (bíblias medievais) também influenciando nas imagens de contorcionismo dos jograis¹⁷⁹ (fig.3), culminara em assassinato.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Fernando Galván Freile et alii, op.cit. , p. 224.

¹⁷⁶ Augustín Gómez. op. cit., p. 245.

¹⁷⁷ Fernando Galván Freile et alii, op.cit, p. 222.

¹⁷⁸ Augustín Gómez, op. cit., p. 246.

¹⁷⁹ Ibidem.

(1) El Baile de las Ménades. 120-140 a.C.; réplica romana do original grego do século V a.C., atribuído a Calímaco. Esculpido em mármore, 141 cm x 79 cm x 13 cm. Museu do Prado. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/>>. Acesso em: 23/09/2010.

(2) Bíblia Isidoriana de 960, f. 39v. Apud: Fernando Galván Freile, Ana Suárez González, op. cit., p. 225.

(3) Representación de Bailarina Acrobata. Igreja de Santiago de Agüero, Huesca; século XII/XIII. Disponível em: <<http://www.oronoz.com/>>. Acesso em: 23/09/2010.

(4) David y sus Musicos. Catedral de Jaca, Huesca; século XII. Disponível em: <<http://www.oronoz.com/>>. Acesso em: 23/09/2010.

Embora, no século XVII, haja representações em que a dança de mulheres não é algo demoníaco ou oposto à ordem divina, como na pintura do rei Davi, é como se tal viabilidade se devesse à tradição litúrgica medieval, pois, o predomínio das representações de mulheres no XVII se contrapõe àquelas que as mostram bailando ou

dançando. Como consta nos tratados morais, priorizam-se aspectos que representam mulheres confiáveis, como sua sobriedade, instrução, educação e religiosidade. Isso reverbera no argumento de Remón, que repreende muito mais as mulheres que os homens quanto às práticas de bailar e dançar e, quando se refere aos nobres, esse autor não relaciona tais práticas à mulheres, como se elas não as realizassem em hipótese alguma, fato que será abordado mais adiante neste trabalho.

Essa mentalidade sobre a mulher não era uma particularidade da Espanha, considerando-se os ambientes das casas reais europeias, onde se manifestava uma maior unificação entre os costumes nobres das várias nações e regiões, promovida por domínios político-territoriais entre nações, casamentos e alianças entre a nobreza¹⁸⁰. Em tal contexto, também se destaca a veiculação de obras de arte, como as da escola flamenga, compradas e adquiridas pela nobreza espanhola. Uma dessas obras (logo abaixo) expressa a moralidade feminina, mas a restringe à mulher que pertence às elites (mulheres com pés cobertos ou calçados), que se contrapõe às imorais e não elitizadas (mulheres com pés descalços e descobertos) representadas num ambiente festivo e, talvez, de bailes (com instrumentos musicais típicos).

Nessa imagem, há uma dualidade entre as mulheres prudentes e as loucas, em que as primeiras são representadas lendo, orando, costurando, servindo chá, e se encontram num ambiente limpo e organizado, com o amparo do plano angelical que está em seu fundo. Desse plano angélico, Cristo olha as loucas (que estão ao fundo) e uma delas (de vestido verde) olha com expressão de vergonha e medo, enquanto outra (de vestes rosa e seios nus) olha, com expressão semelhante, o anjo da anunciação¹⁸¹, e uma terceira cobre o rosto com as mãos, mostrando também vergonha, e, em todas elas, indica-se um movimento de fuga. As loucas, que aparecem à frente delas, estão com instrumentos musicais típicos de bailes, como o alaúde e o violino, e num ambiente desordeiro e sujo, com restos de comida, cartas de baralho, dados e outros objetos espalhados pelo chão.

O livro jogado ao solo e abaixo do alaúde pode representar a ausência ou desvalorização da educação e do ensino por essas mulheres, as quais priorizariam festas e bailes representados pelos instrumentos. No chão, também há uma caixa com

¹⁸⁰ Moreno, op. cit., p. 31.

¹⁸¹ O anjo com a trombeta é uma figura comum nos tratados de pintura seiscentistas, representa o juízo final, pois desperta algumas pessoas para a vida eterna ao mesmo tempo em que sepulta outras para sempre. Pacheco, Francisco. **Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas**. Sevilla, Simon Faxardo, 1649; p. 211. Disponível em: <<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>>. Acesso em: 03/07/2011.

máscaras, cartas de baralho e moedas, talvez, indicando que ganham a vida como atrizes e com jogos. Os elementos de jogos (baralho e dado) com as moedas representam jogos de azar, contra os quais a Igreja lutava, por viciar facilmente e trazer danos, como confusões, perda de dinheiro e até a morte.¹⁸² Logo, essas mulheres eram dadas ao vício e à libertinagem advertida pelos seios nus de algumas delas. Diferentemente da pintura do rei Davi, em que a mulher com o instrumento musical (que lembra um alaúde) representa uma celebração bíblica, com aspecto positivo de seu baile também representado, nessa imagem, os instrumentos ao lado das mulheres compõem o aspecto musical e, consequentemente, dançante de uma festa desordeira e imoral.

LIZAERT III, Pieter. **Las Vírgenes Locas y las Vírgenes Prudentes**. Entre finais do XVI e início do XVII; óleo sobre tela, 73 cm x 105 cm. Museu do Prado. Essa obra foi adquirida pelo Museu já no século XX, e pertencia a Fernández Durán, filho dos Marqueses de Perales. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/>>. Acesso em : 23/09/2010.

Além das características mencionadas, que diferenciam as prudentes das loucas, os vestidos das primeiras recobrem seus pés, tendo somente uma que aparece com um pé calçado, enquanto as loucas estão com os pés descobertos e descalços, isso ressalta

¹⁸² No próprio tratado moral de Remón, aqui trabalhado, há passagens que abordam os jogos, nas quais se condenam principalmente os jogos de azar, como os de dados e de naipes. Cf. REMÓN, op.cit., pp. 25-26.

que o grupo das prudentes pertence às elites e o das loucas aos subalternos, havendo uma diferença moral que está conectada ao social.

Nesse sentido, Remón, que dedica uma parte de seu discurso à educação nos entretenimentos das mulheres, também faz repreensões morais a esse gênero, distinguindo a moral entre seus grupos sociais, em que as nobres devem dar o exemplo às outras mulheres. A princípio, o autor afirma que as mulheres, de modo geral, pertencem à parte mais fraca da república, devido à sua vulnerabilidade, e são equiparadas às crianças por tal fraqueza:

Una de las partes que se puede tener por mas flaca, y débil en el cuerpo de una Republica, o la comunidad noble, o la plebeya, es la de las mugeres, y los niños: porque en ellas entre otros defectos naturales, experimentamos dos, que son la facilidad de creer, y persuadirse, y dexarse llevar de qualquier antojo, o golosina de su gusto...¹⁸³

Em seguida, a mesma distinção social que o autor faz de costumes entre nobres e plebeus também é perpetrada entre as práticas de mulheres nobres, “(...) mugeres principales, y a señoras poderosas (...)”¹⁸⁴, e as de mulheres aldeãs, “(...) labradoras, mugeres de aldea (...)”¹⁸⁵. Entretanto, apesar de Remón recomendar somente as danças aos nobres, como já visto, não as sugere às mulheres nobres, nem mesmo comenta ou repreende sobre essas mulheres praticarem bailes ou danças, como faz ao criticar os nobres que bailam, anteriormente citado.

Essa ausência parece ser mais uma advertência que uma realidade, já que o autor, primeiramente, parte do princípio de que reis, príncipes e senhores de títulos deviam dar o exemplo aos outros, agindo retamente e, quando necessário, na mesma medida, castigados retamente:

Príncipe, y Señor poderoso, desde el Emperador al Rey y desde el Grande, y señor de titulo particular, señor de vassallos: porque de las reglas, y condiciones, que pusieremos en los entretenimientos, y recreaciones de los unos, podran tomar comun exemplo y leccion los otros: de como han de ser sus entretenimientos, modificandolos, y restringiendolos, segun la memoria, y baxa que vieren la pequeñez de sus estados, equiparada, y comparada a la grandeza de un gran Principe, y Rey, que es en quien ponemos el exemplo. (...) A los Reyes, y Monarcas superiores poco lugar les queda de entretenerse, y recrearse, si bien mui al contrario desto lo siente, y entiende el ignorante vulgo.¹⁸⁶

¹⁸³ REMÓN, op. cit., p. 88.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 92.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 94.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 39.

De semelhante modo, as mulheres principais e poderosas deviam dar o exemplo e, por isso, diferenciar-se da gente comum nos entretenimentos, “(...) las señoras, mugeres poderosas, mugeres de grandes, o títulos, tambien es necessario que se diferencien de la gente comun en los entretenimientos, (...) que los entretenimeintos de nobles, nobles han de ser.”¹⁸⁷ Mas, diferentemente do que Remón recomenda aos homens nobres, não recomenda ou pronuncia qualquer prática de baile ou de dança a essas mulheres.

A hipótese de uma advertência a esse grupo se deve, ainda, à possibilidade de haver não só danças, mas também bailes entre tais mulheres. Pois, de acordo com um documento produzido em 1623, de Antonio de Mendonza, *Fiesta que se Hizo en Aranivez a los Años Del Rey Nuestro Señor D. Felipe III*¹⁸⁸, há uma dança de máscaras, bastante elogiada pelo autor, realizada por um mestre de danças e por algumas damas:

Hizo señal la musica de trompetas, y chirimias, que salian el Rey, y los infantes al sitial de sus assientos, y luego salieron al tablado muchos violones, y el Maestro de dançar con ellos, y dando lugar los Ministriles a los instrumentos, se abrieron dos portas, y se empeço una gallarda mascara. Salieron dançando en la primera pareja la señora doña Sofia, y la señora doña Luisa de Venavides, con vaqueros de tela de plata de lama azul, con pliegues quajados de passamanos de plata, y dos pares de braones, y basquiñas de la misma tela, ocopando todo el campo los próprios passamanos (...) Dançaronla con la admiraciõ de todos...¹⁸⁹

Quanto a bailes, no relato do Príncipe Cosme, houve a *chacona* e a *sardana* numa festa organizada em sua honra por Don Gabriel Llopán¹⁹⁰. Visto que a *chacona* foi colocada por Dom Rodrigo como um baile que parecia tirado do inferno pelo demônio¹⁹¹, ela aparece com casais bailando, nessa festa de nobres, logo, havia mulheres bailando, provavelmente nobres: “Comiciò la festa un Cavalieri con l’invito d’una Dama (...) Il ballo è mescolato con certe mutanze di ciaccona fatta con lo scoppietar con le dita che rende un po’ d’aria usanza moresca.”¹⁹²

¹⁸⁷ Ibidem, p. 89.

¹⁸⁸ Antônio de Mendonza. **Fiesta que se Hizo em Aranivez a los Años Del Rey Nuestro Señor D. Felipe III**. Madrid: por Luan de la Cuesta, 1623(Colección Clásicos Tavera: Juegos fiestas y diversiones – textos históricos, CD ROM).

¹⁸⁹ Ibidem, pp. 6 -7.

¹⁹⁰“Com mucho gusto participa en la fiesta organizada en su honor en casa de D. Gabriel Llopán, probablemente hermano de D. Pedro, Gobernador de Barcelona, interesándose en la representación de la sardana, de la *ciaccona*...” Comentário da editora sobre a festa relatada no documento, em que há a *chacona*. (grifo do autor). MEDICIS, op. cit., p. VI.

¹⁹¹ Cf. p. 33 do presente trabalho.

¹⁹² MEDICIS, op. cit., p. 31.

Sobre as mulheres aldeãs, Remón já menciona que essas bailam, repreendendo-as sobre tal costume, “(...) aquellos sus bailes en la calles, y en lugares publicos, a que llaman el corro, y el olmo, verdaderamente se he de dezir lo que siento, no estan bien a las mugeres, especialmente a las donzellas, y viudas (...)”.¹⁹³

Portanto, diferentemente dos discursos de Caro e Guzmán, que se preocupam mais com as formas gestuais e com sua moderação, respectivamente, Remón manifesta uma hierarquização dessas práticas corporais entre nobres e plebeus, mas também, entre homens e mulheres. Logo, se os nobres devem dar o exemplo aos outros, abstando-se dos bailes, e se possível, das danças, suas mulheres, pertencentes à parte mais frágil da república, devem se restringir mais ainda que os homens, servindo de exemplo às outras.

Essa hierarquização é aqui considerada uma representação, um ideal que busca diferenciar costumes entre grupos sociais, os quais não necessariamente tinham suas práticas diferenciadas, visto que bailes eram praticados por nobres e plebeus.

Dessa maneira, bailes podem estar associados ao que Peter Burke chamou de “pequena tradição”¹⁹⁴, pois são praticados tanto pelas elites quanto pelas camadas subalternas. Segundo Peter Burke¹⁹⁵, as elites também fariam parte da cultura popular ou “pequena tradição”¹⁹⁶. Porém, o autor argumenta que a “reforma da cultura popular” repercutiria numa maior separação entre a cultura elitizada e a dos subalternos, embora não fosse uma intenção dos reformadores eclesiásticos, em princípio. Assim, o primeiro grupo relegaria a cultura popular ao segundo grupo¹⁹⁷, como teria acontecido na França e na Inglaterra do XVII, cujos nobres procuravam mestres de danças para aprender as mais louváveis. Para o autor, a reforma espanhola seria efetiva somente no século XVIII, com o aumento dos tratados clericais de proibições sobre teatros e danças.

Entretanto, as buscas por mestres de danças pelas elites já existiam na Espanha seiscentista¹⁹⁸, também tratados proibindo, recomendando ou diferenciando bailes de danças, como os aqui trabalhados, e ainda assim, os bailes, mais punidos que as danças, continuaram sendo praticados pelas elites, pelos subalternos e nas igrejas.

¹⁹³ REMÓN, op. cit. p. 96.

¹⁹⁴ BURKE, op. cit., pp.52-54 passim.

¹⁹⁵ Ibidem, pp. 231-233.

¹⁹⁶ Conceito que abrange costumes e valores culturais praticados tanto por elites como por camadas subalternas, como tradições folclóricas que eram passadas informalmente, a exemplo de canções folclóricas que as amas camponesas ensinavam a crianças nobres, de quem cuidavam. Ibidem.

¹⁹⁷ Ibidem, pp. 51-54 passim.

¹⁹⁸ A autora Maria J. Moreno descreve uma grande lista de fontes contendo mestres de danças contratados para ensinar aos nobres. MORENO, op. cit., pp. 72-73.

Burke afirma que a mudança na Espanha só ocorreria com o aumento dos tratados morais no século XVIII, mas não considera a possibilidade da ampla divulgação desses tratados seiscentistas. Com exceção ao texto de Rodrigo Caro, que foi publicado posteriormente, os outros dois documentos, provavelmente, tiveram grande circulação na época. Já que, além dos eclesiásticos serem professores, intelectuais e alfabetizadores, como visto, esses discursos foram publicados em vernáculo, mostrando a intenção de ampla divulgação ao citar trechos bíblicos em romance, mesmo com a proibição da Bíblia e de todas as suas partes, impressas e manuscritas, em qualquer dessas linguagens, pelo Inquisidor Sandoval, em 1612¹⁹⁹.

Se a reforma se concretizou somente no século XVIII, todavia, ela já estava presente em discursos no início do XVII. O argumento de Burke não questiona o porquê da não concretização no XVII, se as ideias dos discursos que ele cita do século posterior, apesar do seu maior número, já estavam manifestas e divulgadas no XVII.

Não cabe tratar aqui o que houve no século XVIII, pois demandaria outra pesquisa, ficando aqui essa questão. Quanto ao XVII, não se pode esquecer que se tratam de discursos, os quais se apropriaram do ideal cortesão, já presente no XVII, que apresentava caracteres dividindo costumes nobres dos seus subalternos, logo, os tratados se aproveitaram dele para atingir as elites, mas não culminando numa divisão efetiva.

Mesmo que os tratados aqui analisados visassem à reforma da cultura popular, que abrangia as diversas camadas sociais, não significa que as várias ordens sociais, leitoras ou ouvintes desses mesmos textos, tivessem um mesmo entendimento ou uma recepção igual de seu conteúdo. Pois, imbuídos de várias fontes de conhecimento, esses textos mesclam em seus discursos elementos de retórica que seriam reconhecidos por leitores que buscavam as condutas do “tipo discreto”²⁰⁰, portador de arte retórica e modelo tipificado do ideal cortesão.

¹⁹⁹ Com exceção dos Evangelhos cantados na missa, mas desde que acompanhados por um sermão para edificar os fiéis. Ibidem, pp. 84-85.

²⁰⁰ “Esses tipos (discreto e vulgar) não mantêm identidades permanentes, pois são construção; e como ideais construídos, não são reflexos de realidades, pois ‘não têm substancialidade empírica’, mas são práticas articuladas de acordo com instituições, grupos e indivíduos. A descrição seiscentista implica que a identidade é definida pela representação e como representação; e que o poder seja deduzido da aparência, e a posição, da forma da representação.” Segundo Hansen, esse tipo foi fundamentalmente convencionado na formação dos Estados ibéricos, sendo apropriado por ordens, grupos ou indivíduos para se representarem, e com isso, impor classificações culturais a outras ordens e indivíduos, como o tipo vulgar, desprovido de regras do comportamento. João Adolfo Hansen. O Discreto. In: **Libertinos Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 89-94 passim.

Assim, a normatização é difundida, tanto pela própria forma do discurso quanto pela moral do comportamento, nos tratados mencionados e na obra de Dom Rodrigo. Tratando-a no aspecto discursivo, observa-se o direcionamento dos autores à “grande tradição”, a qual é portadora do conhecimento de autores clássicos, da retórica, da poética aristotélica, da história antiga e das escrituras sagradas, o que é preceito para ser um “discreto”, cuja formação, ao contrário do “vulgar”, permite-lhe reconhecer essas referências em um discurso. Logo, ao utilizar tais recursos, esses textos já poderiam manifestar a representação do “discreto” aos leitores e utilizar-se desse reconhecimento do leitor para difundir regras de comportamento em bailes e danças.

Sobre a moral do comportamento, há passagens dos três autores, já citadas neste capítulo, em que se busca a conservação da ordem divina ou sua imitação, através das danças e bailes voltados à conservação do corpo e ao preparo desse para a guerra, a fim de proteger a república. Nesse sentido, intelectuais eclesiásticos da península propõem a busca da virtude aristotélica, o justo meio, a fim de representar na “ordem natural”, no plano terreno, a “ordem universal”, divina.²⁰¹ Por consequência, reformulam o conceito de “Razão de Estado” de Maquiavel, em que os fins do poder político justificariam seus meios, para um ideal conectado à providência, no qual o poder serviria ao bem comum para que o homem cumprisse sua missão diante dos desígnios divinos.²⁰² Essa característica diferencia o “discreto” católico, que possui a dissimulação como técnica de fingimento moralmente virtuosa (“oculta o que realmente existe”²⁰³), do “discreto” maquiavélico, que usa da simulação para fingir o que não há. Na constituição ibérica do tipo “discreto”, segundo Hansen, fora fundamental a reciclagem do aristotelismo e do neoplatonismo, cujas ideias se adaptaram ao interesse moderno da “Razão de Estado”, propondo a virtude como capacidade intelectual do juízo.²⁰⁴

A virtude como missão do “discreto”, dessa forma, também é representada em bailes e danças por diferentes perspectivas de nossos autores. Assim, Dom Rodrigo a representa através dos gestos compostos, honestos e varonis. Já Guzmán parte da moderação e das circunstâncias dessas práticas para serem louváveis e honestas,

²⁰¹ A escolástica tomista, a exemplo de Aristóteles, coloca a ordem natural, mundo em que vivemos, como modelo da ordem universal, ao contrário de Platão. E a partir disso, a ordem natural que se torna objeto filosófico para Aristóteles, passa a ser para a escolástica um objeto que, através da filosofia, busca-se nele o modelo da ordem universal, providência divina. José Ramón Alcántara Mejía.op.cit., p. 42.

²⁰² Alcir Pécora. **Sermões**: Padre Antônio Vieira. São Paulo: Hedra, 2001, t.II, p. 23.

²⁰³ João Adolfo Hansen, O Discreto, op.cit, p. 89.

²⁰⁴ Ibidem, p. 89.

enquanto Remón a busca nos entretenimentos dos nobres, que devem ser os mais virtuosos para dar exemplo aos outros (subalternos).

Ao representar o “discreto”, esses discursos também se utilizam do seu oposto, o “tipo vulgar”²⁰⁵, para, possivelmente, coagir ou constranger leitores que buscavam a discrição e que, ao mesmo tempo, poderiam reconhecer suas práticas na representação do “vulgar” desses discursos, nesse caso, associada aos plebeus. Desse modo, os discursos evocam aspectos da descompostura, da loucura, dos vícios e da falta de moderação, preceitos do “tipo vulgar”, para recalcar certos bailes e danças praticados por quem se consideraria discreto ou buscaria tal conduta.

A discrição, como modelo de virtude, já fora tratada em livros dedicados a governantes, desde o século XIII, momento em que os livros de aconselhamento, “ars dictaminis”, cruzaram com o modelo de estudo francês baseado na leitura de autores latinos, as “auctoritates”. Inspirando-se nos filósofos latinos, e citando-os, os livros de aconselhamento passaram a criticar a nobreza de sangue, a qual não seria nada se levasse uma vida desonesta, pois, afirmavam eles, que a verdadeira nobreza seria a da virtude, como visto nas poesias de Horácio.

Esses pensamentos, segundo Adolfo Hansen, contribuíram para a posterior conceituação do “discreto”, cuja codificação feita no século XVI, teria Baldassare Castiglione e Giovanni della Casa como seus principais autores.

... aquilo que estimo ser conveniente para ser educado, agradável e de boas maneiras ao comunicar e tratar com toda gente; o que é virtude ou coisa muito semelhante à virtude. E embora ser liberal, constante ou magnânimo seja por si, sem dúvida alguma, coisa maior e mais louvável do que ser gentil e educado, talvez a docilidade dos costumes e a conveniência dos modos, das maneiras e das palavras não tragam menos vantagem aos que as possuem do que a grandeza de ânimo e a confiança em si aos que possuem estas.²⁰⁶

Ao mesmo tempo em que se atua para o outro, também se é espectador, e aqui cabe falar em espetáculo de representações, cujos lugares e situações sociais requerem diversificados papéis. Assim, o “discreto” deve reconhecer os tipos e representá-los de acordo com a função requisitada pelo espectador, mostrando prudência e juízo para se manter virtuoso, no justo meio, pois o excesso nas maneiras o tornaria néscio.

²⁰⁵ O tipo “vulgar”, desprovido de regras do comportamento, é construído por oposição à representação do “discreto”. Logo, é assim conceituado na perspectiva de quem se representa como “discreto”. Ibidem, pp. 92-95.

²⁰⁶ Giovanni della Casa, op. cit.

Ao longo dos séculos XVI e XVII, esses tratados, que propunham a virtude como base central de comportamento, inspiraram as traduções e publicações de outras obras baseadas nesses pensamentos, como o caso de Gracián ²⁰⁷, na Espanha, que ampliou a proposição anteriormente dedicada aos cortesãos para qualquer um, “(...) dentro dos limites hierárquicos óbvios” ²⁰⁸. Pois, para Gracián, podia-se tornar “discreto” através da aplicação de suas receitas, diante da busca de distinção na ascensão hierárquica. Todavia, as elites, por sua maior alfabetização e acesso a essas obras, em comparação aos subalternos, estavam mais conectadas com esses ideais de discrição.

Portanto, os tratados católicos se apropriaram desses ideais, já presentes naquela sociedade, para atingir principalmente as elites com sua reforma, já que os ideais de discrição se expressavam entre tais grupos sociais através da grande circulação da obra “O Cortesão” de Castiglione, que recomendava a execução de danças e bailes com moderação aos nobres, e que, possivelmente, contribuiu para as frequentes buscas por mestres de dançar, dedicados a eles. É importante salientar que não há diferença entre os conceitos baile e dança na obra de Castiglione, como vemos na passagem abaixo:

Ay algunos otros ejercicios [sic], que se pueden usaren publico y en secreto, como el dançar. Y en este penso yo que aya de tener alguna consideración el Cortesano. Porque dançando en una fiesta en presencia de muchos, parece me que deve traer una honrada autoridad mezclada con una gentileza loçana, y con buen ayre, y aun que se halle muy suelto y se vea señor de lo q haze, no cure de dar saltillos, ni hazer habilidades, ni meter mucha obra. Lo qual todos ya veys q lo parece bien en nuestro barleta, pero en un cavallero o buen galan creo yo que nos pareceria mal. Aunq con todo en una camara, estando assi familiarmente entre otros podria hazerlo, y aun tenia licencia para bailar sueltamente los bayles que entre hōbres de bien se usan. Pero en publico ha de ser mas recogido, sino quãdo fuere mascara, q entonces puede andar mas suelto, aunque le conozcã. ²⁰⁹

Nesse sentido, a normatização das práticas nobres, nos discursos vistos, ainda se confunde entre restringi-las às danças e os modos ou circunstâncias de realizar tanto danças como bailes. No primeiro caso, pressupõe-se a diferença conceitual entre bailes e danças, o que também está confuso, visto que ambos podem ser considerados pela mesma prática. Ainda, quando distinguidos, são feitos por motivos diversos que não delimitam uma fronteira concreta entre eles, como as diferenças por formas gestuais ou por grupos sociais. No segundo caso, os dois tipos podem ser descompostos ou

²⁰⁷ Baltasar Gracián, op. cit.

²⁰⁸ João Adolfo Hansen. O Discreto, op.cit., p. 99.

²⁰⁹ Baldassare Castiglione, op. cit., p.73

compostos, dependendo de sua forma e circunstância, e, como ambos podem ser praticados por nobres, não há uma hierarquia social que os segmenta, além de seus gestos específicos não serem moralmente diferenciados. Mesmo que as danças devessem ser as práticas lúdicas dos nobres em alguns discursos, ou os bailes moderados em outros, esses grupos ainda continuavam realizando aquelas consideradas plebeias, lascivas e demoníacas.

Se, por um lado, nossos autores se dirigem às elites, por outro, também se direcionam aos subalternos, primeiramente, pela linguagem utilizada em seus discursos, o romance, em segundo lugar, pelos diversos exemplos que oferecem ao leitor a cada argumento sobre bailes e danças, citando histórias greco-romanas, bíblicas e de teólogos, pois, mesmo que o leitor não elitizado não seja conhecedor dessas autoridades, a utilização de exemplos e histórias é o recurso mais utilizado para convencê-lo em discursos retóricos²¹⁰.

Os subalternos podem ser incluídos nos argumentos que se direcionam a todo cristão, como nos casos em que os autores colocam certos tipos de bailes e danças contra a “ordem natural”, usando do recurso retórico da temeridade, já citado. Logo, a comparação que Dom Rodrigo faz dos bailes ao demônio, e a analogia que Guzmán faz das danças de “Satyros” (chamada de baile por Rodrigo) à crucificação de Cristo, são voltadas a todo cristão que, a princípio, também se reconhece como filho de Deus e teme não cumprir sua parte nos planos divinos. Já Remón compara movimentos de baile e dança à loucura, o que seria contrário à “reta razão” divina, e por isso, provocaria temor aos cristãos. Assim, essas formas de discursar se direcionam a todas as ordens sociais, em princípio cristãs. Ainda, há alusão direta a subalternos quando Remón associa os bailes aos plebeus, advertindo às mulheres desse grupo social a não frequentarem tais práticas.

Vale salientar que por esses tratados serem extensos, ultrapassando cem ou até quatrocentas páginas²¹¹, dificultaria sua circulação entre as várias ordens sociais, já que os materiais impressos em grande quantidade se caracterizavam por serem textos breves e de gêneros capazes de reter o maior número possível de leitores, como os *pliegos sueltos*, que, devido às limitações das oficinas tipográficas, consistiam em oito ou dezesseis páginas de texto, gastando apenas uma folha de impressão que era dobrada duas ou quatro vezes. Os *pliegos* tinham os romances como principais gêneros, os quais

²¹⁰ Aristóteles, op. cit., p. 56.

²¹¹ O tratado de Guzmán tem 439 páginas, enquanto o de Remón tem 112 páginas

já estavam presentes em várias ordens sociais pela oralidade, ou seja, ler em voz alta para grupos ou contar histórias ou trechos de romances decorados para eles, e também pela leitura silenciosa (sussurrada), uma vez que a alfabetização de subalternos já acontecia ²¹². Entretanto, pelo fato dos tratados estarem inseridos no contexto reformista da Igreja e manifestarem a moral reformista nas práticas que abordam, além do aspecto que mostra uma intenção de ampla divulgação devido à linguagem romance e ao direcionamento aos plebeus em várias de suas passagens, possivelmente, eles teriam suas ideias divulgadas entre os plebeus através de pregações e sermões, ou da leitura oral de passagens desse tratado. Não seria, também, impossível que houvesse a impressão de textos mais breves com passagens ou ideias dos tratados, assim como ocorria com os *ocasionais*, textos franceses correspondentes à forma breve e à ampla circulação dos *pliegos* espanhóis, mas que traziam verdades teológicas ou moral que preveniam os leitores contra várias práticas sociais, dentre elas, a dança. ²¹³

Através desses discursos, portanto, podem-se observar preceitos comuns entre o meio eclesiástico quanto às práticas de bailes e danças, princípios manifestos através da conservação da “ordem natural”, análoga à divina, produzindo, assim, uma normatização corporal voltada à conservação da saúde, à guerra e à modéstia nas formas gestuais ou em suas circunstâncias. Caso contrário, as práticas corporais estariam em oposição à ordem divina, ou seja, com os demônios ou com a loucura.

Os movimentos lascivos e a luxúria nessas práticas também estão na oposição a Deus, na medida em que podem ser usados para os interesses próprios de quem os faz, prejudicando o bem comum. Isso é exemplificado na figura feminina que, por conseguinte, é posta na parte mais frágil da república, devendo estar mais privada dessas práticas corporais que os homens.

Para o bem comum, o exemplo de virtude dessas práticas é construído nos discursos partindo dos superiores, seja pela ordem divina que, através da moral cristã repercute na modéstia dos gestos e das circunstâncias desses, com apoio nas autoridades greco-romanas e sagradas, seja pelo ideal cortesão que tem a nobreza como modelo de conduta para seus subalternos.

Contudo, esses ideais não representam todo o ambiente da Igreja, vista a *chacona* ao final da missa, tampouco respondem a todo um ideal de nobres, já que eles

²¹² CHARTIER. Leituras e leitores da Renascença ao período clássico. In: **Historia da leitura no mundo ocidental**, op. cit., pp. 118-129 passim.

²¹³ Ibidem, p. 128.

também realizavam esse baile do demônio e praticado por plebeus. Deste modo, fica o impasse em que os ideais reformadores, possivelmente difundidos em várias camadas sociais, não obtiveram o intento principal, a mudança na cultura popular.

O impasse aqui se explica pela confusão dos conceitos bailes e danças, e pela indefinição das práticas por gestos ou grupos sociais, mostrando um grande problema no intento da reforma, pois seus próprios discursos não conseguiam estabelecer fronteiras bem definidas do que se podia praticar, como, onde e por quem. Mesmo a tentativa de separar bailes e danças, utilizando-se do ideal da descrição, não mostra uma definitiva diferenciação desses conceitos, o que contrapõe a conclusão de Maria Moreno sobre a diferenciação que não confundia baile e dança no século XVII²¹⁴. A autora enfatiza essa distinção, começando pelas formas gestuais, e finaliza com a hierarquização social das práticas pela crítica bibliográfica representada por M^a Díez Borque, J. Reglá e Aurelio Capmany²¹⁵:

En general, las danzas se caracterizan por la realización de figuras que se forman por medio de parejas, cuadros, filas de parejas, corros, dobles corros, etc..., en donde el número de pasos era muy importante para determinar una mudanza o otra. Estos pasos son deslizados con gran solemnidad y sobriedad. Los brazos raramente suben por encima de los hombros y a menudo se entrelazan con los de la pareja. El torso permanece inmóvil y la expresión de la cara está casi ausente. En algunas piezas, como el Zapateado, estas características cambian: el hombre mueve más agitadamente las piernas para zapatear y saltar, pero los brazos raramente intervienen. La medida, la simplicidad y la solemnidad en los movimientos son las características más importantes. Los bailes poco a poco van alternado la realización de figuras con la de pasos de bailes, de manera que utilizan ambas posibilidades. Los movimientos aumentan su velocidad como consecuencia de la mejora progresiva de la técnica utilizada obteniéndose gran variedad de ellos. Los saltos y los zapateados ya no son exclusivos de los hombres, sino que también las mujeres los realizan. Los brazos suben más arriba de los hombros y se mueven mucho más que en las danzas de corte, acentuando todo este movimiento con el sonido de las castañuelas, elemento casi indispensable en los bailes. El torso, las caderas y el rostro aparecen como recursos adecuados para la expresión de sensaciones y sentimientos que hasta ahora eran mostrados raramente. En este siglo se hace más patente, si cabe, la distinción entre danzas y bailes, debido al apogeo que adquieren estos últimos, a pesar de la continua censura que sufren, a la cual se le hace caso omiso, como se verá más adelante. (...) Para la crítica posterior esta distinción se hace aún más rotunda, pues, además, asignan a cada modalidad una clase social que

²¹⁴ MORENO, op. cit., pp. 87-90.

²¹⁵ J. M^a. DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 287; J. REGLÁ, *Historia de España*, pp. 244-245; Aurelio CAPMANY "El baile y la danza" en F. CARRERAS Y CANDI, *Folklore y costumbres de España*. Casa Ed. Alberto Martín, Barcelona, 1944, (edición actual Merino, Madrid, 1988), t.II, pp. 169- 172. Apud. Ibidem.

la ejecuta. Las danzas pertenecen a los reyes y a la nobleza, mientras que los bailes al pueblo.²¹⁶

Se tal distinção era devida às formas gestuais, por que eles ainda se confundiam? Ou, se as danças pertenciam à aristocracia e os bailes aos plebeus, por que ambos eram praticados por plebeus e nobres, segundo a própria autora²¹⁷? Maria Moreno explica que, primeiramente, as diferenças se davam devido às referências às danças na corte ou em espaços de nobres, enquanto os bailes pertenciam aos festejos populares, e posteriormente, as diferenças tomaram outro sentido, pois, os bailes referidos eram os teatrais, que ganharam seu apogeu e consolidação na teatralização, influenciando outras danças, e havendo uma maior circulação entre as ordens sociais:

Tal éxito creciente está en consonancia con el espíritu barroco que inunda todas las manifestaciones artísticas, que, como apunta Orozco, consiste en la sobrevaloración de los medios expresivos procurando actuar intensa y directamente sobre los sentidos, con el fin de conmover el espíritu. De esta forma, el Barroco se convierte en un arte de sensualidades y apariencias, centrado en lo visual y representativo, en apariencia, pues pretende alcanzar un nivel más profundo y trascendente. Otra característica del arte barroco es la constante necesidad de movimiento, un gusto por las innovaciones, los cambios, huyendo sobre todo de la rigidez y estatismo por lo cual los bailes cobran una importancia inusual en esta época, ya que como hemos dicho, se convierten en un medio expresivo perfecto para la estética barroca.²¹⁸

Os caminhos que a autora percorre para diferenciar danças de bailes são os apresentados nos discursos analisados, ou seja, das formas gestuais e da hierarquização social. Quanto aos gestos, poderia haver práticas nomeadas como bailes que apresentavam movimentos de braços mais dinâmicos, em que também se permitia a expressão do torso, mas não significa que todos os bailes possuíam essa forma, ou que nenhuma dança a permitia, mesmo porque, partindo dos discursos analisados, tais conceitos se confundem. Com relação à hierarquização social, os bailes já faziam parte do ambiente aristocrata desde pelo menos o início do século XVII, como apontam passagens dos tratados morais, e continuam fazendo parte em meados do século, como aponta Cosme de Médicis que, inclusive, descreve um ambiente de festa não teatralizado. No argumento de Moreno, a teatralização dos bailes também seria responsável por sua maior valorização e consequente circulação entre as ordens sociais mais elitizadas, já que a teatralização requeria a expressão sensual e os movimentos

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem, pp. 90-93.

²¹⁸ Ibidem, p. 93

dinâmicos dos bailes. Mas isso justificaria os bailes populares serem levados ao palco, se além de pertencerem aos plebeus, no argumento de Moreno, eram caracterizados como lascivos e desonestos em seus gestos? Ainda, por que se formou um gênero próprio denominado *baile dramático* ou *baile entremesado*, apresentado a ordens sociais que não compartilhavam das origens dessas práticas, os bailes populares, até então? Mesmo que esse gênero se distinguisse dos bailes populares anteriores, por que tal denominação, caracterizada como algo plebeu e descomposto, em alguns discursos, fora eleita para os teatros?

Como será trabalhado no segundo capítulo, a denominação baile já estava no repertório de um tratado teórico italiano de danças do século XV, sendo que no XVI uma mesma prática aristocrata era chamada de baile ou de dança, dependendo do tratado, o que será colocado com profundidade no próximo capítulo, mas é mencionado aqui para adiantar que a valorização dos bailes pelas elites não é algo inédito do período que a autora enfatiza como barroco para justificá-la.

Assim, cabe reafirmar que as distinções colocadas pela autora apenas seguem construções discursivas da época e, portanto, não solucionam a complexidade das práticas e de seus conceitos. Ainda, a autora menciona que esses tratados teóricos também não se confundiam, pois nomeavam as práticas de acordo com a maneira como eram representadas. Porém, as mesmas práticas eram descritas de forma semelhante, com a mesma estrutura e voltadas aos mesmos fins, às festas da corte, mas em um tratado eram chamadas de baile e no outro de dança. Tais discussões serão continuadas e aprofundadas no capítulo seguinte.

3. Sociedade e Festas

3. 1. Ideais que isolam e práticas que aproximam as elites dos subalternos

Desde o século XV, bailes e danças são tratados pela perspectiva teórica em textos encontrados na Espanha, Itália e França.²¹⁹ Esses tratados apresentam passos semelhantes, como o *simples*²²⁰, o *duplo*²²¹ e a *reverência*²²², vindos de uma tradição francesa, segundo Moreno²²³, conquistada pela europeização das danças devido à política reinante entre os países, citada no primeiro capítulo, que proporcionaria um maior intercâmbio de ideias estéticas²²⁴. A imprensa, que surge também nesse século, contribui para a circulação desses textos e, com sua difusão, à circulação dos tratados do século XVI principalmente, sendo que esses últimos se desenvolvem em linguagens mais complexas quanto às técnicas descritas e aos tipos de práticas que abrangem.

A circulação desses tratados, provavelmente, se restringia aos grupos mais elitizados, primeiramente, pela forma textual e seu conteúdo não possibilitarem uma leitura popular, pois, mesmo que houvesse a leitura oral e a alfabetização (em menor incidência que nas elites) entre as ordens subalternas no final do século XVI e no XVII, o tipo de material escrito e impresso recorrente no meio popular era de textos breves e de gêneros previamente presentes em tais ordens sociais, como visto no capítulo anterior. Com isso, os tratados teóricos, por apresentarem as danças ou bailes com suas estruturas, técnicas e origens, são complexos na forma e específicos no conteúdo, o que não incentivaria a produção de materiais mais breves deles nem por parte dos livreiros-editores, os quais priorizavam gêneros que já tinham uma tradição (oral ou escrita) entre

²¹⁹ Segundo a autora Maria Moreno, na Espanha há o *Manuscrito de Cervera*, 1496. (Archivo histórico Comarcal, Lérida); da Itália, Domenico da Piacenza, mestre e organizador de muitos bailes de corte, escreve, em 1420, *De Arte Saltandi e Choreas Ducendi*; e na França aparece o *Manuscript des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, de 1470, que fora encontrado em 1523 no inventário da coleção de Margarida de Áustria. MORENO, op. cit., p. 165-168 passim.

²²⁰ “Paso simple: Se realiza avanzando un pie delante y acercando el outro junto a este. Se suelen hacer como mínimo dos, nunca haciendo uno solo, empezando el primero con izquierdo y el segundo con derecho.” Paráfrase por Maria Moreno do *Manuscript des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, MORENO, op. cit., p. 165.

²²¹ “Paso doble: Consta de tres pasos empezando con el derecho y alternando los pies en el comienzo de los siguientes pasos dobles. La dirección es hacia delante: derecho-izquierdo-derecho; izquierdo-derecho-izquierdo; etc. En numero de pasos empleado es siempre impar, 1,3,5,...al combinarse con otros pasos. El autor indica que es necesario elevar los talones del solo.” Ibidem, p. 166.

²²² Se realiza al principio de todas las danzas, llevando un pie hacia atrás e inclinado el cuerpo hacia delante.” Ibidem, p. 166.

²²³ Ibidem.

²²⁴ MORENO, op. cit., 168.

o povo, como os romances, nem por parte da Igreja, como pôde ter ocorrido com os tratados morais, pois os tratados teóricos não tinham a moral como fim, apesar de apresentá-la em seus argumentos, como será visto. Ainda, os três tratados teóricos que serão aqui trabalhados, de Fabritio Caroso, Arbeau Thoinot e Esquivel Navarro, além de apresentarem dedicatórias a pessoas da elite, justificam o exercício de bailar ou dançar em seus prólogos sempre a partir de reis e nobres ou para esses.

Assim, Caroso dedica seu tratado “(...) alla Seren. Sig. Bianca Capello de Medici, Gran Duchessa di Toscana (...)”²²⁵ e argumenta sobre o baile ser conveniente à pessoa nobre “(...) è parte de quella imitatione, che rappresenta gli affetti dell animo co movimenti dell corpos oltre che conviene talmente à persona nobile.”²²⁶ O editor de Thoinot dedica a obra à própria família do autor, que era parte da nobreza, “(...) a maistre Guillaume Tabourot, filz de noble homme & sage maistre Estienne Tabourot, Conseillier du Roy nostre sire & son Procureur au Baillage de Dijon, sieur des Accordz (...)”²²⁷, e Thoinot exemplifica danças comandadas por reis e príncipes, “(...) les Roys & princes, commandent dances & mascarades, pour festoier, recepvoir, & faire recueuil joyeux, aux seigneurs estrangers (...)”²²⁸. Quanto a Esquivel, dedica seu tratado “(...) a Don Alonso Ortiz Zuñiga Ponce de Leon y Sandoval, hijo primogenito del Marques de Valdenzinas, y sucessor en su Casa, Estado, y Mayorazgos (...)”²²⁹, e assegura seus ensinamentos a partir dos mestres da corte, “ (...) y verá la dotrina que guardan los insignes Maestros que oy ay, assi en la Corte”.²³⁰

Deste modo, conclui-se que todos esses tratados eram voltados às elites, já que não justificavam, em nenhum momento, bons exemplos das práticas a partir de plebeus ou para esses. Logo, as práticas que tratam também eram voltadas às festas e ambientes daqueles grupos sociais.

Embora apresentem repertórios diversificados, os passos comuns entre os tratados do XV se mantêm nos posteriores. Além disso, as abordagens semelhantes entre os tratados quinhentistas ampliam as dos anteriores, de tradição francesa, para repertórios específicos de suas e de outras regiões, mostrando, com isso, o aumento da troca de informações sobre danças e bailes entre as regiões e países europeus. Dessa forma, tratados franceses e italianos, principalmente, levam a *espanholeta* e a *gallarda*

²²⁵ CAROSO, op. cit., Intro.

²²⁶ Ibidem, Al Lettori.

²²⁷ THOINOT, op. cit., Frontispice et Dédicace.

²²⁸ Ibidem, Considérations sur la Dance.

²²⁹ ESQUIVEL NAVARRO, op. cit., Title Page.

²³⁰ Ibidem, Al Lector.

espanhola a seus países (desenho abaixo), assim como a Espanha traz a *pavana italiana* e a *dança baixa*²³¹.

Arbeau Thoinot utiliza esses desenhos para ensinar as técnicas das danças, em sua obra publicada na França do final do XVI. No centro, o casal faz a reverência utilizada no início da maioria das danças do Tratado, inclusive da galharda espanhola; nos extremos, os bailarinos fazem movimentos da galharda, à esquerda, executa-se uma *cabriola* (espécie de salto), e à direita uma *parada esquerda* ou *pé esquerdo no ar*. Arbeau Thoinot, op. cit., *Mouvements de la Gaillarde*.

Dando continuidade às manifestações tratadistas, Juan de Esquivel Navarro publica, na Espanha de 1642, a obra *Discursos sobre el Arte Del Danzado*²³², destinada a explicar a nobreza e a ciência desse exercício, assim como a dedicação e o estudo de quem o ensina. O autor, discípulo do mestre de dançar de Felipe IV, Antonio Almenda²³³, aconselha a aprendizagem dessa arte liberal, definida assim por Homero²³⁴, a pessoas importantes. Para Esquivel, as danças devem ser honestas e louváveis, o que será visto mais adiante, ainda, é imprescindível que pessoas importantes procurem mestres científicos, os quais já tenham suas escolas, pois os demais são “Mequetrefes”, “gente de baja suerte”:

Los Maestros que tienen escuelas abiertas, o las han tenido, son efectivamente Maestros; y los que no, no hay que hacer mención de ellos; porque a éstos les llamo yo Mequetrefes, por ponerse a enseñar sin fundamento, huyendo de las Escuelas, por no ser juzgados en ellas de los que entienden del Danzado (...)Y lo peor es, que muchas personas principales, sin conocer estos sujetos, se valen de ellos para mostrar sus hijos, por parecerles que enseñan a menos costa, o por no saber que hay Maestros más científicos...²³⁵

²³¹ Ibidem, pp. 169-171.

²³² Juan de Esquivel Navarro, op. cit.

²³³ Ibidem, folha de rosto.

²³⁴ “Homero en su libro afirma, que el Danzado es arte liberal, y lo dize con estas razones: Es el Danzado arte liberal entre las cosas del gusto.” Ibidem, p. 3.

²³⁵ Esquivel Navarro, op.cit., p. 24

Por ora, a menção ao tratado de Navarro tem o objetivo de apontar, junto com os tratados anteriores, essas breves considerações contextuais que contribuíram na produção de outros textos, também fontes desse capítulo, que tratam de festas elitistas, das formas como eram praticadas seus bailes e danças e dos mestres de dançar que eram essenciais para sua aprendizagem. Mas também, o tratado será dialogado com tais fontes, assim como os tratados de Arbeau Thoinot e de Fabritio Caroso, a fim de obter mais informações sobre bailes e danças apresentados naquelas. Através dessa perspectiva, portanto, a análise será iniciada com os documentos mais focados nos grupos sociais que deveriam agir como modelo de discricção e de boa conduta aos subalternos, de acordo com os ideais cortesãos que se constituíam na Espanha seiscentista.

Dentre as fontes encontradas, a comédia *El Maestro de Danzar*, de Lope de Vega, apresenta informações mais detalhadas não somente dos tipos de danças realizados em festas aristocráticas, mas também de opiniões, ideias e julgamentos sobre essas práticas e seus praticantes, o que contribui de forma considerável na análise sociocultural do tema através desses discursos.

O protagonista da comédia de Lope é Aldemaro, um fidalgo que, ao voltar da guerra em Flandes para sua casa em Lerim, fica um dia na cidade de Tudela, onde vai à festa de bodas de Feliciano. Na festa, Aldemaro se apaixona por Florela, irmã da noiva, que é filha de “Alberigo, Caballero rico y noble”²³⁶. Por sua paixão, Aldemaro decide ficar na cidade e servir à Florela, fingindo-se de mestre de dançar, já que aprendera esse exercício em sua estadia em Nápoles, onde, inclusive, obteve fama por tal prática²³⁷. Entretanto, seu padrinho Ricaredo lhe repreende, dando início ao seguinte diálogo que discute a nobreza de tal exercício e de quem o ensina:

Aldemaro: Poder en su casa entrar/para enseñar á danzar.

Ricaredo: Demonio debes de ser.

Aldemaro: No siendo aquí conocido/ ¿Qué dificultades

Ricaredo: Que dés/ mas ocasion, se eso es,/ a ser menos bien nacido; que si ese oficio ejercitas,/ ya pierdes de tu nobleza.

Aldemaro: Antes á la gentileza/ la maior nobleza quitas./ ¿Que pluma, aguja ó pincel/ me ves tomar en la mano?

Ricaredo: Que es oficio es caso llano.

Aldemaro: Ni aun tiene que ver con él./ ¿Sabe el Rey, sabe la dama,/ pintar, vestir ó coser,/ sabe cortar ó tejer/ o cuanto oficio se llama?

Ricaredo: No lo sabe.

Aldemaro: Pues advierte/ que todos saben danzar:/ luego no se ha de llamar/ quien lo enseña, de esa suerte./ Lo que han de saber por

²³⁶ Lope de Vega, *El Maestro de Danzar*, op. cit., p. 72

²³⁷ Ibidem

fuerza/ Cuantos nacen, no es oficio/ ni mecánico ejercicio.²³⁸

A passagem mostra uma tensão social em que um aristocrata desconsidera as danças como práticas nobres, as quais, em sua opinião, podem levar à perda da nobreza da pessoa que as pratica, pois são ofícios. Ao mesmo tempo, outro nobre, que já aprendera tais práticas, as considera como de grande nobreza, porquanto, são realizadas por reis e damas, não podendo ser colocadas como meros ofícios ou exercícios mecânicos, logo, nem seus mestres ser considerados daquela sorte que coloca Ricaredo, isto é, sem nobreza.

A tentativa de colocar as danças como algo nobre, já manifestada no final do século XVI, quando da publicação da obra de Lope, tem continuidade e grande demonstração em 1642, na obra de Esquivel Navarro. Dessa maneira, o autor a inicia com uma dedicatória a Felipe IV, em que, além de oferecer seu tratado e seus ensinamentos a proveito de soberanos reais, comenta a destreza e a graça que o rei da Espanha havia conquistado no entretenimento da dança:

Los Celebres Pintores comunmente tienen como estilo, ilustrar los admirables de sus pinturas cō los realçados matices del oro, de mas superiores quilates, para que consiga entera perfeccion lo q sus manos obraron; gobernadas de la subtilidade de sus ingenios. Exemplo tan aplaudido de mi desseo, que a su imitacion ba sido forçoso valerm de la proteccion de V.S. para este pequeño Tratado tenga de grande los Soberanos reales que adquiere, ilustrado con el oro purisimo de su Nobleza, conocida tanto, que me escusa de ponderativos Elogios, puesto que para nadie se escribe lo que todos saben. El fruto primero es, que ha produzido la esterilidad de mi talento; pero nace con tan buen pie, que desde luego busca los de V.S. por hallar este Tratado en ellos su mayor perfeccion; pues demas de las partes excelentissimas que le adorna, que son innumerables, ha conseguido el gustoso entretenimiento de la Dança, con tãta destreza y gracia, que se conoce en V.S. sus mayores primores.²³⁹

Observa-se no início do trecho a comparação que o autor faz da dança com a pintura, sendo que ambas podem atingir a perfeição com seus engenhos. Nesse sentido, Maria Moreno faz um paralelo entre essas áreas, no qual, mesmo não conseguindo comprovar uma ligação entre elas, argumenta que, assim como Esquivel Navarro colocara a dança como arte que necessitaria de mestres científicos, já no reinado de Felipe II, houve um memorial anônimo de pintores que mencionava a fundação de uma Academia, defendendo a pintura como arte, com doutrinas científicas:

²³⁸ Ibidem, pp. 72-73.

²³⁹ Esquivel Navarro, op.cit., Dedicatória.

Los pintores de esta corte dicen que conociendo cuán necesario y forzoso sea el continuo y grande estudio en su facultad para poder dignamente pintar las imágenes sagradas, con la gravedad, hermosura y decoro que se debe, y el exceso de indecencias y errores que se hacen, por la falta de ciencia y demasía de ignorancia en los que los profesores de este arte, cosa tan escandalosa y perjudicial, y en que se debe poner muy grande remedio: y asimismo con la poca valentía y arte con que los más pintan, acordaron de fundar una Academia, a donde se enseñen científicamente la teoría y la práctica de ese arte, con los preceptos y reglas, y ejercicios necesarios, a imitación de la antigüedad y de lo que hoy se hace en las más partes de Italia, de donde han salido, y salen tan gloriosos efectos (honra de aquella nación).²⁴⁰

A perspectiva colocada sobre as danças apresenta, assim como na pintura, uma valorização social na condição das danças serem providas de conhecimentos científicos, os quais as levem à categoria de arte, assim, tornando-se práticas de nobres. Outro aspecto de sua valorização é a necessidade que surge entre a nobreza de aprender essa arte para suas festas, como manifesta os tratados de danças anteriores. Porquanto, não saber dançar nessas ocasiões poderia levar ao constrangimento e ao desconforto, ou mesmo a ausência de danças numa festa poderia desagradar seus convidados, como mostra a seguinte passagem da comédia de Lope:

Alberigo (pai da noiva): ¡Bien hábeis entretenido/ Los que á veros han venido!

Tebano (noivo): Que me han enfadado creas.

Alberigo: Como no hubo quien danzasse,/ Cesaron los instrumentos.

Tebano: Cuando no partan contentos/ Basta que yo lo quedase./
¡Extraña ley de las bodas,/ Bien fuera de justa ley,/ que la del villano y Rey/ Por fuerza se bailan todas!/ Muérese ya el desposado/ Solo por irse á acostar,/ ¡Y quiere el outro bailar,/ Muy necio y regocijado!/ Baila y danza allá en tu casa,/ hasta que el suelo se hunda.

Alberigo: De la costumbre redundo,/ por quien todo el mundo pasa;/ Que, como es acto festivo,/ No se puede celebrar/ Sin bailar y sin danzar.

Tebano: Gusto de verlo recibo;/ Pero no se ha de estorbar/ De mayor gusto el efeto.

Feliciano (noiva): Como és Tebano discreto,/ Quiere á las dos disculpar,/ Que por tu recogimiento/ No lo habemos aprendido.

Alberigo (pai da noiva): Falta de maestro ha sido/ y sobra de encogimiento. / Hoy he visto que era justo,/ y harto arrepentido estoy;/ Que os juro, á fé de quien soy,/ Que me diera extraño gusto;/ Que á las demás damas vi/ Con el brío y la destreza/ Acreditar su belleza,/ Y hacerla mayor ansí.

²⁴⁰ F. Calvo Serraller, Teoría de la pintura del siglo de oro. Cátedra, Madrid, 1991, p.157, el texto reproduce el publicado por Gregorio Cruzada Villamil, "Conatos de formar una academia o escuela de dibujo en Madrid e el siglo XVII", El arte en España, núm. 132, 1866, p. 167 y ss.164. Idem, p. 159. Apud: MORENO, op. cit., p. 82.

Tebano: Verdad e que es el danzar/ El alma de la hermosura,/ Que mas que el rostro procura/ Persuadir y enamorar./ Que aquel ágil movimiento/ muestra con mayor afeto/ Un sentimiento secreto/ Que nos muestra sentimiento.

Feliciano: Tiene Tebano razón,/ Porque hace hermosa la fea,/ Y á la hermosa, que lo sea/ Con mucha mas perfeccion./ ¡Buenas estamos las dos,/ Muy feas, y sin sabellos! (refere-se também a Florela)

Florela (irmã da noiva): No es tarde para aprendello,/ Mi señor, si quereis vós.

Alberigo A tus bodas, mi Florela,/ No le pondrán esa falta. / Por lo menos, baja y alta ²⁴¹/ Aprenderás. ²⁴²

A discrição de Tebano, a que se refere Feliciano, é demonstrada em seu descontentamento com os convidados que deixaram a festa por não ter dança e baile, sugerindo que eles os fizessem em suas casas. Assemelha-se, ainda, aos discursos eclesiásticos ao colocar o adjetivo louco aos interessados em dançar e bailar. Porém, Tebano muda seu discurso quando sua discrição é repreendida por seu sogro e por sua noiva. Para Alberigo, é parte do costume ter bailes e danças em qualquer ato festivo, portanto, exprobra o excesso de encolhimento do noivo que levaria àquela falta, ao responder às desculpas de Feliciano por seu discreto noivo. Com isso, Tebano passa a elogiar, assim como seu sogro e sua noiva, mulheres que dançam. Essa requisição às mulheres de aprender tal arte se manifesta, ainda, na comédia de Calderón, também intitulada *El Maestro de Dançar*, em que o amado da protagonista, Dom Enrique, finge-se de mestre de dançar ao pai da donzela, Dom Diego, para, assim, poder ficar mais tempo ao seu lado. Nesse contexto, a amada Leonor explica ao pai sua necessidade de aprender a dançar:

Como en la corte, señor,/ se usan tan poco las danzas,/ no aprendí esta habilidad;/ y hallándome desayrada/ en Valencia, donde están/ tan en uso, que no hay dama/ que no luzca en sus primores,/ pues cuando juntas se hallan/ todos sus divertimientos/ son saraguetes, que llaman/, sin los públicos saraos ²⁴³,/ en que suele caerse en falta/ de grave, ò de descortès,/ mayormente, se la saca/ persona de autoridad/... ²⁴⁴

²⁴¹ Partes da transcrição do tratado de Fabritio Caroso sobre a dança Baixa e a Alta: “Bassa. Stando l’Huomo un poco incontro alla Dama, la pigliarà per la man’ordinaria, & faranno la Riuerenza, & due Continenze; poi passeggiando, faranno due Puntate, & Cinque doppij, principiandoli col sinistro, auertendo in ogni Ballo, che quel piede che si giunge al paro, sempre si ha da mouere: fatti li cinque Doppij, faranno due Puntate, una col destro, & l’altra col sinistro, con quattro Riprese preste alla destra.(...) Alta di detto Balletto. Si voltaranno un poco incontro, facendo Riuerenza graue; poi faranno un Passo sinistro innanzi, & cinque Seguiti ordinarij, principiandoli col piè destro, piegando con gratia un poco le ginocchia all’ultimo Seguito, & facendo à modo di meza Riuerenza. L’Huomo lasciando la mano della Dama, farà poi due Seguiti fiancheggiati, uno indietro, & l’altro innanzi, con due Riprese alla destra...”; op. cit., pp. 154-155.

²⁴² Lope de Vega, op. cit., p. 73.

²⁴³ Segundo Cotarelo y Mori, os saraus eram danças mais sérias realizadas em pares nas festas reais. Emílio Cotarelo y Mori, op. cit., p. CCLX.

²⁴⁴ CALDERÓN, op. cit., p. 20-21.

Embora a depreciação às práticas seja manifestada novamente em Lope na fala cômica do escudeiro Cornejo, as sentenças de Feliciano e de Florela, consentidas por seu pai, retomam sua valorização. Tal passagem caracteriza a depreciação vencida pela posição social do escudeiro com relação ao nobre Alberigo. Logo, manifesta-se uma inversão de valores com relação a discursos eclesiásticos vistos no capítulo anterior, pois, como colocado por Remón, a nobreza deveria ser o exemplo de boa conduta a seus subalternos. Na seguinte passagem de Lope, o interesse pelo mestre de dançar manifestado por representantes do topo hierárquico (Alberigo, Feliciano e Florela), na obra, é moralmente e indiretamente criticado por Cornejo, subordinado de Alberigo, o qual, além de associar o mestre à loucura, deseja que o diabo leve esse bêbado:

Alberigo: ¿Quién queda en la sala?
 Cornejo: Pocos,/ Y esos ya se hubieran ido;/ Pero dicen que há venido/ Un emponedor de locos.
 Alberigo: ¿Cómo emponedor?
 Cornejo: Destos que dan en danzar,/ Que hasta allí puede llegar/ En galan airoso y diestro.
 Alberigo: ¿De dónde dicen que vino?
 Cornejo: De Aragon
 Alberigo: ¿A qué?
 Cornejo: A estas fiestas.
 Tebano: A no estar las mesas puestas,/ Te pidiera un desatino.
 Alberigo: ¿Querrásle ver?
 Tebano: Si te agrada.
 Cornejo: Haz las locuras que sueles./ - Que se enojan los manteles/ Y se enfría la ensalada./ Cenad, y veréisle luego.
 Feliciano: Por mi vida que ha de entrar.
 Cornejo: ¿Querrás agora danzar/ Con mucho espacio y sosiego?/ ¡Oh, lleve el diablo el borracho!
 Florela: Llamalde presto.²⁴⁵

A trama continua com a apresentação do mestre, o qual, ao contrário da perspectiva de Cornejo, é visto por Alberigo e Florela como fidalgo e nobre, respectivamente ²⁴⁶. Em seguida, inicia-se o diálogo sobre os tipos de danças e bailes que Aldemaro ensina:

Aldemaro: Sé una francesa nizarda²⁴⁷/ Y sé una buena gallarda²⁴⁸. (Ap. Menos que tu que me escuchas.)

²⁴⁵ Lope de Vega, op. cit., p. 74

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ Não fora encontrada descrição sobre essa dança.

²⁴⁸ No tratado de Fabritio Caroso há uma grande e minuciosa descrição sobre a estrutura da galharda espanhola, com as mudanças dos bailarinos, coloca-se aqui algumas passagens: “Questa Gagliarda è diuisa in dieci Tempi; nel primo de i quali l'huomo ha da pigliare la man'ordinaria della Dama, facendosi insieme la Riuerenza graue con due Continenze graui (sic): poi passeggiando, hanno da far'insieme due

Felician: ¡Nizarda! ¿Qué danza és esa?

Aldemaro: Del instrumento estoy falto./ Cabriola²⁴⁹, abrazo y salto²⁵⁰.

Felician: ¿Cómo abrazo?

Aldemaro: A la francesa (Ap. ¡Y cuál os le diera yo/ A la Española, mi bien!)

Flore: Y esa gallarda ¿es también/ Francesa?

Aldemaro: Señora, no,/ Es Navarra, y de Tudela;/ Que así la suelo llamar,/ (Ap. Y aun estuve por nombrar/ que es la gallarda Flore.)

Flore: ¿De aquí es?

Aldemaro: Digo que sí,/ Y yo soy de aquí también, (Ap. Aunque el temor de un desden/ Me tiene fuera de mí.)/ Traigo una buena pavana²⁵¹,/ Que en mudanzas y tañido/ Nueva y diferente ha sido.

Flore: ¿De donde es?

Aldemaro: Napolitana./ Danzo también un furioso²⁵²,/ Cuando me dan ocasión, (Ap. Y más si los celos son/ El instrumento forzoso.)

Alberigo: Valenciana es esta danza.

Aldemaro: Verdad, dándose en Valencia./ Pero es danza sin paciencia... (Ap. Cuando falta la esperanza.)

Cornejo: Por qué la faltaba á Orlando,/ Le llamaron el Furioso.

(...)

Felician: ¿Danzais torneo²⁵³?

Passi graui & un Seguito ordinario, & due Continenze minime preste, l'una alla destra, & l'altra alla sinistra, con ter Trabuchetti presti, nel modo che si fanno alle Cascarde. (...) Nell'ultimo tempo faranno insieme due Continenze graui: & l'huomo farà la mutanza c'ha fatta nel settimo tempo, & la Dama farà quella che ha fatta nell'ottavo, ma ogni cosa faranno insieme: Ultimamente in luogo della due Continenze, piglieranno insieme la man'ordinaria, & facendo un Seguito scorso, & la Riuerenza graue, porranno gratiosamente fine alla detta Gagliarda." Fabritio Caroso, op. cit., pp. 22-24.

²⁴⁹ Tipo de salto: "Las Cabriolas enteras han de ser bien texidas, levantandolas lo possible, cayendo sobre las puntas, sin doblar las rodillas porque no se encojan las piernas, ni baxar las puntas de los pies mientras se texen, por no doblar los talones, sino derechos naturalmente: porque la Cabriola ha de ser derecha, tiessa y bien pasada." Juan de Esquivel, op. cit., pp. 13-15.

²⁵⁰ "... que mas cõsiste el Salto en suspender el cuerpo, que en saltar demasiado a lo largo: porque de saltar lexos nasce la descompostura, y en qualquier termino del dançado y bailado es muy mal parecida, y lo que mas se deve evitar." Ibidem, p. 11.

²⁵¹ Partes da descrição transcrita de Thoinot sobre a pavana espanhola: "La pavane d'Espagne se dance par mesure binaire médiocre, soubz l'air, & avec les mouuements, dont s'ensuyt la tabulature, & quand on l'a dance en marchant en avant pour le premier passage, Il la fault retrograder en desmarchant, puis continuant le mesme air, on fait avec aultres nouueaulx mouvements le second passage, puis les aultres consequemment, lesquels pourrez apprendre tout a loisir. (...) pied gaulche avance/pieds ioincts/pied droit avancé/pieds ioincts / pied droit approché, ausant pied en l'air gaul/ fleuret (...)" ; transcrição de Nicolas Graner, op. cit., p.96; disponível em: <http://www.graner.net/nicolas/arbeau/>.

²⁵² Parte da descrição de Fabritio Caroso: "Principalmente staranno tre Dame da un capo della Sala per filo, & tre Huomini dall'altro capo, similmente per filo; poi all' incontro tutti insieme faranno la Riuerenza graue col sinistro, & due Continenze. Dopò l' Huomo, & la Dama che si trouaranno nel mezo, guidaranno il Ballo, facendo due Seguiti ordinarij innanzi, & all' ultimo di essi Seguiti piegando un poco le ginocchia à modo di meza Riuerenza, toccharanno la Fè destra poi cambiando luogo, faranno altri due Seguiti scorsi: poi l'Huomo si porrà in mezo alle due Dame, & la Dama in mezo alli due Huomini, che ad amendue le saranno incontro. (...). A quest'ultimo tempo della Sonata, tutti insieme faranno due Seguiti spezzati volti alla sinistra, dopò ne scorreranno altri quattro, andando ogni huomo à pigliar' la sua Dama per la man'ordinaria, cioè quello che starà in mezo pigliarà la Dama che si trouarà nel mezo all'incontro: & quello che starà alla sinistra, pigliarà la Dama che si trouarà alla sinistra; & l'ultimo, quella che starà alla destra: & in questo modo porranno fine al Ballo con il far' insieme la Riuerenza." Fabritio Caroso, op. cit., p. 149-150.

²⁵³ Partes da descrição de Caroso sobre o *Torneo Amoroso*: "L'Huomo pigliarà la man sinistra della Dama, et faranno insieme la Riuerenza, con due Continenze; poi passeggiando, faranno due Puntate, & un Doppio, principiando sempre col piè sinistro, & poi col destro: il medesimo faranno un' altra volta, cioè due altre Puntate, & un Doppio, principiando col piè destro: & seguendo detto Passeggio, faranno quattro

Aldemaro: Y sortija²⁵⁴, (Ap. Y aun en la de hoy, por mi mal/. Mas premio tan celestial,/ Bien que me anima y rija.)

Florela: Ese habemos de aprender.

Aldemaro: Y ese os quiero yo enseñar,/ Porque en solo el tornear/
Consiste el mayor placer./ Una alemana²⁵⁵ es muy buena,/ Y un pie de
jibao²⁵⁶ sin falta,/ Y una alta, por que es muy alta...

(...)

Tebano: Eso del pie de jibao/ Es extremado.

Alberigo: ¿A qué fin?

Tebano: Para cualquiera festin,/ Conversacion y sarao.

Florela: La baja le hace ventaja.

Aldemaro: La baja os enseñaré. (Ap. Aunque no sufre mi fe/ Imaginar
cosa baja.)/ Bailes ay mil, y entre todos,/ La morisca²⁵⁷, y mil tocados.

Felician: ¿Y en la cerdana²⁵⁸?

Seguiti ordinarij. L'Huomo poi lasciarà la Dama all incontro da un capo, ò dall'altro della Sala, & farà quattro Riprese, due alla sinistra, & due alla destra, con due Passi fiancheggiati insieme con un Seguito indietro: tornaranno poi à fare altre quattro Riprese, due alla destra, et due alla sinistra; poi cambiando luogo, faranno due Passi graui, & un Seguito ordinario, andando l'Huomo nel luogo della Dama, & la Dama in quello dell'Huomo. (...) Alla Sciolta della Sonata in Saltarello, Faranno quattro Seguiti ordinarij fiancheggiati indietro, & le volte del Ballo chiamato Contrapasso; poi passeggiando, faranno altri quattro Seguiti ordinarij innanzi cambiando luogo; al fine de'quali si voltaranno a man sinistra; poi incontro faranno altri quattro Seguiti fiancheggiati innanzi: dopo i quali, la Dama farà un'altra volta le volte dette del Contrapasso, & l'Huomo farà quattro Seguiti volti, due alla sinistra, et due innanzi: poi pigliando esso la man'ordinaria della Dama, et posandola oue più le tornarà comodo, finiranno il Ballo col far'insieme la Riuerenza." Ibidem, pp.159-160.

²⁵⁴ Não fora encontrada descrição sobre essa dança

²⁵⁵ Descrição de Arbeau Thoinot sobre essa dança: "L'allemande est une dance plaine de mediocre gravité, familiere aux Allemands, & croy qu'elle soit de noz plus ancienns, car nous sommes descendus des Allemands: Vous la pourrez dancier en compagnie: Car ayant une damoiselle en main, plusieurs aultres se pourront planter derrier vous, chacun tenant la sienne, & dancerez tous ensemble, en marchant en avant, & quand on veult en retrogradant, par mesure binaire, trois pas & une greve, ou pied en l'air sans sault, & en quelques endroits par un pas & une greve, ou pied en l'air: Et quand vous aurez marché jusques au bout de la salle, pourrez dancier en tornant, sans lascher vostre damoiselle: Les aultres dancsurs qui vous fuyvront en feront de mesme quand ils seront audit bout de la salle: Et quand les joueurs d'instruments cesseront ceste premiere partie, chacun s'arrestera & devisera avec sa damoiselle, & recommencerez comme au paravant pour la secunde partie: Et quand viendra à la troisieme partie, vous la dancerez par la mesme mesure binaire plus legiere & concité, & par les mesmes pas, en y adjoustant des petits saults comme à la Courante..."; THOINOT, op.cit.

²⁵⁶ Não fora encontrada descrição sobre essa dança, somente uma menção no tratado de Esquivel, quando o autor descreve o movimento "sustenido" e em quais danças ele é utilizado: "Es un movimiento grave, q se practica en Torneo, Hacha, Pie de Givado, Alemana, y otras danças a este tono, de que se fabrican laços para mascarar y saraos."

²⁵⁷ Cotarelo afirma ser uma dança de origem espanhola, op. cit., p. CCLIV. No tratado de Arbeau Thoinot há uma descrição dessa dança, composta por golpes (batidas) fortes de calcanhares à medida binária: "Les Mourisques se dancent par mesure binaire: Du commencement on y alloit par tapparements de pieds, & parce que les dancsurs les treuvoient trop penibles, Il y ont mis des tapparements des talons seullement, en teñat les arteils des pieds fermes: Alcuñ's es ont voulu dancier avec des marque-pieds, & marque-talons meslez ensemble: Lexercice de toutes les trois sortes, signamment celle qui va par tapparements de pieds, a fait cognoistre par experience, que finablement on y engendre la podagre & maladies des gouttes, parquoy ceste dance est tumbee en dessuetude: le ne laisseray de vous en donner l'air, avec les mouuements d' un passage, & quand aux aultres passages, vous les pourrez apréndre de ceulx qui y sont stilez, desquels pour le iourd'huy s'en treuve bien petit nombre. (...) frappe talon droit/ frappe talon gaulche (...) frappe talons/ souspir"; op.cit., pp. 94-95.

²⁵⁸ Não fora encontrada descrição técnica sobre essa dança como nos tratados, somente na festa descrita por Cosme, já citada no primeiro capítulo: "Comiciò la festa um Cavaliere con l' invito d'una Dama, con la quale ballò due balletti, e Il símile fecero successivamente gli altri che ballarono dopo lui due ore incirca, par ate le quali si fece um ballo in molti specie di spagnoletta chiamato Sardana, nel quale v'è gran libertà di discorrer familiarmente ciascuno com aquella Dama, che invita. Il ballo è mescolato com

Aldemaro: Extremados,/ Con lazos de varios modos.²⁵⁹

A passagem citada expõe uma diferenciação entre danças e bailes, mas não expressa os motivos que os distinguem. Como visto no primeiro capítulo, as razões e os argumentos que os separam são diversificados e controversos, além disso, vários autores que estudam o período discutem e formulam classificações entre as práticas que também são distintas e, por vezes, contrapostas.²⁶⁰ Maria Moreno faz uma síntese dessas classificações, das quais, Deleito y Piñuela nomeia todas as práticas de danças e as diferencia entre *danzas de cuenta* ou de boa sociedade, *danzas de cascabel* ou descompostas e populares, e danças mistas que incluem características das duas anteriores. Já Pfandl denomina as práticas de bailes, distinguindo-os em “bailes de salão”, que coincide com as *danzas de cuenta* ou de corte do autor anterior, bailes populares que compreendem as *danzas de cascabel*, “bailes teatrais” como a *mogiganga*, a *jácara* e o *entremés*, nos quais também se inserem bailes populares, e por último, “bailes profissionais” ou em grupo, em que os bailarinos são pagos, geralmente por autoridades, para realizá-los.²⁶¹

Apesar de as classificações se convergirem em alguns pontos, há outros casos em que elas se confrontam quanto ao conceito de uma mesma prática, como o *canario* que é considerado, pelo autor Monreal, um “baile picaresco” de movimentos agitados, apoiando-se em Rodrigo Caro, enquanto Barbieri contrapõe essa afirmação e argumenta que o *canario* seria uma “dança de corte”, de acordo com outras fontes como *Reglas de Danzar*, do século XVI, e o tratado de Juan de Esquivel²⁶². Diante desses impasses, Maria Moreno busca uma hipótese para explicar as divergências entre os documentos. Apoiando-se em Cotarelo y Mori, a autora argumenta que uma mesma prática, como o *canario*, poderia ser representada das duas formas, dependendo da ocasião, logo, poderia ser tanto baile como dança. Todavia, Moreno não prova a diferença que haveria entre essas representações de uma mesma prática, pois faz essa conclusão através de Cotarelo²⁶³, sem mencionar fontes que as exemplifiquem, sendo que Cotarelo não menciona tal conclusão, apenas cita fontes que os denominam de ambas as formas, sem descrições que comprovem essa diferença:

certe mutanze di ciaccona fatta con lo scoppiettar com le dita che rendepo' d'aria all'usanza moresca.”
Cosme de Medicis, op. cit., p. 31.

²⁵⁹ Lope de Vega, op. cit., pp. 74-75

²⁶⁰ Maria Moreno, op. cit., pp. 95-100.

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² Ibidem, p. 112.

²⁶³ Ibidem, p. 113.

Canario (El) (Danza y baile). Covarrubias lo define, « Canario el natural de las Canarias y un género de saltarelo gracioso que se trujo á España de aquellas partes.» El Diccionario de autoridades dice: «Tañido músico de cuatro compases que se danza haciendo el son con los pies con violentos y cortos movimientos.—Puente: Epit. de D. Juan II, Ub. i, cap. 23: «Gustaban mucho (y aún oy) de ciertos bailes ó saltarelo muy gracioso, que llamamos en España Canario, por haber venido su uso de aquellas islas.» El Epitome fué impreso en Madrid, en 1674. El Diccionario vulgar: «Baile antiguo, procedente de las Islas Canarias, que se ejecutaba en compás ternario y con gracioso zapateo.» No era peculiar en España, pues se bailaba en Italia y en Francia. Caroso da Sermoneta, en su *Bailarino* (i 581, pág. 181) dice que // Canario se baila cogidos de la mano, con reverencia mínima, dos contenencias á derecha e izquierda, ocho seguidos alejándose, hasta el extremo de la sala cada uno, y reuniéndose luego para hacer la cadencia. El hombre sólo hará en seguida la retirada con cuatro pasos graves, y lo mismo la mujer, con otros floreos. La segunda y las demás mudanzas, hasta seis cada uno, tienen semejantes movimientos; y al final, tomándose las manos, juntos harán, la reverencia, y el galán llevará la dama á su sitio. Algo antes cita efectivamente el «fioretto battuto al Canario-», y el «seguito battuto al Canario-». Thoinot Arbeau (1589) habla también largamente de la *Dance des Canaries*, haciéndose cargo de su origen isleño, aunque según otros lo tuvo en un bailete compuesto para una mascarada, en que los danzantes estaban vestidos de reyes y reinas de Mauritania y de salvajes con plumas de diversos colores. La manera de bailarla es como la describe Caroso. Salen juntos, y el hombre conduce á la dama al extremo de la sala y retrocede hasta donde empezó, mirando siempre á su pareja. Después la va á buscar haciendo ciertos passages (serán los batidos de pies), y retrocede como antes. La dama hace lo mismo ante él y se vuelve á su sitio, y ambos repiten sus idas y venidas'. En España, de donde habrá salido, se le menciona ya en 1552 por Diego Pisador con el nombre de «endechas de Canario». Los demás le citan unas veces como danza y otras como baile. Como tal le trae Cervantes en El rufián viudo[^] al fin:

MÚSICO: Muden el baile á su gusto, que yo le sabré tocar: el Canario ó las Gambetas ó al Villano se lo dan... Escarramán. El Canario si le tocan, á solas quiero bailar.

MÚSICO: Tocaréle yo de plata; tú, de oro le bailarás. (« Toca el Canario y baila sólo Escarramán.-»).

Lope de Vega también le recuerda, con su origen, en La villana de Jetafe (P. xiv, 1621, pág. 34). En el entremés de la Escuela de Danzar., de Navarrete y Ribera (1640), dice:

Barbero: Yo quisiera un Canario bien tañido. Maestro. Lo ligero le tiene envanecido. (Tocan el Canario y baila.)

Maestro: Ese zapateado, á trompicones, y afirmarle de estribo en los talones. En lo que es el Canario está muy diestro: en corto tiempo quedará maestro.

En el entremés El alcalde Ardite, de Rojas, se dice:

Alc.: ¿Qué hacéis vos en la fiesta?

2ºAlc.: Zapateo en una danza.

Alc.: ¿Veis que no pudiera ser? ¿Cómo zapateáis?

2ºAlc.: Desta manera: « Cariato y bona rufa y fa; si mi padre lo sabe matarme lia.

Alc.: Canario y bona... Vald. ¡Alcalde!, ¿qué es aquesto?

Alc.: Al bamboleo del zapateado yo me zapateo, porque ¿quién escuchando quieto está?

Mus.: Canario y bona rufa y fa.

En el entremés La visita de la cárcel²⁶⁴ de Cáncer, dice:

Tull.: ¿Queréis ver cómo los bailo? Pues soltadme las muletas. Va el Canario.

Alc.: Va el Canario.

Tull.: Canario, bona rufa y fa. Si mi padre lo sabe matarme ka.

Este era el estribillo, porque á continuación dice:

Alc.: ¡Hombre del diablo, detente!, porque estoy hecho pedazos...

Tull.: Pues yo en mi vida me rindo, y ahora me iré bailando. / Canario, bona rufa y fa!

En el entremés de Villaviciosa Los sones (impreso en 1661), en que se personifican algunos bailes, sale el Canario, « de vejete, danzando» y diciendo:

Can.: Alcalde amigo: rufa y fa.

Mus.: Si tu padre lo sabe matarte ha. Simón. ¿ Quién es su padre?

Vej.: El Canario; que son tales mis mudanzas que me tienen destruido: las suelas traigo gastadas, y tengo ya cano el pelo del polvo que me levantan.

Simón: ¡Lindo canario tenemos! Fuera del lugar á saca. Pretendiente parece este Canario; pues de hacer reverencias anda arrastrado.

En el entremés de Los órganos y el reloj, de Moreto (1664), dice:

Escrib.: ¿Sabéis tocar Canario?

Barb.: y aun aanzalle. (Danza y los Alcaldes.) Vej. Este hombre de matarme tiene talle. Basta ya de Canario.

Alc.: Pues aqueste es el son más necesario por si hay algún herido que le tome la sangre. Escrib.: ¿Qué han tenido que ver con el Canario las heridas?

Alc.: Todas duelen al darle las puntadas, y el Canario no es más que dar patadas.

Por donde se ve que le llama danza y que era ejercicio violento. En el entremés de la Ladrona (1680) se baila el Canario., con ligera variante en el estribillo: / Canario á bona rufa y fa! Si mi madre lo sabe matarme ha. ¡Urruá, urruá, que en la venta está!²⁶⁴

As práticas podem ter sido representadas em diferentes circunstâncias, como o *canario* exemplificado na passagem de Cotarelo, que era realizado tanto nas festas aristocráticas, como nas peças teatrais, o que pode acarretar mudanças nas formas de representação, porém, na passagem citada não há como provar isso, já que as estruturas dos bailes nas peças não são descritas. Ainda, os *entremeses* mencionam as *puntadas* ou sapateados e as *reverencias*, assim como nos tratados teóricos, logo, parecendo manter os mesmos elementos.

²⁶⁴ Cotarelo Y Mori, op. cit., p. CCXXXVI - CCXXXVII.

Mesmo que uma prática tenha formas variadas e seja representada em diferentes circunstâncias sociais, não significa que suas divergentes denominações estejam atreladas a tais condições como afirma Moreno ²⁶⁵. Pois, ao contrário da conclusão de Moreno que afirma a ausência de confusão entre os termos baile e dança para uma prática nos tratados teóricos tanto espanhóis, como franceses e italianos, e com isso, conclui que as divergências estão conectadas às formas representativas e às circunstâncias sociais²⁶⁶, os tratados teóricos de Caroso e de Arbeau Thoinot, como também é citado nessa passagem de Cotarelo, descrevem o *canario* de forma semelhante, mas o primeiro o chama de baile, e o segundo de dança. Ainda, pelo fato dos tratados circularem entre as elites, logo, eles teriam suas práticas voltadas a esses mesmos grupos e a seus ambientes festivos.

O que diferencia os tratados quanto ao *canario* são os detalhes dentro de uma mesma estrutura, pois enquanto Caroso descreve um baile inteiro com todos os seus movimentos, posições, passagens e mudanças, Thoinot apresenta somente a estrutura, a cadência e a execução de movimentos específicos dessa dança, mas afirma que, mesmo oferecendo apenas a cadência e a execução de alguns movimentos em seu tratado, podem-se fazer diferentes passagens e criar coisas novas, como será visto abaixo. Baile *Canario* de Caroso:

IL CANARIO
IN LODE DELL ILLUSTRE SIG.(RA)

La Sig. Vittoria Santacroce
Borghese,
Gentildonna Romana.

Nel principiar questo Ballo, l'Huomo pigliarà la Dama per la man'ordinaria, & insieme faranno la Riuerenza minima, con due Continenze, una alla sinistra, l'altra alla destra; poi faranno otto Seguiti spezzati schisciati, quattro passeggiando innanzi, & quattro lasciandosi, volti alla sinistra, al fine de' quali trouandosi da un capo della Sala, & l'altro dall'altro, incontro l'uno all'altro faranno(3) due Passi presti innanzi, & la Cadenza, principiando ogni cosa col piè sinistro, & poi col destro. Mutanza dell'Huomo. L'Huomo solo farà otto Seguiti battuti, & farà la Ritirata con quattro Passi graui schisciati indietro fiancheggiati: dopo ciò faranno insieme quattro Seguiti spezzati schisciati, due volti alla sinistra, & due in prospettie, con due Passi presti innanzi, & la Cadenza. La medesima mutanza farà la Dama, & insieme faranno le dette attioni. Seconda mutanza. Nella seconda mutanza, l'Huomo farà due Seguiti battuti per piede otto uolte; poi farà la Ritirata in questo modo, cioè, tre Riprese, & un Trabuchetto col fianco sinistro in fuori: il medesimo farà col destro; & questo lo farà quattro volte sempre fiancheggiandosi: poi faranno insieme li detti Seguiti schisciati, con li Passi innanzi, & la Cadenza.

²⁶⁵ Maria Moreno, op. cit., p. 112.

²⁶⁶ Ibidem, pp. 95-113.

La medesima mutanza farà la Dama, & insieme le medesime attioni dette. Terza mutanza. Nella terza mutanza, l'Huomo solo farà due battute die piedi preste, & un Seguito battuto, principiando col piè sinistro poi farà il medesimo principiando col destro: & questo lo farà quattro volte, & insieme faranno le attioni dette di sopra. La medesima mutanza farà la Dama, & insieme faranno le Ritirate; dopo le quali faranno dodici Seguiti schisciata, quattro uolti alla sinistra, & quattro passeggiando innanzi, cambiando luogo, con quattro uolti similmente alla sinistra, & con due Passi presti innanzi, & la Cadenza. Quarta mutanza. Nella quarta mutanza, l'Huomo solo farà due Seguiti battuti sempre col piè sinistro, con tre battute preste, principiandole col piè destro, & un' altro Seguito battuto col sinistro, fiancheggiando un poco la persona il medesimo farà principiando col piè destro alla destra; & questo farà quattro volte; poi farà la Ritirata in questo modo, cioè, due Passi graui schisciati, & tre presti, principiando col sinistro; il medesimo farà principiandoli col destro: & se hauerà campo assai nella Sala, gli farà quattro volte: poi insieme faranno le medesime attioni dette di sopra, cioè, quattro Seguiti schisciati uolti alla sinistra, & due Passi presti innanzi, & la Cadenza. La medesima mutanza farà la Dama sola, & insieme le cose dette di sopra. Quinta mutanza. L'Huomo solo si volterà un poco in prospettiva alla destra, & farà col piè sinistro due Schisciate, prima col calcagno innanzi, poi con la punta indietro, & uoltandosi all'incontro della Dama, farà una battuta con lo stesso piede; il medesimo farà per contrario: poi farà due Passi graui schisciati indietro per dritta linea, con un Seguito battuto, principiandoli col piè sinistro, con due battute preste, una col destro, l'altra col sinistro, fermandouisi una pausa; poi farà un Zoppetto col detto piede, & alzando il destro, nell'abbassarlo si uolterà col fianco destro per dentro uerso la Dama, et farà quattro battute preste, con due Seguiti battuti in prospettiva alla Dama, principiando li Passi, & Seguiti detti col piè destro: il medesimo farà un' altra volta per contrario. Dopò ciò farà la Ritirata, cioè, due Passi schisciati, & un Seguito battuto, pauoneggiandosi sempre, principiando col piè sinistro, et poi col destro; & questo farà quattro uolte: poi uoltaranno insieme li detti Seguiti, & faranno due Passi presti innanzi, et la Cadenza. La Dama sola farà la medesima mutanza. Sesta mutanza. L'Huomo solo farà cinque Schisciate preste innanzi, sempre col piè sinistro, principiando col calcagno; poi incrocicchierà, ò per dir meglio, sopraporrà il sinistro al destro, & farà due altre Schisciate, prima con la punta, poi col calcagno, & leuando detto piede, farà con l'istesso un'altra Schisciata con la punta per dritta linea: finalmente farà una battuta spianata tenendo tutto in terra il detto piè sinistro. Dopò ciò farà all'incontro due Seguiti battuti, uno col destro, l'altro col sinistro, con tre battute preste, principiandole col destro, & un'altro Seguito battuto col sinistro. La medesima mutanza principierà un'altra volta per contrario; poi farà la Ritirata in questo modo, cioè, una Ripresa col fianco sinistro in fuori, & tre Trabuchetti fiancheggiati, principiando col piè sinistro; & il medesimo farà un'altra volta per contrario, Insieme faranno li detti Seguiti schisciati uolti alla sinistra, con li due Passi presti innanzi, & la Cadenza. La medesima mutanza farà la Dama sola; poi in sieme faranno quattro Seguiti schisciati volti alla sinistra, & altri otto scorsi, quattro pigliando la Fè destra, & quattro lasciandosi, & la Dama volterà i quattro ultimi alla sinistra, & l'Huomo gli farà incontro; il quale poipigliando la Dama per la man'ordinaria, finiranno il Ballo

con il fare insieme la Riuerenza: al fine della quale l'Huomo poserà la Dama alsuo luogo.²⁶⁷

Dança *canaries* apresentada por Thoinot:

La façon de dancier les Canaries est telle: Un jeune homme prend une Damoiselle, & danceans ensemble soubz les cadances de l'air qui y est propre, la mene suster au bout de la salle: Ce fait il se recule ou il a commencé, regardant tousjours sa Damoiselle, puis il va la retreuver, en faisant certains passages, quoy fait, il recule comme dessus: Lors la Damoiselle en vient faire aultant devant luy, & aprez se recule en la place ou elle estoit, & continuent tous deux ces allees & reculements, tant que la diversité des passages leur en administre les moyens, notterez que lesdits passages sont gaillards, & neantmoins estranges, bizarres, & qui resistent fort le sauvage: Vous les apprendrez de ceulx qui les sçavent, & en pourrez inventer vous mesmes de nouveaulx, seulement je vous donneray l'air de ceste dance, & aulcuns mouvements des passages qu'ont accoustumé de faire les danceurs, a veoir lesquels les spectateurs preignent plaisir.

*Air des
Canaries.*

Mouvements.

tappement du pied gaul. causant
pied en l'air droit.
marque-talon droit.
marque-pied droit.
tappement du pied droit, causant
pied en l'air gaulche.
marque talon gaulche.
marque-pied gaulche.
tappement du pied gaulche,
causant pied en l'air droit.
marque-talon droit.
marque pied droit.
tappement du pied droit, causant
pied en l'air gaulche.
marque talon gaulche.
marque-pied gaulche.

*Le reste de c'est air est continué à
dancer comme dessus, tant & si
long temps que le danceur met à
aller jusques devant sa damoiselle
& a retrograder, en demarchant
jusques en sa premiere place. Et
noterez que pour un second
passage, en lieu des tappements de
pied que lon a faict sur les
minimes blanches de cest air, on
peult faire une greve fort haulte,*

²⁶⁷ CAROSO, op. cit., Canario.

*rabaissee en tappement de pied
trainé en derrier, comme si on
marchoit dessus un crachat, ou
qu'on voulust tuer une araignee.*²⁶⁸
(grifo do autor)

Portanto, trata-se da mesma prática em ambos os casos, pois apresenta a mesma estrutura, ou seja, dança executada em casal, iniciando-se com “reverência”, seguida de “passeios”, com idas e vindas do casal em se unir e se separar, e os mesmos movimentos de batidas e marcações de pés e calcanhares que caracterizam essa prática. É importante observar que no trecho de Thoinot, o autor enfatiza as passagens dos dançarinos como vigorosas e não menos estranhas e selvagens. Além disso, nos dois tratados o bater os pés ou sapatear não se restringe ao homem. Logo, baile não se diferencia de dança pelo fato dessa se caracterizar por movimentos deslizados com solenidade e sobriedade, tendo apenas alguns casos em que o homem sapateia com mais agilidade, como argumentado por Maria Moreno²⁶⁹, pois a mulher sapateia nas duas descrições do *canario*, e as passagens não são marcadas por sobriedade e solenidade, já que parecem selvagens.

Assim como o *canario*, a *gallarda* também é descrita pelos dois tratados de forma semelhante, mas no de Caroso está como baile, e no de Thoinot como dança. Caroso apresenta uma única *gallarda*, da Espanha, como já citado, em que se começa com “reverência”, havendo os “passeios” do casal, e suas mudanças em que se executam os mesmos movimentos juntos, ou separam-se para fazer movimentos diferentes. Além dessa descrição, Caroso escreve os “cinco passos” como regra para a *gallarda*:

Prima si fa vn Zoppetto col piè destro in terra, inarborando il sinistro innanzi; poi calando, si alza il destro indietro; & ponendo la punta di esso al calcagno del sinistro, si alza immantinente esso sinistro il quale calandosi al luogo doue si trouaua prima, si alza di nuouo il destro, ma dinanzi; & dopò abbassandolo, & tirandolo indietro, si fa la Cadenza, col darle gratia allargando alquanto le ginocchia, restando col destro indietro; Dopò per contrario si farà il medesimo, facendo prima il Zoppetto col sinistro, & inarborando innanzi il destro. Auertendo di tener sempre le gambe ben distese, con le punte de' piedi basse, & le braccia calate, ma pauoneggiandosi alle volte il destro; poi che brutta vista farebbe tenendolo sempre disteso; ne faccia mouimenti con le dita, & portila persona dritta, & la testa alzata.²⁷⁰

²⁶⁸ THOINOT, op.cit., cap. 23 - Morisques, Canaries et Pavane d'Espagne.

²⁶⁹ Cf. p. 58 do presente trabalho.

²⁷⁰ CAROSO, op.cit., Regola XXX - De i cinque Passi in Gagliarda.

Thoinot oferece vários tipos de *gallarda* em seu tratado, *J'aymerois mieulx dormir seulette, &c., Milannoise, L'ennuy qui me tourmente, &c., Anthoinette, Baisons nous belle &c., Si j'ayme ou non, &c., La fatigue*, em que, apesar de não mencionar a espanhola de Caroso, ou alguma com movimentos e sequências idênticos a essa, coloca uma estrutura geral para a *gallarda* que consiste na reverência, nos passeios, na presença dos “cinco passos” com algumas mudanças, e nas idas e vindas em que o casal se separa colocando-se nas extremidades da sala e depois se une novamente:

Ceulx qui dancent la gaillarde aujourd'huy par les villes, ilz dancent tumultuairement, & se contentent de faire les cinq pas & quelques passages sans aulcune disposition & ne se soucient pourveu qu'ilz tumbent en cadance: tellement qu'une grande partie de leurs meilleurs passages sont incogneuz & perduz: Du commencement on la dançoit avec plus grande discretion. Car après que le danceur avoit prins une damoiselle, & qu'ilz s'estoient plantés au bout de la salle, ilz faisoient après la reverence, un tour ou deux par la salle, marchans simplement: Puis le danceur laschoit ladicte damoiselle, laquelle alloit en danceant jusques au bout de ladicte salle, ou estant, elle faisoit une station en danceant en ce mesme lieu: Cependant le danceur qui la suyvoit se venoit presenter devant elle, & y faisoit quelque passage en tornant s'il vouloit à droict, puis à gauche. Ce faict, elle marchoit danceant jusques à l'aulture bout de la salle ou ledict danceur l'alloit chercher en danceant, pour faire devant elle quelque aulture passage. Et ainsi continuants ces allees & ces venues, ledict danceur faisoit passages nouveaux, monstrant ce qu'il sçavoit faire, jusques à ce que les joueurs d'instruments faisoient fin de sonner. Lors il faisoit la reverence, prenant là damoiselle par la main en la remerciant, la restituoit au lieu ou il l'avoit prise.²⁷¹

Constata-se, ainda, que a diferença dos termos baile e dança entre os tratados não está conectada a suas regiões de origem, nesse caso, França e Itália, pois a exemplo da própria Itália, um antecessor de Caroso, Domenico da Piacenza, em seu tratado do século XV, *De Arte Saltandi e Choreas Ducendi, Dela Arte di Ballare et Danzare*²⁷², utiliza os dois conceitos para uma mesma prática, logo, a indefinição dos termos com relação às práticas já acontecia em uma mesma região:

Belreguardo novo²⁷³ e va in homini dui et una dona in mezo e balasse sul canto del vecchio. (...) E nota che quello che ando inanti nel

²⁷¹ THOINOT, op. cit., cap. 11 – Gaillarde – généralités.

²⁷² Domenico da Piacenza. *De Arte Saltandi e Choreas Ducendi, Dela Arte di Ballare et Danzare*. Transcrição e tradução para o inglês por A. William Smith. In: **Fifteenth-century Dance and Music: treatises and music**. Hillsdale: copyrigh Pendragon Press, 1995. Disponível em: <http://books.google.com.br>. Acesso em: 03/07/2011.

²⁷³ Havia o Belreguardo velho, um baile que o autor trata anteriormente ao novo. Ibidem, p. 26-27.

principio de dicta danza rimane de drieto dela fine e volendo la rifare el compagno va denati fine a questa danza.²⁷⁴

La ingrata in canto. La ingrata a ballo e va homini dui cum una dona in mezo. (...) e nota che li dicti homini e dona si retrovano nele poste loro come erano nel principio dela danza fazendo uno movimento et e fine.²⁷⁵

A distinção entre bailes e danças, verificada na obra de Lope, por conseguinte, não provém de uma regra concretizada nos tratados vistos, assim como não se pode afirmar que tal distinção esteja atraída às formas de representação ou às circunstâncias. Destarte, a distinção de Lope se insere nos discursos com ideais cortesãos, vigentes na Espanha seiscentista, explanados no primeiro capítulo. Porquanto, se os tratados de Thoinot e Caroso colocam uma mesma prática como dança e baile, respectivamente, na Espanha esses conceitos, ainda que confusos, tomam formas mais moralistas e hierárquicas, em que, mesmo que não se excluam os denominados bailes, são as práticas nomeadas de danças que se destacam no cenário aristocrata em alguns discursos. Dessa forma, a comédia de Lope aponta variados nomes de danças, como *galharda*, *nizarda*, *canario*, *furioso*, *pavana*, *torneo*, *sortija*, *alemana*, *pie de jibao*, *baja* e *alta*, especificando apenas um baile, a *mourisca*. Assim como em Lope, na comédia *El Maestro de Danzar* de Calderón de La Barca, escrita décadas depois, a ênfase está nas danças, citando a *pavana*, a *baixa*, o *pie de gibao*, a *alta*, descrevendo uma *gallarda* de “cinco passos”, e não mencionando um único baile:

Tocando, y con el sombrero en la espada, haziendo la reverencia, los halla Don Diego.

Enriq. A la reverencia, señora, outra vez.

(...)

Dieg. Y què es la primer lición?

Enriq. Ser solia el Alta, pero no es danza que ya està en uso.

Leon. Ni la baxa, à lo que entiendo.

Enriq. Y assi, son los cinco pasos los que doy, y los que pierdo, por la Gallarda empeçando.

Ponense en sus puestos, y hazen lo que dizen los versos.

Enriq. La reverencia ha de ser,/ grave el rostro, ayroso el cuerpo,/ sin que desde el medio arriba/ recogozca el movimiento/ de la rodilla, los braços/ descuidados, como ellos/ naturalmente cayeren:/ Y siempre el oído atento/ al compàs, señalar todas/ las cadencias sin afecto./ Bien. En aviendo acabado/ la reverencia, el izquierdo/ pie delante, passear/ la sala, mediendo el cerco/ en su proporcion, de cinco/ en cinco los passos. Bueno./ (...) En cobrando su lugar/ hazer clausula en el posto/

²⁷⁴ Ibidem, p. 28-30.

²⁷⁵ Ibidem, p. 32-34.

con un sostenido, como/ que està esperando el acento.²⁷⁶ (grifos do autor)

No tratado de Esquivel, o próprio título já destaca a dança, fazendo uma apologia a sua história e à nobreza de tal arte e de quem a pratica, como visto. O tratadista aponta as danças que devem ser ensinadas em aula, citando as mesmas danças de Lope, *gallarda*, *alta*, *pavana*, *pie de jibao* e *torneo*, porém, inclui nesse repertório a *chacóna*, o *rastro* e a *zarabanda*²⁷⁷, que eram considerados bailes desonestos e lascivos, como verificado no primeiro capítulo.

Assim como Esquivel apresenta o ideal de nobres que queriam ver suas práticas separadas do resto da população, visto anteriormente, também compartilha de textos da Igreja para argumentar moralmente sobre as práticas honestas (citação abaixo). No entanto, mesmo utilizando o nome dança em grande parte de sua obra, em algumas passagens o autor utiliza o nome baile e não o diferencia da dança moralmente ou socialmente:

... Y por mi intento es reprobar (como repruebo) todo movimiento ilícito dançando, o bailando; digo, que toda deshonestidad y descomposturas lascivas del cuerpo, desluce y desdora la persona que las obra; por lo qual los grandes señores dançan tan compuestos y graves. (...) Y por autorizar tanto este Arte el P. Augustin de Roa de la Compañia de IESUS en el libro que escrivio del estado de los Bienaventurados, en el cap. 13. Demuestra paracerle, que en el Cielo se dança, apoyandolo con dichos de santos.²⁷⁸

Ainda, ao citar as duas práticas, dançar e bailar, num mesmo momento, podendo manifestar duas coisas diferentes, o autor não descreve essa diferença e nem especifica os tipos de práticas citados que seriam bailados e os que seriam dançados: “(...) a dançar y baylar quatro mudanças de Pavana, seis Paseos de Gallarda, dos mudanças de Folias, dos de Rey, dos de Villano, Chacóna, Canario y Rastro, a mas hacer y a mejor parecer (...)”²⁷⁹

Deste modo, apesar de voltar-se a preceitos da nobreza e da Igreja em sua obra, não diferencia baile de dança no aspecto moral e social, como os discursos do primeiro capítulo. Todavia, tais diferenças se manifestam nos conceitos de *dança de cascabel* [sic] e *dança de cuenta* [sic]:

Todos los Maestros aborrecen a los de las danças de cascabel, y con mucha razón, porque es muy distinta a la de cuenta, y de muy inferior

²⁷⁶ CALDERÓN, op. cit., p. 27.

²⁷⁷ ESQUIVEL, op.cit., p. 30

²⁷⁸ Ibidem, p. 5-6.

²⁷⁹ ESQUIVEL, op.cit., p.41.

lugar, y aún si ningún Maestro de reputación, y coa Escuela abierta se ha hallado jamás en semejante chapadañas, y si alguno lo ha hecho, no aurà sido teniendo Escuela, ni ha llegado a noticia de sus discípulos; porque el que lo supiere, rehusará serlo de allí adelante por las calles; y a estas danças llama por gracejo F. Ramos la Tararía (sic) del día de Dios: y el dançado de cuenta es para príncipes y gente de reputación, como lo tengo dicho, y probado en este Tratado.²⁸⁰

Segundo Maria Moreno as *danzas de cascabel* são definidas de formas diversas pelos autores que estudam essa época, e também entre autores da época:

Las danzas de cascabel eran numerosas y no paraba de crecer su número, Cotarelo recoge: la Carretería, las Gambetas, el Pollo, el Hermano Bartolo, el Guineo, la Perra Mora, la Capona, Juan Redondo, el Rastro, el Rastreado, el Rastrojo, la Gorróna, la Pipironda, el Guiguirigay, el Villano, las Zapatetas, el Polvillo, la Japona, el Santarén, el Pasacalles, el Canario, el Zapateado, la Zarabanda, el Escarramán, la Chacona, la Seguida, el Ay, ay, ay, el Bullicuzcuz, la Catalineta, el Conde Claros, el Ejecutor de la vara, la Gatatumba, la Gayumba, la Mariona, Marizápalos, Lanturulú, Matachines, la Montoya, Pandorga, el Pésame-dello, el Retambo, Santurde, Seguidillas, la Tárraga, Vacas, el Zambapalo, entre otros.(...) Díez Borque (...) Bailes de cascabel, realizados en corrales (bailes descriptivos y bailes de espectáculo), en festejos religiosos, en acontecimientos familiares...: Pollo, Hermano Bartolo, Villano, Rastrojo, Canario, Zarabanda, Escarramán, Capona, Seguida... (...) Esquivel desprecia las danzas de cascabel, y, sin embargo, algunas de las danzas que él incluye entre las que se deben conocer son consideradas por algunos de sus coetáneos (Cervantes, Lope de Vega,...) danzas de cascabel: Zarabanda, Chacona, Rastro...Para algunos autores los danzas de cascabel son bailes populares pero con la particularidad de que se bailan con cascabeles, de ahí su nombre. Para otros, la denominación se refiere al grupo de danzas y bailes populares y prohibidos que gozan de bajo prestigio moral, pero no así social y culturalmente hablando, puesto que son los más bailados en cualquier acontecimiento.²⁸¹

Apesar de o *rastro*, a *zarabanda* e a *chacona* serem citados como *danzas de cascabeles* por Moreno, não foram encontrados com essa definição em textos de Cervantes e Lope, ou na obra de Cotarelo Y Mori citada pela autora. Cotarelo os descreve como baile, mas em nenhum momento se refere a eles como *danza de cascabel* ²⁸². Ainda, quando o autor escreve sobre as de *cascabel*, não cita nenhuma dessas práticas:

²⁸⁰ Ibidem, p. 45.

²⁸¹ MORENO, op.cit., p. 97-99.

²⁸² COTARELO Y MORI, op.cit., p. CCXL-CCXLII, CCLVIII, CCLXV-CCLXXI.

Otra clase eran las llamadas de cascabel, gordo ó menudo, muy antiguas, pero que duraron hasta fines del siglo XVII. Se usaban en las fiestas del Corpus. Cervantes (*Quijote*, II, XIX) alude también á ellas: «Tiene asimismo maheridas danzas, así de espadas como de cascabel menudo, que hay en su pueblo quien los repique y sacuda por extremo.»²⁸³

Contudo, as três práticas ainda apresentam uma contradição entre o discurso de Esquivel e os da Igreja, pois Esquivel os insere entre as *danzas de cuenta*, já que constam no repertório das práticas que ele cita como executadas pela nobreza e gente de boa reputação, por outro lado, tais práticas foram colocadas por textos da Igreja como bailes plebeus, lascivos e desonestos, o que foi visto no primeiro capítulo.

Como já mencionado, Maria Moreno argumenta que algumas práticas foram representadas de formas diferentes e em ambientes distintos, por isso, teriam conceitos diferenciados, citando outros exemplos, além do *canario* visto, como o *villano*, a *chacona* e a *zarabanda*.

Assim, a autora cita uma passagem do tratado em que Esquivel descreve o *villano*, mostrando sua característica aldeã, “(...) dando a cada segundo passo, y salto para el tercero apastoradamente; de manera que se reconozca que se remedan las Mudanças de las Aldeas.”²⁸⁴ Em seguida, a autora compara com fontes que o tratam como baile, as quais não apresentam descrições²⁸⁵, logo, não é possível compará-las com a descrição de Esquivel.

Quanto à *chacona*, a autora cita vários autores e fontes que a colocam como baile ou dança com as mesmas características apontadas pelos discursos eclesiásticos, ou seja, sensualidade, com movimentos lascivos e decompostos, citando um único caso em que teria tomado outra forma: “Horts afirma que la Chacona fue ‘adoptada por los franceses, quienes la transformaron en una danza social’, siendo como tal una danza lenta, solemne, en compás ternario 3/4, parecida a la Zarabanda.”²⁸⁶ Como Esquivel não atribui sua *chacona* à forma francesa, provavelmente, trata-se da forma espanhola já abordada. Por último, quando trata da *zarabanda*, Moreno afirma que, em alguns casos, a influência dos bailes populares era tal, que esses não mudavam suas particularidades originais quando adotados na corte:

²⁸³ Ibidem, p. CLXX.

²⁸⁴ Ibidem, p. 23.

²⁸⁵ Cf. MORENO, op.cit., p. 116.

²⁸⁶ HORST, Luís. Formas preclásicas de la danza, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966, p. 101. Apud. Moreno, op. cit., p. 130

En 1617 Francisco Fernández Caso, en sus Crónicas de las fiestas organizadas en la villa de Lerma por el Duque de Lerma, relata que se bailo el Turdión, la Zarabanda, Folías, el Duque de Florencia y el Escarramán, “mezclando pasos de danças de cuenta entre alegres bailes de castañuelas...”. Volvemos a observar en este testimonio que la influencia de algunos bailes populares era tal, que eran adoptados en la corte y refinados sin perder sus particularidades originales y algunas de sus características más importantes, de modo que, aun convirtiéndose en danzas de corte, no seguían fielmente el esquema de este tipo de danza: por ejemplo, se realizaban en ellas un mayor movimiento de los brazos, del torso, de la cabeza y de las castañuelas en algunas ocasiones, propio de los bailes y no de las danzas de corte.²⁸⁷

Portanto, constata-se que, apesar de todas as ressalvas e conselhos sobre as práticas elitistas deverem ser honestas, louváveis, nobres, e em alguns casos, serem mencionadas apenas o termo danças, há entre as elites práticas consideradas lascivas, desonestas e de plebeus.

Se nas obras citadas de Lope e Calderón, em que tratam de ambientes elitizados, o termo dança é soberano, há obras em que os bailes aparecem mais entre pessoas da elite, porém, elas estão mescladas com outras ordens sociais, e se encontram em situações e conjunturas que não estão nos ambientes aristocráticos.

3. 2. Encontros de diversas ordens sociais na execução de práticas

Há três novelas de Cervantes em que se destacam os bailes, dos quais participam também pessoas da aristocracia. Deste modo, *La Gitanilla*, *La Ilustre Fregona* e *El Celoso Extremeño* apresentam elementos comuns em seus enredos, que parecem permitir a realização de bailes por essas pessoas, ou seja, as burlas a regras ou convenções sociais representadas pelo roubo da filha do *Corregidor* por uma cigana, na *Gitanilla*, pela aventura de filhos de “caballeros principales y ricos”²⁸⁸ à vida picaresca, na *Ilustre Fregona*, e pela tentativa de um *virote*²⁸⁹, filho de um dos mais ricos vizinhos que havia na nomeação, em conquistar uma jovem casada com um rico senhor, vinda de família nobre, ainda que pobre²⁹⁰, em *El Celoso Extremeño*. Com isso, tais burlas acabam por desencadear situações em que os personagens vindos das camadas elitistas,

²⁸⁷ MORENO, op.cit., pp. 124 -125

²⁸⁸ CERVANTES, *La Ilustre Fregona*, op.cit., p. 139.

²⁸⁹ Assim chamado entre eles, “hijos de vecino de cada colación, y de los más ricos della; gente baldía, atildada y meliflua”, ibidem, p. 107.

²⁹⁰ Ibidem, p. 103

vítimas ou causadores do engano, deparam-se com pessoas ou ambientes de ordens sociais subalternas, em cujas ocasiões ocorrem os bailes.

A novela *La Gitanilla*, por apresentar um maior número de cenas com bailes, será o ponto de partida para a análise. Assim, a protagonista da história é uma jovem que, apesar de cigana, é cortês, honesta e discreta, o que se opõe à caracterização que Cervantes faz aos ciganos no início da novela:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: (...) y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como ac(c)identes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. Una, pues, desta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crio una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso (por) nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías, y modos de embelelecos, y trazas de hurtar.

Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama. Ni los soles, ni los aires, ni todas las inclemencias del cielo a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las manos; y lo que es más, que la crianza tosca en que se criaba no descubría en ella sino ser nacida de mayores prendas que de gitana, porque era en extremo cortés y bien razonada. Y con todo esto, era algo desenvuelta; pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad; antes, con ser aguda, era tan honesta, que en su presencia no osaba alguna gitana, vieja ni moza, cantar cantares lascivos ni decir palabras no buenas. (...) Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances...²⁹¹

O caráter de discrição de Preciosa, colocado nesse início da trama, prenuncia sua verdadeira condição social revelada no final da novela, uma aristocrata filha de *Corregidores*, a qual fora roubada, ainda criança, pela velha cigana que a tratava como neta. Da mesma maneira, sua forma de bailar e cantar traz um preceito essencial que a diferencia dos ciganos colocados como ladrões, a honestidade. Mesmo com desenvoltura e rica em *zarabanda* que, como visto no dicionário de Covarrubias, é um “(...) bayle bien conocido en estos tiempos, sino le hubiera desprivado su prima chacona: es alegre y lascivo, porque se hace cõ meneos del cuerpo descompuestos (...)”²⁹², a jovem cigana não apresenta a lascívia.

Depois de ser criada em várias partes de Castela, Preciosa é levada por sua avó à Madri, onde se situa a Corte. A primeira entrada de Preciosa nessa vila é marcada por bailes e danças na festa religiosa de Santa Ana em que a colocam como merecedora de

²⁹¹ CERVANTES, *La Gitanilla*, op.cit., pp. 61-62.

²⁹² Baile já descrito em nota, cf. p. 33 do presente trabalho.

ser filha de um grande senhor, lastimando por ser cigana, mas também, há um comentário argumentando que quando ela crescer será igual a suas (ciganas), e a compara com uma gentil “rede varredora” para “pescar” corações:

...con una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba. Y aunque iban limpias y bien aderezadas, el aseo de Preciosa era tal, que poco a poco fue enamorando los ojos de cuantos la miraban. De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla, y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, ¡allí fue ello! Allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron a hacerla en la iglesia de Santa María, delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas²⁹³, al son de las cuales canto el romance siguiente:

- 'Arbol preciosísimo/ Que tardó en dar fruto/ años que pudieron/ cubrirle de luto,/ y hacer los deseos/ del consorte puros,/ contra su esperanza/ no muy bien seguros;/ de cuyo tardarse/ nació aquel disgusto/ que lanzó del templo/ al varón más justo;/ Santa tierra estéril,/ que al cabo produjo/ toda la abundancia/ que sustenta el mundo;/ casa de moneda,/ do se forjó el cuño/ que dio a Dios la forma/ que como hombre tuvo;/ madre de una hija/ en quien quiso y pudo/ mostrar a Dios grandezas/ sobre humano curso./ Por vos y por ella/ sois, Ana, el refugio/ do van por remedio/ nuestros infortúnios./ En cierta manera,/ tenéis, no lo dudo/sobre el Nieto imperio/ piadoso y justo./ A ser comunera/ del alcázar sumo,/ fueran mil parientes con vos de consuno./ ¡Qué hija, y qué nieto,/ y qué yerno! Al punto/ a ser causa justa,/ cantárades triunfos./ Pero vos, humilde,/ fuiste el estudio/ donde vuestra Hija/ hizo humildes cursos, / y agora a su lado,/ a Dios el más junto/ gozáis de la alteza/ que apenas barrunto.

El cantar de Preciosa fue para admirar a cuantos la escuchaban. Unos decían: “¡Dios te bendiga la muchacha!” Otros: “¡Lástima es que esta mozuela sea gitana! En verdad que merecía ser hija de un gran señor.” Otros había más groseros, que decían: “¡ Dejen crecer a la rapaza, que ella hará de las suyas! ¡A fe que se va añudando en ella gentil red barredera para pescar corazones!”²⁹⁴

Observa-se um contraponto aos discursos eclesiásticos do primeiro capítulo, o bailar e dançar em lugares sagrados. Porém, parece permissivo por se tratar de uma cigana religiosa, que em louvor à Santa Ana, manifesta sua religiosidade através do que sabia fazer de melhor, bailar e cantar, assim como sua condição de cigana também a permite realizar os bailes, que não são recomendados à aristocracia, origem de Preciosa, em discursos eclesiásticos. Pois, apesar das críticas feitas à cigana sobre sua sedução, no último comentário da passagem acima, Preciosa também recebe benção, e na segunda

²⁹³ “Sonajas, un cerco de madera, que a trechos tiene unas rodajas de metal que se hieren unas con otras, y hacen un gran ruydo.” COVARRUBIAS, op. cit., letra G a Z, p. 33

²⁹⁴ CERVANTES, La Gitanilla, op. cit., p. 64-67.

vez que baila em Madri, ganha um “ilustre auditorio y grave senado”²⁹⁵. A sedução da cigana aparece novamente num poema escrito para ela cantar, que diferentemente do primeiro comentário que o narrador coloca como grosseiro, em que a sedução é uma intenção de Preciosa, “rede” para pescar corações, no poema, sua sedução surge como algo inato, de sua natureza bela e não de sua intenção. Dessa forma, sua sedução e sua intenção não vão por um mesmo caminho, pois a primeira, vinda da beleza, traz morte, enquanto sua intenção a desculpa:

Gitanica, que de hermosa/ te pueden dar parabienes:/ por lo que de piedra tienes/ te llama el mundo *Preciosa*./ Desta verdad me asegura/ esto, como en ti verás:/ que no se apartan jamás/ la esquiviza y la hermosura./ Si como en valor subido/ vas creciendo en arrogancia, /no le arriendo la ganancia/ a la edad en que has nacido:/ que un basílico se cria/ en ti, que mata mirando,/ y un imperio que, aunque blando,/ nos parezca tirania./ Entre pobres aduarez,/ ¿cómo nació tal belleza?/ O ¿cómo crió tal pieza/ el humilde Manzanares?/ Por eso será famoso/ al par del Tajo dorado/ y por Preciosa preciado/ más que el Ganges caudaloso./ Dices la buenaventura,/ y dasla mala contino:/ que no van por un camino/ tu intencion y tu hermosura./ Porque en el peligro fuerte/ de mirarte o contemplarte,/ tu intención va a disculparte,/ y tu hermosura a dar muerte.²⁹⁶

Logo, mesmo a característica feminina mais malévola, tão repreendida em textos da Igreja, também é mais permissiva em Preciosa, pois é de sua natureza e não de sua intenção, já que, mesmo sendo cigana, é discreta e honesta.

Assim, os bailes de Preciosa tornam-se requisitados durante a trama, em que Preciosa sempre se reafirma como uma pessoa discreta. Nesse sentido, dentre o público que assiste a seu segundo baile em Madri, há um *tiniente*²⁹⁷ que não ouve o romance cantado pela cigana até o final para não ir contra sua seriedade, entretanto, convida a cigana à sua casa para que sua mulher, Dona Clara, a ouvisse.

O comportamento do tenente apresenta dois aspectos daquele cotidiano, a vida pública e a particular de uma autoridade, em que, publicamente se mostra mais distante do canto da cigana, porém, a admira e se aproxima dela na esfera particular, representada por sua casa, na qual somente se encontram, para ver Preciosa, sua mulher com as donzelas e donas, e a vizinha com as suas²⁹⁸.

Em seguida, o tenente intenta levar Preciosa para que os reis a vejam, pois é “pieza de reyes”, ao que a jovem cigana responde: “– Quérranme para truhana y yo no

²⁹⁵ Ibidem, p. 71

²⁹⁶ Ibidem, p. 75

²⁹⁷ Segundo o editor da obra, *tiniente* ou *teniente* significa nesse caso “diputado” ou “alguacil”.

²⁹⁸ Ibidem, p. 77.

lo sabré ser, y todo irá perdido. Si me quisiesen para discreta, aún llevarme hían; pero en algunos palácios más medran los truhanes que los discretos.”²⁹⁹ A expressão “pieza de reyes” podia ser usada para tratar alguém como pícaro, ou também como se chamava o bufão ou o *truhán*³⁰⁰, o que explica a reação da cigana em se posicionar como uma pessoa discreta e negar tal convite.

Em outro momento, Preciosa é convidada a bailar com suas companheiras. Dessa vez, quem faz o pedido é um nobre que está na Corte pretendendo um cargo e à espera da decisão do rei para tal:

Por vida de Preciosita que baileis un poco co vuestras compañeras; que aqui tengo un doblón de oro de a dos caras, que ninguna es como la vuestra, aunque son de dos reyes. (...) Tomó las sonajas Preciosa, y dieron sus vueltas, hicieron y deshicieron todos sus lazos, con tanto donaire y desenvultura, que tras los pies se llevaban los ojos de cuantos las miraban, especialmente los de Andrés, que así se iban entre los pies de Preciosa como si allí tuvieron el centro de su gloria.³⁰¹

O nobre senhor é pai de Dom Juan que nessa passagem é referido como Andrés, o qual se apaixona por Preciosa e recebe tal nome pela cigana quando essa exige que ele vá viver entre os ciganos se quiser casar-se ela. Assim, Andrés foge para viver entre os ciganos a fim de provar seu amor por Preciosa.

Vivendo entre esse povo, Andrés é vítima de uma cilada feita por uma donzela que se apaixona por ele, e para não deixá-lo ir embora, acusa-o de roubar suas joias. A caminho da prisão o Alcaide diz mil injúrias a Andrés, dentre as quais, rechaça os bailes: “¡Mirad si estuviera mejor este bellaco en ellas, sirviendo a su Majestad, que no andarse bailando de lugar en lugar y hurtando de venta en monte!”³⁰². Diante de toda a confusão que acontece, em que aparecem diversas pessoas para ver o ocorrido, inclusive os Corregedores, a avó de Preciosa decide contar toda a verdade para a Corregedora. Com isso, desfaz-se todo o engano, tanto da origem de Preciosa quanto do roubo de Andrés. Finalmente, os amantes se casam, com os consentimentos dos pais, e voltam a viver no ambiente aristocrata, não havendo mais menção dos bailes de Preciosa nesse final.

²⁹⁹ Ibidem, p. 82.

³⁰⁰ Nota do editor, loc.cit.

³⁰¹ Ibidem, p. 84

³⁰² Ibidem, p. 124

Dessa maneira, os bailes realizados por uma jovem aristocrata, inclusive na igreja, nos quais se manifesta a sedução, ocorrem por consequência do engano causado pela velha cigana. Pois, tal engano concede uma condição à jovem, vítima da burla, que lhe permite realizar tais práticas e mostrar uma característica feminina recalcada pela Igreja, já que, como cigana, ela estava à margem daquela sociedade e de suas regras. Entretanto, sua discrição, honestidade e religiosidade, ao mesmo tempo, tornavam-na respeitada e requisitada naquela sociedade, as quais eram condições para seus bailes serem aceitos.

Na novela *La Ilustre Fregona* ocorre condições semelhantes às anteriores para que apareçam bailes com pessoas da aristocracia, ou seja, a burla a regras sociais. Dessa forma, o engano é realizado por dois jovens, filhos de cavaleiros ricos e principais de Burgos, que saem em busca de uma vida picaresca, deixando uma carta a seus pais dizendo que iriam sevir à guerra em Bruxelas.

No caminho da aventura, os jovens Carriazo, quem já tinha vivido como um pícaro³⁰³, e seu amigo Avendaño, que estudara grego e latim, mudam seus nomes para Lope Asturiano e Tomás Pedro, respectivamente. Assim como seus nomes, alteram suas posições sociais, pois ao ficarem numa pousada devido à paixão de Avendaño pela *fregona* (quem limpa, esfrega) daquele lugar, começam a trabalhar para o *Sevillano* em sua hospedaria, ficando Tomás Pedro (Avendaño) como *mozo del mesón* que cuidava da cevada e das palhas, e Lope (Carriazo) como *aguador*, que trazia a água do rio³⁰⁴.

Com isso, há passagens em que dialogam os dois jovens sobre a paixão de Avendaño por Costanza (a fregona), paixão que é satirizada por Carriazo:

- ¡Gallardo encarecimiento y determinación digna de un tan generoso pecho como el vuestro! ¡Bien cuadra un Don Tomás de Avendaño, hijo de Don Juan de Avendaño, Caballero lo que es Bueno, rico lo que basta, mozo lo que alegra, discreto lo que admira, con enamorado y perdido por una freagona que sirve en el mesón del Sevillano. (...) Pues ¿qué piensas hacer con el imposible que se te ofrece en la conquista desta Porcia, desta Minerva y desta nueva Penélope, que en figura de doncella y de fregona te enamora, te acobarda y te desvanece?³⁰⁵

Ao que Avendaño responde:

- Haz la burla que de mí quisieres, amigo Lope, que yo sé que estoy enamorado del más hermoso rostro que pudo formar naturaleza y de

³⁰³ Nota do editor sobre casos frequentes em que filhos de nobres foram atraídos pela vida picaresca. Ibidem, p. 141

³⁰⁴ Ibidem, pp. 157-159.

³⁰⁵ Ibidem, pp. 162 e 164.

más incomparable honestidad que ahora se puede usar en el mundo. (...) No es posible que, aunque lo procuro, pueda un breve término contemplar, si así se puede decir, en la bajeza de su estado, porque luego acuden a borrar este pensamiento su belleza, su donaire, su sosiego, su honestidad y recogimiento, y me dan a entender que debajo de aquella rústica corteza debe de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande.³⁰⁶

No trecho aparecem características de Costanza de recolhimento e honestidade, preceitos da discrição, e como na *Gitanilla*, o final do trecho manifesta um prenúncio de que a jovem pertence à aristocracia, é algo maior do que aparenta ser. Mas, diferentemente da cigana Preciosa, Costanza não participa dos bailes que acontecem na pousada, nem mesmo assiste a eles, talvez porque, mesmo estando em uma posição social subalterna à aristocracia, entretanto, não está à margem social como Preciosa, logo, não havendo permissão para distanciar tanto do recato que parece advir de sua condição original, já que, ao contrário de Costanza, as outras serviçais, Argüello e as duas galegas, participam dos bailes. Também compartilham dos bailes Lope e Tomás:

Aquella noche hubo un baile a la puerta de la posada, de muchos mozos de mulas que en ella y en las convecinas había. El que tocó la guitarra fue el Asturiano; las bailadoras, amén de las dos gallegas y de la Argüello, fueron otras tres mozas de otra posada. Juntáronse muchos embozados, con más deseo de ver Costanza que el baile; pero ella no pareció ni salió a verle, con que dejó burlados muchos deseos. De tal manera tocaba la guitarra Lope, que decían que la hacía hablar. Pidiéronle los mozos, y con más ahinco la Argüello, que cantase algún romance; él dijo que como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantaría, y que para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando, y no otra cosa.

Había entre los mozos de mulas bailarines, y entre las mozas, ni más ni menos. Mondó el pecho Lope, escupiendo dos veces, en el cual tiempo pensó lo que diría, y como era de presto, fácil y lindo ingenio, con una felicísima corriente de improviso comenzó a cantar desta manera:

Salga la hermosa Argüello,/ moza una vez, y no más,/ y haciendo una reverencia/ dé dos pasos hacia atrás./ De la mano arrebaté/ el que llaman Barrabás,/ andaluz mozo de mulas,/ canónigo del Compás./ De las dos mozas gallegas/ que en esta posada están,/ salga las más carigorda/ en cuerpo y sin devantal./ Engarráfela Torote,/ y todos cuatro a la par,/ con mudanzas y meneos/ den principio a un contrapás.

(...)

Replicó el mozo - No hay para qué nos metan en dibujos; toquen sus zarabandas, chaconas y folías al uso y escudillen como quisieren, que aquí hay presonas que les sabrán llenar las medidas hasta el gollete.

El asturiano, sin replicar palabra, prosiguió su canto, diciendo:

³⁰⁶ Ibidem, pp. 164-165.

Entren, pues, todas las ninfas/ y los ninfos que han de entrar,/ que el baile de la chacona es más ancho que el mar./ Requieren las castañetas/ y bájense a refregar/ las manos por esa arena/ o tierra de muladar (...) santíguense, y den al diablo/ dos higas de su higueral./ Escupan al hideputa/ por que nos deje holgar,/ puesto que de la chacona/ nunca se suele apartar./ *El baile de la chacona/ encierra la vida bona.* (...) Hállase allí el ejercicio/ que la salud acomoda,/ sacudiendo de los miembros/ a la pereza poltrona./ Bulle la risa en el pecho/ de quien baila y de quien toca,/ del que mira y del que escucha/ baile y música sonora (...) Viertan azogue los pies, derrítese la persona/ y con gusto de sus dueños/ las mulillas se descorchan (...) El brío y la ligereza/ en los viejos se remoja,/ y en los mancebos se ansalza/ y sobre modo se entona./ (...) !Que de veces há intentado/ aquesta noble señora,/ con la alegre zarabanda,/ el pésame³⁰⁷ y perra mora³⁰⁸,/ entrarse por los resquícios/ de las casas religiosas/ a inquietar la honestedad/ que en las santas celdas mora!/ ¡Cuánta fue vituperada/ de los mismos/ que la adoran!/ Porque imagina el lascivo y al que es necio se le antoja./ (...) Esta indiana amulatada,/ de quien la fama pregona/ que há hecho más sacrilégios/ e insultos que hizo Aroba;/ ésta, a quien es tributaria/ la turba de las fregonas,/ la caterva de los pajes/ y de lacayos las tropas,/ dice, jura y no revienta,/ que, a pesar de la persona/ del soberbio zambapalo,/ ella es la flor de la olla,/ y que sola la chacona/ encierra la vida bona.³⁰⁹ (grifos do autor)

Na passagem acima, Lope inicia um baile com estrutura e elementos semelhantes às práticas dos tratados teóricos, em que se iniciam com *reverencia*, formam-se pares e fazem o *contrapasso*. Porém, tal estrutura é contestada por Barrabás (moço de mula) que pede a Lope que não os coloque em desenhos, e que toque *zarabanda*, *chacona* e *folia*. Essa passagem de Cervantes representa o aristocrata como conhecedor das danças coreografadas de corte em oposição ao subalterno que prefere práticas sem tais desenhos, o qual também desconhece o *contrapasso* (elemento presente nas danças dos tratados teóricos). Mas como já explanado, a *zarabanda*, a *chacona* e a *folia*, pedidas por Barrabás, também estão no repertório de Esquivel, dirigido à aristocracia. Ainda, segundo Moreno³¹⁰, Castellanos Lozada opina que a *folia* seria uma dança de corte que fora apropriada pelo povo, logo, novamente há a convergência das práticas entre distintas ordens sociais.

Assim como se distinguem as práticas nos grupos sociais, semelhantemente aos discursos que separam costumes nobres de plebeus, colocados no primeiro capítulo,

³⁰⁷ Não foram encontradas descrições, sendo o baile apenas citado, como nessa passagem, em *El Celoso Extremeño*, ed.cit., p. 127.

³⁰⁸ Também não foi encontrada descrição sobre o baile, apenas essa citação no entremes *Don Gaiferos* de Quiñones de Benavente: “Mirad que soy Don Gaiferos,/ que esta burla quise haceros/ cantando la Perra-mora.” Apud: COTARELO, op. cit., p. 612.

³⁰⁹ CERVANTES, La Ilustre Fregona, op. cit., p. 166-167.

³¹⁰ MORENO, op. cit., p. 114.

también há elementos dos discursos da Igreja para tratar da *chacona*. Dessa forma, Lope faz menção, no canto da *chacona*, ao demônio, porém, isso é feito de forma divertida e descompromissada de qualquer advertência aos bailarinos, talvez, satirizando os discursos eclesiásticos que colocam a *chacona* como algo demoníaco, a exemplo de Rodrigo Caro. O canto também expressa outras críticas a tais recalques à *chacona* na passagem sobre as tentativas desse baile, chamado de “nobre senhora”, de entrar nas casas religiosas, inquietando a honestidade, e em seguida, o autor menciona que essa senhora fora criticada pelos mesmos que a adoraram.

Mas, apesar dessas possíveis sátiras e críticas às moralizações religiosas sobre a *chacona*, mantém-se a restrição social no baile, expressada por alguns discursos da Igreja, ou seja, bailes pertencem aos plebeus, já que, entre os tributários da *chacona*, não são mencionados grupos aristocráticos, havendo somente pessoas que servem a outras (*fregonas*, *pajes* e *lacayos*).

Quanto ao conhecimento de Lope sobre a *chacona*, justifica-se pela vida picaresca que levava, já que no início da novela a descrição desse tipo de vida mostra variadas informações que conotam uma vida de improvisos, representada pela fome, fartura, morte, e dentre tais elementos, apresenta “el juego siempre”, “los bailes como en bodas”³¹¹, como se tais práticas fossem abundantes naquele meio.

A associação dos bailes aos subalternos também é evidenciada na novela *El Celoso Extremeño*, em que são realizados pelas criadas e serviçais da casa, na primeira cena que aparecem:

Llegóse la noche, y en la mitad della, o poco menos, comenzaron a cecear en el torno, y luego entendió Luis que era la califa, que había llegado, y llamando a su maestro, bajaron del pajar, con la guitarra bien encordada y mejor templada. Preguntó Luis quién y cuántas eran las que escuchaban. Respondiéronle que todas, sino su señora, que quedaba durmiendo con su marido, de que le pesó Loaysa; pero con todo eso, quis dar principio a su desígnio y contentar a su discípulo, y tocando mansamente la guitarra, tales sones hizo, que dejó admirado al negro y suspenso el rebaño de las mujeres que le escuchaba.

Pues ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando oyeron tocar el *Pésame dello*³¹² y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España? No quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos, todo a la sorda y con silencio extraño, poniendo centinelas y espías si el viejo despertaba. Cantó asimismo Loaysa coplicas de seguida³¹³, con que acabo de echar el sello al gusto de las

³¹¹ CERVANTES, La Ilustre Fregona, op.cit., p.141.

³¹² “pésame dello: ‘Pésame dello, hermana Juana; / Pésame dello, mi alma/...’; era un ‘baile popular muy en boga durante la última década del siglo XVI” F. Rodríguez Marín, Novelas Ejemplares II, pp. 127-128. Apud: El Celoso Extremeño, op. cit., p. 115.

³¹³ Seguidilla. Ibidem, p. 115.

escuchantes, que ahincadamente pidieron al negro les dijese quién era tan milagroso músico. E negro les dijo que era un pobre mendigante, el más galán y gentil hombre que había en toda la postrería de Sevilla.³¹⁴

A cena representa a primeira tentativa de Loaysa, o *virote*, em se aproximar de Leonora que permanece trancada na casa construída como uma fortaleza por seu marido Carrizales. Loaysa, dessa forma, finge-se de músico pobre para ensinar sua arte ao eunuco, Luis, que servia à casa de Carrizales, e também conquista as criadas com suas músicas, fazendo com que elas se deleitem nos bailes, inclusive no endemoniado som da *zarabanda*. Por conseguinte, as criadas instigam Leonora, que “(...) andaba a lo igual a sus criadas, y se entretenía en lo mismo que ellas (...)”³¹⁵, a ouvir a suave música do pobre moço. Leonora adere à insistência das criadas e vai escondida do marido que dormia, mas o autor enfatiza que isso nunca seria de sua própria vontade:

Vino la noche, y la banda de las palomas acudió al reclamo de la guitarra. Con ellas vino la simple Leonora, temerosa y temblando de que no despertase su marido; que aunque ella, vencida deste temor, no había querido venir, tantas cosas le dijeron sus criadas, especialmente la dueña, de la suavidad de la música y de la gallarda disposición del músico pobre ... que la pobre señora, convencida y persuadida dellas, hubo de hacer lo que no tenía ni tuviera jamás en voluntad.

(...)

Y después que todas le hubieron visto, hasta las negras bozales, tomó Loaysa la guitarra, y canto aquella noche tan extremadamente, que las acabo de dejar suspensas y atónitas a todas, así la vieja como a las mozas, y todas rogaron a Luis diese orden y traz como el señor su maestro entrase allá dentro, para oírle y verle de más acerca y no tan por brújula como por el agujero...³¹⁶

Nesse primeiro contato entre Leonora e Loaysa, ele a convence de entregar-lhe a chave mestra para fazer uma cópia, com o pretexto de servir melhor à casa tocando suas músicas mais próximo a todos, pois Loaysa era ouvido e visto pelos criados através das frestas da porta. Assim, o próximo encontro, em que ocorre o segundo e último baile, acontece dentro da casa de Leonora:

En esto, la dueña tomo la guitarra, que tenía el negro, y se la puso em las manos de Loaysa, rogándole que la tocase y que cantase unas copillas que entonces andaban muy validas en Sevilla, que decían:

Madre, la mi madre,/ guardas me poneis

Cumplíole Loaysa su deseo, Levantáronse todas, y se comenzaron a hacer pedazos bailando. Sabía la dueña las coplas, y cantólas con más gusto que buena voz, y fueron éstas:

³¹⁴ Ibidem, p. 115

³¹⁵ Ibidem, p. 105.

³¹⁶ Ibidem, p. 118.

Madre, la mi madre,/ guarda me poneis,/ *que si yo no me guardo,/ no me guardaréis.*/ Dicen que está escirto,/ y con gran razón,/ ser la privación/ causa de apetito;/ crece en infinito/ encerrado amor;/ por eso es mejor/ que no me encerreis;/ *que si yo, etc.* Si la voluntad/ por si no se guarda,/ no la harán guarda,/ miedo o calidad:/ romperá, en verdad,/ por la misma muerte,/ hasta hallar la suerte que vos no entendéis;/ *que si yo, etc.*/ Quien tiene costumbre/ de ser amorosa,/ como mariposa,/ se irá tras su lumbré,/ aunque muchedumbre/ de guardas le pongan,/ y aunque más propongan/ de hacer lo que hacéis;/ *que si yo, etc.*/ Es de tal manera/ la fuerza amorosa,/ que a la más hermosa/ la vuelve en quimera:/ el pecho de cera,/ de fuego la gana,/ las manos de lana,/ de fieltro los pies;/ *que si yo no me guardo,/ mal me guardaréis.*³¹⁷ (grifos do autor)

Finalmente, todas bailam, inclusive Leonora que está sendo vítima de um engano e, ao mesmo tempo, também engana seu marido ao ir ao baile enquanto esse dormia. Diante disso, a letra do baile contextualiza as emoções de Leonora que, sofrendo privação pelo marido, sente crescer uma força amorosa. Com isso, repete-se o verso sobre guardar-se, atitude de Leonora que prevalece no final. Mesmo que Leonora é encontrada nos braços de Loaysa por seu Marido, ela resiste às forças do *virote*³¹⁸, e ainda que seu marido a tenha considerado adúltera, ele não a culpa, pois as persuasões da criada e o requebro de um moço enamorado facilmente vencem o pouco engenho de sua pouca idade³¹⁹. Por isso, sua participação no baile é enfatizada pelo autor como uma consequência do convencimento de suas criadas, já que Leonora costumava se entreter com elas, mostrando sua predisposição a acompanhá-las devido a sua pouca idade.

Assim como nas novelas anteriores, os bailes estão associados a camadas subalternas daquela sociedade, como criadas, serviçais, ou mesmo grupos mais marginalizados como os ciganos. Logo, pessoas de camadas mais elitizadas somente se aproximam dos bailes nos casos de engano. Entretanto, se por um lado esse discurso é constante nas três novelas de Cervantes, por outro há a ressalva de que seus leitores são, em grande parte, pessoas mais elitizadas, já que a alfabetização era muito maior entre essas camadas do que nas subalternas, como visto no primeiro capítulo. Dessa maneira, volta-se a colocar o interesse das elites pelos bailes, mesmo que nas novelas estejam relegados a subalternos.

A própria forma que Cervantes os apresenta concede uma atmosfera de diversão, deleite e até mesmo sensualidade, permitindo ao leitor se aproximar de tudo isso, mas ao mesmo tempo, não o comprometendo, no caso das elites. Outra semelhante

³¹⁷ Ibidem, pp. 125-126.

³¹⁸ Ibidem, p. 130.

³¹⁹ Ibidem, p. 133.

manifestação de Cervantes está em sua obra mestra, *Dom Quixote*, em que descreve uma longa cena com bailes e danças, mas desta vez, são realizados por aldeões, destacando elementos bucólicos com figuras mitológicas nos bailes, em que algumas “bailadoras” utilizam flores nos cabelos e outras se vestem de ninfas:

De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinte y cuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar, labrados de varias colores de fina seda; y al que los guiaba, qui era um ligero mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se habia herido alguno de los danzantes.

- Por ahora, bendito sea Dios, no se há herido nadie: todos vamos sanos.

Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza, que aunque Don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquella.

También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas, tan mozas, que al parecer ninguna bajaba de catorce ni llegaba a diez y ocho años, vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte tranzados y parte sueltos, pero todos tan rubios, que con los del sol podían tener competencia, sobre los cuales traían guirnaldas de jazmines, rosa, amaranto, y madreselva compuestas. Guiábalas un venerable viejo y una anciana matrona, pero más ligeros y sueltos que sus años prometían. Hacíales el son una gaita zamorana, y ellas, llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad y en los pies a la ligereza, se mostraban las mejores bailadoras del mundo.

Tras esta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras...³²⁰

As práticas descritas se diferenciam das apresentadas nas novelas anteriores porque aqui elas são ensaiadas e coreografadas, com entradas e desenhos coordenados por um “beneficiado de aquel pueblo”³²¹, apresentando, com isso, o aspecto do espetáculo que já estava presente naquela sociedade, como será visto no terceiro capítulo. Ainda, Cervantes traz para o leitor o ambiente festivo dos aldeões e suas práticas, dentre as quais, a dança de espadas, considerada uma típica dança camponesa ou de lavradores para alguns autores³²², e que não está nos repertórios dos tratados teóricos vistos, comprova que não só havia danças entre os subalternos, como também elas não vinham das elites para tais grupos sociais necessariamente.

³²⁰ CERVANTES. **O Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de La Mancha**. Segundo Livro; tradução de Sérgio Molina, gravuras de Gustave Doré, apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira; edição bilíngue. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2007; p. 258.

³²¹ Ibidem, p. 263.

³²² M^a José Ruiz Mayordomo. Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII”. In: Historia de los Espectáculos en España. Coord. A. Amorós y J. M. Díez Borque, Castalia, Madrid, 1999, p. 304. Apud: MORENO, op.cit., p.46

O que se destaca, dessa maneira, é a admiração com que Dom Quixote assiste às práticas aldeãs, como as melhores dentre todas as vistas por ele. Tal admiração é a perspectiva com que se narra o espetáculo para o leitor, permitindo que esse também seja espectador dos dançarinos com ricas e limpas vestes, das bailarinas moças, belas e honestas, e da ligeireza de todos eles, inclusive dos anciãos.

A ação do autor em colocar o receptor (leitor) da obra como espectador de bailes e danças de grupos subalternos também se manifesta em pintores da época, a exemplo dos estilos de costumes ou de *genre*³²³, de influência flamenga, holandesa e belga, que constam no inventário do Alcácer de Madri:

The 1666 Inventory of the North Gallery in the Alcázar of Madrid.

(14-17) Quatro pinturas de bara y media de alto y de largo bara y media de fiestas de billanos de flandes con marcos dorados tallados a dozientos dos de plata cada una.

(...)

(26) Outra de bara y media de alto y bara y quarto de largo de unas bodas de billanos en flandes en ciento zinqta dos de plata.³²⁴

Pinturas flamengas foram expostas no Alcácer de Madrid na segunda metade do século XVII, adquiridas por Felipe IV no período em que Flandres estava sob domínio da Coroa Espanhola. Com a reforma religiosa na Europa setentrional, a pintura se desvencilha dos temas de santos e imagens religiosas, criando-se, com isso, as pinturas de gênero que inclui aspectos cotidianos³²⁵.

O pintor Jan Brueghel, herdando o estilo de seu pai, Pieter Brueghel, produz pinturas de gênero que mostram bailes campestres de aldeões. Segundo Hauser, essas pinturas, direcionadas às elites, eram tratadas como curiosidades da vida aldeã por nobres e burgueses³²⁶. Felipe IV aumentou a coleção de pinturas do Alcácer comprando, encomendando e ganhando obras de pintores flamengos, dos quais se destacam Jan Brueghel e Rubens. Esse último recebia encomendas diretas do Rei, também atuando na política do reinado, função que lhe fez viajar pela Espanha, sendo enobrecido por Felipe IV.

³²³ Jacob Burckardt. **Rubens**. Tradución de Walter B.L. Bose. Buenos Aires: Emecé Editores, s.a., 1950; p. 241.

³²⁴ Steven N. Orso. **Velázquez, Los Borrachos, and Painting at the Court of Philip IV**. New York: Cambridge University Press, 1933.

³²⁵ Marcel Brion. **L' Age d'or de la Peinture Hollandaise**. Paris-Bruxellas: Éditions Meddens s.a., 1964, p.135.

³²⁶ Arnold Hauser. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000; pp. 412 - 413.

As pinturas de costumes representam cenas mundanas que, segundo Marcel Brion³²⁷, articulam-se sob o pretexto de um baile ou de um concerto, tendo caráter ligeiro e equívoco, mostrando mais divertimento, em efeito, que as assembleias compassivas nos salões burgueses. Para o autor, essas pinturas seriam sintomas de uma reação não conformista contra o convencionalismo moral e religioso que reinava na sociedade holandesa, assim, opondo-se à pintura religiosa e mitológica, a favor de figuras de heróis às avessas e do truculento bom humor das “classes inférieures”³²⁸.

Dentre as pinturas citadas no inventário de 1666, possivelmente estavam a obra *Baile campestre ante los Archidukes*, de Jan Brueghel, que se conserva no Museu do Prado, e a de Rubens *Danza de personajes mitológicos y aldeanos*, que fora adquirida por Felipe IV após a morte do pintor, e também se conserva no Museu do Prado:

BRUEGHEL, Jan; o velho. **Baile campestre ante los Archidukes**, 1623

³²⁷ BRION, op.cit., p. 134-135.

³²⁸ Loc.cit.

RUBENS, Pedro Pablo. **Danza de personajes mitológicos y aldeanos**. 1630-1635. Óleo sobre tela, 73 cm x 106 cm. Museu do Prado. Descrição da pintura no Museu do Prado: “Rubens combina en este baile de aldeanos las tradicionales escenas de campesinos flamencos popularizadas por Pieter Bruegel el Viejo (h.1525/30-1569), junto con las descripciones de danzas que abundan en la literatura clásica de tipo pastoral. Entre los danzantes se aprecia al dios Baco, coronado de hiedra y vestido con su tradicional piel de leopardo, y a un sátiro de torso desnudo. Al combinar figuras mitológicas y contemporáneas, Rubens dotó a esta escena del espíritu de una celebración bacanal antigua. La obra, que transmite la fuerte sensualidad de muchas de las creaciones realizadas después de su segundo matrimonio, permaneció en su poder hasta que tras su muerte fue adquirida para Felipe IV.”

Na obra de Jan Brueghel, manifesta-se uma cena cotidiana de festas no campo, cuja representação parece manter elementos fidedignos daquele estilo de vida, como as roupas dos aldeões e a dinâmica de sua dança que mostra movimentação, mas não tão rápida quanto a representada na obra de Rubens. Já na obra de Rubens, há uma mescla de estilos, em que aparecem figuras mitológicas ³²⁹ entre os aldeões que, diferentemente de suas roupas tradicionais costuradas e abotoadas, segundo Burckardt³³⁰, alguns estão com o torso quase ou totalmente descoberto, assim como a aldeã à frente, de vestido azul, que aparece com seios seminus, o que Rubens conserva da vestimenta das

³²⁹ A mitologia em Rubens é influência de Ticiano. BURCKARDT, op. cit., p. 204.

³³⁰ Ibidem, p. 242.

“pastorales italianas”³³¹, e a figura masculina ao lado dela que está com o trocco totalmente exposto.

Logo, a pintura de Brueghel parece mais próxima de um retrato, no estilo de gênero, enquanto a de Rubens, recebendo outras influências, exacerba os sentidos, como a sensualidade e a movimentação, com isso, trazendo outros elementos em sua representação inspirada numa festa aldeã.

A obra de Brueghel traz as elites como espectadoras tanto na própria cena que representa, estando os Arquiduques assistindo à dança aldeã, quanto na função de sua exposição, nesse caso, a obra teria sido exposta para as elites no Alcácer de Madri, assim como a de Rubens.

A atitude dos Arquiduques na obra de Brueghel tem uma relação com os camponeses semelhante à de Dom Quixote, que assiste aos bailes e danças das bodas de lavradores. Também as figuras mitológicas que aparecem no ambiente aldeão de Rubens, inspiradas na arte mitológica de Ticiano, têm seu aspecto assemelhado à cena descrita por Cervantes das aldeãs bailando vestidas de ninfas, em que, apesar das diferentes propostas dos autores, ambos concedem elementos que ressaltam os sentidos dentro daquelas práticas, como a beleza em Cervantes e a sensualidade em Rubens. Outro aspecto semelhante entre esses autores é a ligeireza dos bailarinos que, citada mais de uma vez na cena do livro, manifesta-se também na pintura de Rubens através da intensa movimentação, concedendo essa ideia ao espectador a partir dos passos largos dos dançarinos, dos pés saltados como se estivessem correndo, e de seus troncos inclinados como se estivessem sendo puxados pelo rápido baile.

O que se ressalta, portanto, é o interesse das elites nos costumes aldeões, nesse caso, em seus bailes e danças que são vistos por aqueles grupos sociais em diversas ocasiões, como na leitura, na exposição de pinturas, e na própria presença de tais ordens no ambiente aldeão, como representado na obra de Brueghel.

No espaço urbano também há festas em que participam várias ordens sociais, havendo, em alguns momentos, essa relação em que as elites são espectadoras de bailes e danças dos subalternos:

Para segunda feira de Paschoela, que foram 28 de Abril, estava ordenada a encamizada, que faz a cidade á sua custa para de noite, mas porque o Duque, que entrava como hum dos Regedores que he de Valhadolid, estava mal disposto, se fez de dia pela maneyra seguinte:

³³¹ Loc.cit.

Assim do Palacio como na Praça se fizeram tabernáculos nos quatro cantos, e no meyo trombetas, charamellas e atabales e danças; juntaram-se na Praça quatro da tarde, sahio logo a caminho de Palacio huma machina de hum carro triunfante com hum globo do mundo (...) Antes e após do carro hiam os Alguazis da cidade e côrte fazendo caminho sobre muy fermoso ginetes ricamente (...) Chegaram ao Palacio, onde correram diante de El-Rey e das Damas e d'ahi voltaram á Praça (...) Não gostei nada de huma inveção com que fizeram sahir aos Portuguezes de muyto gosto para os Castilhanos, e foy hum tabernaculo, que estava no meyo da praça, ao qual subiram hum mulato e mulata portuguez com adufe e pandeiro e com elles também hum doido da corte, e todos tangiam e bailavam com grande riso dos rapazes, que cuidavam que aquillo he Portugal e, na mesma semana em huma procissão votiva da cidade, entre as demais danças fingiram huma de Portuguezes com mascaras e pandeyros, com capuzes e sombreiros muito grandes e com rótulos todos que diziam: “Agt.º Frsº Portuguez”, e, como pandeiravam, diziam: Pelos Evangelhos muyto fidalgo, muito muzico, muito Portuguez, muito namorado e quebrar hum corno na cabeça a todo o Castellão; e toda a festa era como Portuguezada.³³²

A festa é relatada por um português que viaja à Espanha em 1605, o qual fica indignado com a satirização sobre seu povo quando entra a bailar dois mulatos portugueses e um doido da corte, provocando risos a quem assistia, e havendo a ideia de que aquilo era Portugal. Como consta no relato, também assistia à festa o rei, participando também um Duque e alguacis da cidade e da corte. Logo, diferentes ordens sociais participam da festa, havendo o momento em que subalternos representam para ordens mais elitizadas, estando a própria nobreza entre elas.

Logo, demonstra-se primeiramente que, apesar dos discursos que intentam separar as práticas tanto pela moral dos gestos quanto pelas ordens sociais, não há como provar tais diferenças quando se compara tais discursos aos tratados teóricos. Nos tratados teóricos ocorre não só a denominação de uma mesma prática por ambos os conceitos, baile e dança, como também são realizados tipos de práticas entre as elites, a quem são dirigidos esses tratados, que são consideradas plebeias e desonestas nos textos eclesiásticos. Ainda, a questão sobre uma mesma prática ser realizada em diferentes ambientes e de forma diversificada não consta nas fontes que, ao contrário, as apresentam com as mesmas estruturas e elementos nas sequências dos passos.

Além dessa convergência que acontece entre diferentes ordens sociais no aspecto cultural das práticas, também se observa que, em alguns discursos, como nas

³³² Thomé Pinheiro da Veiga (Turpin). **Fastigimia** (1605). Reproducion em fac-símile da edição de 1911 da Biblioteca Municipal do Porto, pp. 41- 43.

novelas e nas comédias, ao mesmo tempo em que os bailes são relegados aos subalternos, enquanto as danças são remetidas às elites, a própria difusão dos bailes em quatro novelas de Cervantes manifesta o interesse dos leitores, mais elitizados em sua maioria, por essas práticas. Porém, os leitores das elites não se comprometem com tal interesse a partir do momento em que os discursos das novelas relegam os bailes aos subalternos, mostrando situações de burla quando alguém da elite se aproxima deles.

Por outro lado, há casos em que tal interesse é manifestado sem pretextos de burla para as elites se aproximarem dos bailes, como nas pinturas expostas no Alcácer de Felipe IV. Nesse sentido, a pintura de Brueghel tanto representa uma cena em que Arquiduques assistem a bailes camponeses, quanto é exposta por Felipe IV às elites e a sua nobreza, que veem a obra. Assim também ocorre na festa relatada em *Fastigimia*, na qual, subalternos bailam e o rei lhes assiste.

A partir das considerações desse capítulo, observa-se que as denominações, baile e dança, não definem ou diferenciam as práticas e tampouco quem as executa. Entretanto, na Espanha seiscentista, criam-se vários discursos que tentam diferenciar as práticas e seus conceitos, através de causas morais e princípios hierárquicos, e com isso, a denominação baile sofre mais recálque do que o nome dança, como visto também no primeiro capítulo. A hipótese para essa maior repreensão aos bailes é que tal denominação seria mais utilizada nas práticas, e conseqüentemente, circularia mais nos diversos grupos sociais e culturais do que o nome danças, já que bailes são realizados em diversos grupos e em variadas ocasiões, como nas aldeias, nas festas elitizadas, nas festas públicas e, inclusive, dentro da igreja.

Logo, discursos reformadores apropriam-se mais desse nome do que de danças para atingir às várias ordens. Assim, quando se dirigem às elites, utilizam do próprio ideal que elas buscam, a separação de seus costumes com relação aos dos subalternos, e com isso, colocam as danças como práticas das elites, denominação menos utilizada pelos grupos sociais, assim, relegando o nome bailes, que a princípio circularia entre as diversas ordens, aos plebeus, para com isso, ter uma maior efetivação da reforma nas elites.

Dessa forma, se na teatralização das práticas os bailes se sobrepõem às danças, tal ocorrência não se efetiva devido a uma necessidade do barroco em ampliar os sentidos através dos movimentos mais sensuais e exacerbados dos bailes, como afirma

Moreno³³³, já que, pelos documentos analisados, essas características foram atribuídas a esse nome devido aos interesses discursivos, não havendo provas de que tal denominação se restringia a práticas com tais características. Com isso, conclui-se que a predominação dos bailes na teatralização é devida à demanda que já existia por tal nome em vários grupos sociais. Nesse sentido, tal demanda justifica a utilização do nome baile a partir da comercialização dos teatros, o que implica em agradar o público que paga para lhes assistir. Ressalta-se, ainda, que além da atribuição do nome baile às práticas teatralizadas, surge também, nessa época, o gênero teatral baile, que será tratado no próximo capítulo.

Assim, a demanda também explica a preponderância dos bailes com relação às danças nos diversos ambientes teatrais, como no curral, na corte e nas ruas, diante de toda a repressão a eles e dos discursos que os excluía das práticas elitistas. Pois, se as divisões sociais e morais, colocadas em discursos, fossem concretas ou efetivas naquela sociedade, os bailes não teriam, além de sua preponderância sobre as danças, sua crescente manifestação em teatros de corte, chegando a ser a atração principal dos *entremeses* representados para essa, os quais se tornam meros pretextos, perdendo suas formas e enredos mais complexos, para enfatizar as intrincadas coreografias que vão se aperfeiçoando nos bailes teatrais ao longo do XVII.

³³³ Cf. p. 59 do presente trabalho

4. Teatralização

4.1 Novos espaços e novas formas de representação

A principal temática quanto aos bailes e às danças do século XVII é a sua teatralidade, que se desenvolve e se intensifica no decorrer da época. Formas variadas e gêneros diversos são criados ou adaptados para incluí-los nos tablados, como *loas*, *entremeses*, bailes (dramático), e *mogigangas*. As manifestações dessas práticas, que já apresentam uma grande variedade nas últimas décadas do século XVI também variam seus argumentos de acordo com seu público local.

Dessa maneira, de acordo com Moreno³³⁴, em espaços externos abertos, como praças e ruas, onde os espetáculos podem ser assistidos pelas diversas ordens sociais, as festas e as representações religiosas, como a de *Corpus*, são recorrentes.

Nos ambientes particulares, como os jardins dos palácios, onde os espetáculos são voltados a nobres, ou nos colégios e universidades, que também contam com nobres em seu público, incluindo estudantes e clérigos, são recorrentes os temas da antiguidade clássica. Tais espetáculos atendiam a cultura elitizada, além de fazerem parte do ensino dos estudantes nas exposições em universidades e colégios.

Quanto aos espaços internos, como casas e salões de pessoas da elite ou da realeza, os temas da antiguidade greco-romana também eram frequentes, não se restringindo, contudo, à temática clássica, havendo enredos relacionados ao vulgo, como as histórias campestres, desde o final do século XV, o que será visto mais adiante.

Por último, os espaços profissionais, construídos como lugares fixos para a encenação das peças teatrais, contribuem para a comercialização dos espetáculos, abrigando e acatando o gosto de uma grande massa que abrangia várias ordens sociais, necessitando, portanto, diversificar suas representações e temas, pois, para responder a esse público eclético, teriam que, além de entreter e divertir, provocar a admiração intelectual.³³⁵

³³⁴ MORENO, op.cit., pp. 190-228

³³⁵ Loc.cit.

Tal diversificação nas representações contribui para o desenvolvimento de novas formas de encenação, como a nova comédia e os gêneros breves que a acompanhavam, nos quais se intensificaram a presença de bailes e danças ao longo do século XVII.

Ressalta-se que a espetacularização das práticas do século XVII não é inédita, pois os jograis medievais também já apresentavam esse aspecto:

... Juglares eran todos los que ganaban la vida actuando ante un público para recrearle con la música o con la literatura o con la charlatanería o con juegos de manos, de acrobatismo, de mímica, etc. Había Juglares con puesto fijo al servicio de trovadores en palácios o grandes señores, empleados municipales que cobraban un salario mensual en dinero y paño para vestir, pero el modo primitivo, el más común de vivir un juglar era viajando de un sitio a outro para buscar público variado de quien recibía dones...³³⁶

(...)

La concepción de la fiesta con todo el boato, el espectáculo, la diversión y diversidad, la amplitud de miras, el respecto o alteración de las normas establecidas, la percepción del tiempo, la cosmovisión en suma de una sociedad, la bajo-medieval [sic], dominada cada vez más por los aspectos laicos mundanos, van a configurar uno de los temas más atractivos para el estudio del historiador. Y unido a todo ello el mundo de la picaresca y la andadura, de la diversión y el recogimiento, del escuchar y el hablar, de la fantasía y la realidad, en definitiva, de los juglares, verdaderos espectadores y actores de acontecimientos, narradores, cuentacuentos, magos, saltimbanquis, músicos...³³⁷

Com isso, observa-se que, dos jograis, veio a relação ator-espectador, cuja função era entreter e divertir seus observadores, constituindo-se como grupos que viviam desse ofício, obtendo, inclusive, contratos para tocarem em festas religiosas, “(...) Eadem die yo Mahoma el Marruequo moro tamborino habitant en la villa de Epila me firmo con vosotros los moços jodios de la villa de Epila por serviros de juglar e sonar de tamborino (...)”³³⁸, e também bailarem, “(...) Et no res menos prometemos et nos obligamos que siempre que por vosotros seremos clamados a vaylar en los suso dichos dias de fiestas (...)”³³⁹. Logo, tais relações podem ter contribuído para a intensificação do espetáculo do final do XVI e início do XVII, assim como para a profissionalização dos atores.

³³⁶ Ramón Menéndez Pidal: Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas, Col. Austral, Madrid, 1990, pp. 26, 98 y 143. Apud: Pilar Pérez Viñuales, op.cit., p. 207.

³³⁷ Loc.cit.

³³⁸ Franciso Macho y Ortega. Condición Social de los Mudéjares Aragoneses (sigloXV). In: Memorias de La Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, I, Zaragoza, 1923. Apud: Ibidem, p. 211.

³³⁹ AHPALDG (Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza y La Almunia de Doña Godina, Zaragoza), Miguel Contín, n° 269, fols. 31-32. Apud: ibidem, loc.cit.

Outro aspecto dos jograis que se mantém nas manifestações de espetáculos é a gama de habilidades em que se incluem a apresentação de músicas, canções e gestos, que eram utilizados nas próprias festas religiosas, a exemplo de criações plásticas e literárias que evocavam danças e músicas celestiais.³⁴⁰

Apesar de a questão sobre o fim dos jograis não ser tratada nesse presente trabalho, assim como suas transformações e adaptações aos novos espetáculos, consideram-se mantidas algumas de suas características nas apresentações quinhentistas, uma vez que a existência de contratos do final do século XVI sobre os espetáculos coreografados por Ostia, em Toledo de 1551, para as festas de Nossa Senhora de Assunção, denotam a convergência que há entre música e gestos, como uma representação a ser assistida durante a festividade. Além disso, indicam que o pagamento dos músicos, bailarinos e sapateadores foram custeados por Ostia e Herrera:

En 1561 sacó la danza de la Virgen de Agosto con Melchor de Herrera. «Primeramente ha de haber 12 zagales que bailan y zapatean vestidos de esta manera: Sus zaragüelles de lienzo con medias calzas de colores y su çenoxales, y zapatos blancos y caxcabeles, y vestidos unas jaquetas de paño de colores, con sus paños de cabeza algunos dellos; y los otros, con cabelleras y caperuzas, con sus tobajas á los cuellos. Item ha de ir en una silla á manera de andas para ir en hombros una persona que senifique el dios Baco, el cual irá montado en una cubeta, lo más adornado que convenga así en vestidos como en demostración de las figuras. Item esta figura irá en hombros de 4 sátiros vestidos al natural, y más irán delante déstos otros 4 sátiros con la demostración de música que convenga, y delante déstos irán 8 muchachos vestidos como de monos, con sus mazas, bien agraciados, en la postura que mejor les agracie danzando. Item para acompañamiento destas danzas irán tañendo un tamborino, y, si se puede hallar, una gaita de Sayago, y no le hablen do, irán dos tamborinos. Item para más demonstración del Baco, irán en las Danzas adornado de cosas á ello necesario con una ó dos monas vivas del natural. Item se ha de hacer todo esto segund es declarado á costa de los susodichos Diego déla Ostia y Melchor de Herrera, sin que se les haya de dar cosa ninguna, así para los vestidos como para los mantenimientos y jornales de los bailadores y zapateadores.» Por todo, 84 ducados.³⁴¹

³⁴⁰ Garbiñe Bilbao López. Espectáculos Inmorales y Solemnidades religiosas. Ocho Escenas de Juglaría sobre las Pilas Bautismales Románicas Españolas. In: ACTAS DEL VII CURSO DE CULTURA MEDIEVAL. Aguilar de Campo (Palencia), setembro de 1995. **Fiesta, Juego y Espectáculo en la España Medieval**. Madrid: Polifemo, pp. 264-265.

³⁴¹ Ostia fez outra apresentação com danças, bailes, cítaras, vihuelas e alaúde, em 1585, nas mesmas festas. Leg., 2ª, Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo. Apud: COTARELO Y MORI, op. cit., p. CLXXII-CLXXIV.

Portanto, embora alguns autores ³⁴² enfatizem a espetacularização na sociedade espanhola do século XVII, em que se aponta um caráter inédito que separa ator e espectador ³⁴³, ou nomeia-se tal século como do espetáculo, enquanto o século XVI seria das festas ³⁴⁴, tal espetacularização não é inédita, visto que ela já existia, assim como a sua relação ator-espectador, em séculos anteriores. Entretanto, sua relevância reside na proporção que toma através do aumento e diversificação de seus espaços de representação, desde finais do XVI, proporcionando ambientes de espetáculos com maior distanciamento do público, cuja participação se restringe à observação.

Nesse sentido, é durante o século XVII que os espaços profissionais, lugares fixos construídos somente para realizar as representações, consolidam-se.³⁴⁵ Segundo Maria Moreno, os currais, que tiveram suas bases nas anteriores representações em carros (possuíam um carro central para a representação e outros dois laterais para as trocas de figurinos, entradas e mecanismos) e nasceram com a finalidade de conseguir ingressos para manter hospitais ³⁴⁶, propiciaram a intensificação das representações teatrais. Ainda, com a necessidade de subvenção do *Ayuntamiento de Madrid* para haver mais ingressos, ocorreu o interesse comercial deste sobre os currais, o que desencadeou sua comercialização e a consequente importância dada à demanda do público para o êxito do espetáculo:

La aparición de un lugar fijo destinado exclusivamente a las representaciones y el éxito que experimenta el teatro en el siglo XVII son dos realidades íntimamente unidas, ya que, si bien tal éxito propicia el hecho de que se recurra a los corrales, a su vez, estos multiplican el poder de comunicación del espectáculo teatral, haciéndolo accesible a un mayor número de espectadores, respecto a épocas anteriores, lo cual posibilita que aumente su éxito.³⁴⁷ El espectador, a su vez, ve disminuida su función participativa, para especializarse, más o menos, según sus circunstancias, en la función que le es propia como espectador, la de observar, oír y determinar el mayor o menor éxito del espectáculo. La utilización de los corrales supone un cambio decisivo en el desarrollo del espectáculo teatral, pues hace posible la aparición de un teatro comercial, con una organización económica y administrativa y una reglamentación para su adecuada realización, tras lo cual se producirán diversas disputas por el control de esta nueva empresa de ocio.

³⁴² Curt Sachs. **História Universal de la Danza**. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1944, p. 393.

Fernando Rodríguez de La Flor. **Política y Fiesta en el Barroco**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. C.G. Dubois. *El Maneirismo*. Barcelona, 1980, p. 75. Apud. Ibidem, p. 17.

³⁴³ SACHS, op. cit.

³⁴⁴ C.G. Dubois. *El Maneirismo*. Barcelona, 1980, p. 75. Apud: Rodríguez de la Flor, op. cit, p. 17.

³⁴⁵ MORENO, op.cit., p. 193

³⁴⁶ Ibidem, p. 222.

³⁴⁷ J. M^a DÍEZ BORQUE. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el siglo de Oro*. Laberinto, Madrid, 2002, p. 63. Apud: MORENO, op.cit., p. 223.

Este nuevo teatro comercial deja de ser un hecho esporádico para convertirse en mercancía vendible, sometida, por lo tanto, a las leyes de producción y de la oferta y la demanda...³⁴⁸

(...)

En un principio los corrales no surgieron como negocio en sí mismo, aunque con el tiempo desemboquen en esto, sino como un medio de conseguir ingresos para el mantenimiento de los hospitales (...) Pero como los ingresos de las representaciones resultaban escasos, el Rey obliga al Ayuntamiento de Madrid a ayudar con una subvención, con lo que el interés económico de éste último por los corrales aumenta, hasta el punto que en 1638 será el propio Ayuntamiento el encargado directo de la administración de los corrales en lugar de las cofradías, pasándoles una cantidad fija a éstas.³⁴⁹

RODRÍGUEZ, Ramón. **Hipótesis de Corte Transversal del Tablado de un Corral de Comedias.** Altura: 451 pixels. Largura: 412 pixels. Tamanho: 35,5 kb. Formato: JPG. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es>. Acesso em: 23/09/2011.

³⁴⁸ Loc.cit.

³⁴⁹ Ibidem, p. 224.

CORTE TRANSVERSAL DE UM CORRAL DE COMEDIAS: Tablado y aposentos y desvanes laterales: Altura: 312 pixels. Largura: 510 pixels. Tamanho: 36, 9 Kb.Formato: JPG. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es>. Acesso em: 23/09/2011.

- El escenario presentaba 3 niveles utilizables durante la representación: al fondo, arriba, se situaba un balcón al que asomaban personajes que simulaban estar en el de una casa; en segundo lugar estaba el tablado, en el que se desarrollaba normalmente la acción; por último, el foso del que salían, a través de escotillones o trampillas, los actores que encarnaban a Satanás o a otras criaturas infernales.
- Las habitaciones de las casas (aposentos) que daban al patio estaban destinadas a las gentes principales. Los desvanes y las tertulias eran los aposentos más altos, situados inmediatamente debajo del tejado, y estaban reservados muchas veces a los religiosos y a los nobles. Estos personajes podían ver la comedia sin ser vistos a través de celosías.
- El público más modesto se situaba en el patio central y veía el espectáculo de pie o sentado en unas gradas que se levantaban a los lados del patio. Allí se situaban los mosqueteros, que, con sus capas y espadas y sus silbidos o aplausos levantaban o hundían la comedia.
- Frente al escenario se construyó una especie de palco de mujeres (la cazuela), en el que se sentaban las mujeres del pueblo, quienes accedían al local por una puerta especial o por las casas vecinas, para no encontrarse con los hombres.
- A veces había inmediatamente al lado del escenario un lugar separado del resto de la sala, llamado media luna, donde se sentaban otros espectadores
- La alojería era el lugar en donde el público compraba tentempiés (comida y bebida) y los alojeros despachaban la aloja o hidromiel (bebida hecha de agua, miel y hierbas aromáticas que, a veces se mezclaba con vino).
- Los primitivos corrales de comedias se ampliaron interiormente según se hizo preciso crear espacio para alojar al público. Su

estructura sólo permitía crecer verticalmente y se fueron añadiendo pisos a los ya existentes.³⁵⁰

Nesse contexto, as comédias se tornam o ápice dos espetáculos teatrais. Inovadoras no aspecto literário, não abrangem apenas o caráter cômico e as ações “vulgares” como as antigas comédias. Segundo Lope de Vega, ficara-se o costume de nomear as antigas comédias de *entremeses*, como as de Lope Rueda, com isso, o autor elabora novos preceitos para a comédia que, voltada também à plebe, logo deveria ser escrita com linguagem de louco, misturando-se à baixeza cômica a sentença trágica e suas ações graves:

Acto fueron llamadas, porque imitan las vulgares acciones y negocios, Lope de Rueda fue en España ejemplo de estos preceptos y hoy se ven impresas sus comedias de prosa tan vulgares que introduce mecánicos oficios, y el amor de una hija de un herrero, de donde se ha quedado la costumbre de llamar entremeses las comedias antiguas, donde está en su fuerza el arte siendo una acción, y entre plebeya gente, porque entremés de rey jamás se ha visto, y aquí se ve que el arte por bajeza de estilo vino a estar en tal desprecio, y el rey en la comedia para el necio.

(...)

Sabe Dios que me pesa de aprobarlo, porque Plutarco hablando de Menandro no siente bien de la comedia antigua, mas pues del arte vamos tan remotos y en España le hacemos mil agravios; cierren los doctos esta vez los labios. Lo trágico y lo cômico mezclado, y Terencio con Séneca, aunque sea como otro Minotauro de Pasife harán grave una parte, otra ridícula, que aquesta variedad deleita mucho. Buen ejemplo nos da naturaleza, que por tal variedad tiene belleza.³⁵¹

No mesmo texto, destacam-se os gêneros breves que acompanham as comédias, e a mudança das comédias de seu tempo de quatro para três atos, mantendo um *entremés* entre o primeiro e o segundo ato da comédia, mas substituindo o *entremés* entre o segundo e o terceiro ato por um baile:

Y era que entonces en las tres distancias se hacían tres pequeños entremeses, y agora apenas uno, y luego un baile, aunque el baile le es tanto en la comedia que le aprueba Aristóteles, y tratan Ateneo Platón, y Xenofont puesto que reprehende el desonesto...³⁵²

³⁵⁰Lourdes Domenech y Ana Romeo. **El Corral de Comedias**. Disponível em: <http://www.materialesdelengua.org>. Acesso em: 09/09/2011.

³⁵¹Lope de Vega. **El Arte Nuevo de Hacer Comedia en este Tiempo**; pp. 2-4. Disponível em: <http://www.edu.mec.gub.uy/>. Acesso em 14/07/2010.

³⁵²Ibidem, p. 5

4.2. Gêneros dramáticos breves como receptores e criadores de práticas.

Dentro das estruturas das comédias são incorporados os gêneros breves com danças e bailes, em sua maioria, como os *entremeses* citados por Lope. Segundo Huerta Calvo³⁵³, danças e bailes migraram das comédias para esses gêneros breves devido ao recalque manifestado pela Igreja contra tais práticas. Embora as comédias tenham continuado a apresentar seus próprios bailes e danças, há poucos casos conhecidos, os quais se assemelham às comédias já tratadas no segundo capítulo, e ainda, restringem-se à primeira metade do século XVII.³⁵⁴

Portanto, os gêneros breves são os objetos de análise para a teatralização das práticas, pois, além de apresentarem um aumento delas ao longo do século, oferecem maior quantidade e variedade de descrições das práticas representadas dentro de suas manifestações, já que, no caso dos bailes dramáticos, elas são imprescindíveis.

Dessa forma, ressalta-se que é dado um enfoque maior aos bailes dramáticos porque eles ampliam a participação das práticas à medida que não somente inserem os antigos e novos bailes e danças, mas desenvolvem mímicas e coreografias a partir de suas próprias letras. Por fim, é igualmente importante situar a antecedência desses gêneros breves para entender a eleição deles aos palcos, assim como suas transformações para tal acontecimento.

Dentre os gêneros breves mais representativos na inserção das práticas, aqui encontrados, há as *loas* que são apresentadas antes da comédia, os *entremeses*, que se situam entre o primeiro e segundo ato, o baile dramático, ao qual Lope se refere na passagem acima, que é colocado entre o segundo e o terceiro ato, e as *mogigangas* que vêm depois da comédia apresentada.³⁵⁵

As *loas* (prelúdios) se caracterizam por serem composições líricas com propósito de louvor ou elogio (*alabanza*), que iniciam a peça principal representada em seguida, as quais também são nomeadas como introdução e prólogo.³⁵⁶ Assim, no século XVI, elas já se apresentam em obras dramáticas religiosas, iniciando os autos sacramentais e fazendo louvores a santos. Posteriormente, são introduzidas também em obras

³⁵³ HUERTA CALVO, El teatro breve en la Edad de Oro. Edição de Javier Huerta Calvo. Madri: Taurus, 1985; p. 59. Apud: MORENO, op.cit., p. 250.

³⁵⁴ MORENO, op.cit., pp. 308- 326.

³⁵⁵ COTARELO Y MORI, op. cit., p.III.

³⁵⁶ Ibidem, p. VI.

dramáticas profanas (1550), como nas farsas³⁵⁷, ampliam seu repertório de argumentos entre o final do século XVI e início do XVII, trazendo assuntos da comédia que a segue, elogios a lugares onde eram representadas, histórias, ou ainda, pedem o silêncio e a atenção do público, e até mesmo tratam de problemas que o público está vivendo³⁵⁸. Essa variedade de assunto é tratada por uma *loa* de 1616:

La diversidad de asuntos/ que en las loas han tomado/ para pedirlos silencio/ nuestros Tereacios y Plautos,/ ya contando alguna hazaña/ de César ó de Alejandro;/ ya refiriendo novelas/ del Ferrares ó el Boceaccio;/ ya celebrando virtudes, ya delitos condenando...; ya alabando los colores, ya las letras alabando, confieso que me han tenido confuso y perplejo un rato, sin tener donde alargar con el ingenio la mano: tanto puede el llegar tarde adonde han llegado tantos.³⁵⁹

Segundo Cotarelo, tais mudanças foram necessárias devido ao aumento de sua demanda, que também passou a exigir um maior dinamismo, possibilitando a entrada dos diálogos, já que, no século XVI, elas consistiam em monólogos e na atuação de várias pessoas na representação:

Lorenzo: Piedad, ingeniosos bancos./ Cintor: Perdón, nobles aposentos./ Linares: Favor, belicosas gradas./ Bernardo: Quietud, desvanes tremendos./ Pinelo: Atención, mis barandillas./ Piñero: Carísimos mosqueteros,/ granujas del auditorio,/ defensa, ayuda, silencio./ Lorenzo: Damas en quien dignamente/ cifro su hermosura el cielo./ Inés: Así el abril de los años/ sea en vosotras eterno,/ y que el tiempo que tenéis/ no se sepa en ningún tiempo./ Margarita: Que piadosas y corteses/ pongáis perpetuo silencio./ Inés: A las llaves y a los pitos,/ silva de varios sucesos.³⁶⁰

Além da participação de várias pessoas nessa *loa* de Quiñones de Benavente, em seu conteúdo aparecem nomes dados aos lugares onde ficava o público nos currais e pátios, feitos para as companhias cômicas em Madri e nos povoados mais relevantes, acarretando o aumento dessas representações, segundo Fernández de Moratin³⁶¹. Constata-se, ainda, a ampliação das *loas* representadas nas comédias, nessa primeira

³⁵⁷ Ibidem, p. VII

³⁵⁸ Ibidem, p. VIII- IX.

³⁵⁹ *Loa* Anonima recopilada por Cotarelo. Apud: Ibidem, p. XXII.

³⁶⁰ *Loa* de Luis Quiñones de Benavente, apud: Fernández de Moratín, Leandro. **Orígenes del Teatro Español**: seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega. Madrid: Real Academia de la Historia, 1830-1831; nota 67 dessa obra. Disponível em: <<http://bib.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: 21/11/2011.

³⁶¹ Ibidem.

metade do século XVII, através de publicações que reúnem várias comédias com seus *entremeses*, *loas* e bailes, como as de Quiñones³⁶² e as de Lope de Vega³⁶³.

Nesse sentido, as variações agregadas às *loas* permitiram, na segunda metade do século XVII, a inserção de bailes e danças em suas representações:

Canta la música y a su compás bailando todos/ hacen una mudanza, de cuyo lazo resulte que/ al impedirlos el Placer queden en ala, en tal/ orden que juntos los escudos formen un/ renglón que diga EUCHARISTIA./ Música: Ya que el día del Señor/ aplauden hoy y celebran/ con fiestas y regocijos/ divinas y humanas letras,/ sepamos cuál de ellas/ incluye feliz su mayor excelencia. Con esta repetición vuelven a bailar y trocándose de lugares hacen segundo renglón que diga al impedirlos el Placer: CITHARA IESU. Placer: No, no prosigáis, oíd/ que aún otra duda me queda. Todos: ¿Qué es la duda? Placer ¿Cómo siendo/ el misterio que celebra/ vuestra fe la Eucaristía,/ fiel representación tierna/ de muerte y pasión de Cristo,/ es con músicas y fiestas?/ ¿No es este aquel sacramento/ que ayer veneró la Iglesia/ con disciplinas, ayunos,/ lágrimas y penitencias?/ ¿Pues cómo hoy queréis que el llanto/ en música se convierta? Viejo: Las mismas letras podrán/ dar a esa duda respuesta./ Placer: ¿Las mismas letras? Viejo: Sí. Placer: ¿Cómo?/ Viejo: Volviendo otra vez a leerlas./ Todos: ¿Qué lees?/ Placer: Cithara Iesu./ Viejo: Luego claramente muestran/ que ayer cruento sacrificio/ y hoy oblación incruenta,/ a una luz Eucaristía/ y a otra Cítara, se deba/ celebrar con regocijos/ hoy lo que ayer con exequias./ Dama 1ª: Y no ha de parar en que/ este anagrama contenga/ las letras de ambos sentidos,/ sino que se siga a ellas/ otra representación/ al mismo asunto compuesta./ Placer: ¿De qué?/ Dama 4ª: La sabiduría,/ que llamó a la competencia/ letras divinas y humanas,/ dar a todas lugar piensa,/ y así el asunto del auto/ hallado en humanas letras/ es la fábula de Orfeo/ alegorizado a esta/ universal redención,/ atento a la consecuencia/ de que en ella su papel/ también la cítara tenga,/ pues cítara de Jesús/ es la Cruz./ Placer: De tanta fiesta,/ ¿cuál ha de ser el teatro?/ Dama 2ª: Madrid, como corte excelsa/ del más católico rey.../ Galán 1º: De la más cristiana reina.../ Dama 3ª: Del príncipe más amado.../ Galán 2º: Y de la infanta más bella.../ Dama 4ª: De las más hermosas damas.../ Galán 4º: Y centro de armas y ciencias.../ Dama 5ª: En sus doctos tribunales.../ Galán 5º: En sus ilustres noblezas.../ Viejo: Y, sobre todo, teatro/ de los triunfos de la Iglesia./ Placer: Pues el papel del placer/ tocarme en el auto es fuerza,/ le he de empezar por la loa/ con aquel antiguo tema/ del silencio y del perdón./ Dama 1ª: Mejor es que en lugar de esa/ antigua, necia costumbre,/ la música y el festín vuelva./ Placer: Pues vaya de baile./ Música: Pues vaya de baile. Placer: Pues vaya de fiesta./ Música: Pues vaya de fiesta./ Placer: En vez de perdón, aplauso y licencia. Música: En vez de perdón, aplauso y licencia./ Todos: Pues vaya de baile, vaya de fiesta,/ en vez de perdón, aplauso y licencia. Con esta repetición, bailando y cantando/ todos y representando acaba la loa.³⁶⁴ (grifos do autor)

³⁶² Don Manuel Antonio de Vargas, op.cit.

³⁶³ Lope de Vega. **El Fenix de España Lope de Vega Carpio**: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles, op.cit.

³⁶⁴ Calderón de la Barca. **El Divino Orfeo**. Ed. J. Enrique Duarte. Pamplona–Kassel: Universidad de Navarra–Reichenberger, 1999. Disponível em: <http://dspace.unav.es>. Acesso em: 13/07/2011.

A *loa* sacramental composta para a comédia *El Divino Orfeu* de Calderón, em 1663, é aqui selecionada, primeiramente, por mostrar vários momentos em que os atores bailam; em segundo lugar, seu próprio assunto trata da mudança citada nas *loas* antigas, que pedem licença e silêncio para as novas que têm bailes; e por último, a questão de se comemorar temas religiosos com bailes e festas.

Assim, observa-se que durante os bailes acontecem as duas formações das palavras que sustentam todo o argumento da *loa*, ou seja, a aproximação de festas e músicas com o religioso ao desfazer o anagrama de “Eucaristhia” e transformá-lo em “Cithara Iesu”. Por ironia, o personagem “Prazer” se indigna diante desse fato, questionando como a Paixão de Cristo, que a Igreja venerava ontem com lágrimas e penitências, faz-se, hoje, com festejos. Quando, enfim, o “Prazer” consente, sugerindo a antiga *loa* com temas de perdão e silêncio, para cumprir sua própria função de conceder prazer ao auto, a personagem “Música” faz uma advertência ao antigo modo das *loas*, aludindo que volte a música e a festa.

Em seguida, o argumento do enredo é acatado por todos, pois mencionam que se vá de baile e de festa. Novamente, os atores bailam, finalizando a *loa*, o que demonstra a importância dos bailes, não só por serem representados diversas vezes, mas também por enfatizarem e concluírem o argumento e, nesse caso, serem amparados no próprio tema.

Loas com bailes também estão presentes em festas nobres. Dessa forma, em 1651, na comédia *Darlo todo y no dar nada* ou *Apeles y Campaspe*, há uma *loa* em que se baila com castanholas (*castañetas*), escrita por Solís para ser representada no palácio real em comemoração ao aniversário da rainha, ao seu primeiro parto e à sua recuperação do acidente.³⁶⁵ Solís também faz uma *loa*, em 1655, para a comédia *Las Amazonas* que se representou a sua Majestade no domingo de carnaval, em que há a dança *gallarda*:

La Comedia presumida/ de reina de los festejos,/ y olvidando en los salones/ el corral de sus abuelos,/ sale á danzar la Gallarda,/ diestramente componiendo/ de sus pasos apretados/ la suspensión del paseo./ Aunque algo la desmesuran/ quebrados de amor y celos,/ son decentes las floretas/ que se harán en casamientos./ Según á compás se mueven/ la huella, el aire y el cuerpo,/ parece que sus pies constan,/ y que van pisando versos.³⁶⁶

³⁶⁵ Cotarelo y Mori, op. cit., pp. XXXIV.

³⁶⁶ *Loa* para la comedia de *Las Amazonas* que se represento á Su Majestad el domingo de Carnestolendas, 7 de Febrero de 1655. Apud: Ibidem.

Em 1659, Antonio de Solís faz uma *loa* que precede a comédia *Hipomenes y Atalanta*, sendo representada com baile, dança e canto. Este caminho de Solís foi seguido por outros poetas como Augustín Moreto que também se destacou com suas *loas* cantadas e bailadas.³⁶⁷

Seguindo a referência de Cotarelo y Mori e de Maria Moreno quanto aos gêneros breves, entre o primeiro e o segundo ato da comédia são colocados os *entremeses*. Assim como as *loas*, esse gênero já tem grande representação no século XVI, tendo Lope de Rueda como principal autor, segundo Augustín de Rojas que, em 1603, escreve sobre a forma criada por Lope de Rueda para as farsas e comédias ou antigas comédias, havendo as *loas* no início e os *entremeses* ou *pasos* nos intervalos:

Y porque yo no pretendo/ tratar de gente extranjera,/ sí de nuestros españoles,/ digo que Lope de Rueda,/ gracioso representante/ y en su tiempo gran poeta,/ empezó a poner la farsa/ en buen uso y orden buena./ Porque la repartió en actos,/ haciendo introito en ella,/ que agora llamamos loa,/ y declaraban lo que eran/ las marañas, los amores,/ y entre los pasos de veras,/ mezclados otros de risa,/ que porque iban entremedias/ de la farsa los llamaron/ entremeses de comedia...³⁶⁸

Os *entremeses* se caracterizam por trazerem assuntos que divertem e amenizam a seriedade da peça principal, apresentando personagens e histórias vulgares, como já colocados por Lope de Vega, em seu texto citado anteriormente.

No início do século XVII, tomam uma característica mais realista e irônica com Miguel de Cervantes³⁶⁹, autor que não tem seus *entremeses* representados em sua época, mas influencia *entremesistas* posteriores com seus temas.³⁷⁰ Ainda, uma característica que aparece, já nesse início do século, destacando-se nos *entremeses* de Cervantes, é a inserção de bailes e danças:

(Tocan la Gallarda; dánzala Escarramán, que le ha de hacer el bailarín; y, en habiendo hecho una mudanza, prosíguese el romance.) (...) Muden el baile a su gusto,/ que yo le sabré tocar: el Canario, o las Gambetas,/ o *Al villano se lo dan*,/ Zarabanda, o Zambapalo,/ el *Pésame dello* y más;/ el *Rey don Alonso el Bueno*,/ gloria de la antigüedad. Escarramán: El Canario, si le tocan,/ a solas quiero bailar./ Músicos: Tocaréle yo de plata;/ tú de oro le bailarás./ (Toca el Canario, y baila solo Escarramán; y, en habiéndole bailado, diga:)

³⁶⁷ Ibidem, XXXVI.

³⁶⁸ Augustín de Rojas Villandrando. **El Viaje Entretenido**. Edición digital basada en la de Madrid, Empronta [sic] Real, 1603. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viaje-entretenido>>. Acesso em: 12/07/2011.

³⁶⁹ Cotarelo y Mori, op.cit., p. LXVI.

³⁷⁰ Ibidem, p. LXXII-LXXIV.

Escarramán: Vaya El villano a lo burdo,/ con la cebolla y el pan,/ y acompáñenme los tres./ Músico: Que te bendiga San Juan. (Bailan el Villano, como bien saben, y, acabado el Villano, pida Escarramán el baile que quisiere, y acabado, diga Trampagos:)/ Trampagos: Mis bodas se han celebrado/ mejor que las de Roldán./ Todos digan, como digo: ¡Viva, viva Escarramán!/ Todos: ¡Viva, viva!³⁷¹ (grifos do autor)

A conjuntura em que Cervantes coloca a dança e os bailes se assemelha às situações criadas em suas novelas, ou seja, tais práticas estão entre pessoas que não são exemplos de moralidade naquela sociedade. Dessa forma, dança e bailes se realizam no casamento de um *rufián*, pessoa sem honra e perversa³⁷², o qual fica viúvo e se casa logo em seguida, causando uma situação também desonrosa à moral cristã. Por fim, aparece Escarramán para o baile, um ladrão que realmente existiu em Sevilla³⁷³, que se torna o principal bailarino da peça.

Observa-se, ainda, que não só as práticas tomadas como vulgares e plebeias, por discursos dantes tratados, estão nessa situação, mas também a própria *gallarda*, considerada dança aristocrata em textos aqui abordados. Além disso, apesar de a *gallarda* ser mencionada como dança, quando Escarramán a realiza, o personagem é chamado de bailarino, e em seguida, pede-se para que mude o baile, como se o que veio antes, a *gallarda*, também o fosse. Contudo, diante de tal contexto que deprecia as práticas, elas surgem para enfatizar o final do enredo, transformando-o em ápice da peça, assim como na *loa* sacramental citada.

Nessa primeira metade dos seiscentos, surgem vários *entremeses* com bailes e danças, destacando-se os de Luis Quinones de Benavente que, em 1620, já teria composto trezentas peças desse gênero, continuando a escrevê-las até 1638.³⁷⁴ Dentre as representações de seus *entremeses*, destacam-se as desempenhadas em festas nobres, sendo apreciadas pelo rei Felipe IV³⁷⁵, e as realizadas em festas religiosas. Dessas últimas, foi encontrado o seguinte *entremés* com baile, representado na festa de Corpus Christi, em 1633:

³⁷¹ Miguel de Cervantes Saavedra. Entremés del Rufián Viudo Llamado Trampagos. Reproducción digital a partir de la 1ª ed. de **Ocho Comedias, y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados**. Madrid: por la viuda de Alonso Martín, a costa de Iuan de Villarroel, 1615, f. 224v.-f. 230r. Localización: Biblioteca Nacional (España). Edición digital Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <http://bib.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 19/07/2011.

³⁷² DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 22ª edición. Madrid: Real Academia Española, Espasa-Calpe, 2001. Disponível em: <http://buscon.rae.es>. Acesso em 02/08/2011.

³⁷³ Cotarelo y Mori, op.cit. p. CCXLII.

³⁷⁴ Ibidem, p. LXXVI.

³⁷⁵ Ibidem

(Cantan y bailan.) Luisa: Si yo me caso, señores,/ (Canta.) muy buena disculpa tengo,/ porque es malilla sin guarda/ doncella con padre viejo./ (Repiten los dos versos postreros. Baila.) Monillo: Yo, calvajusto de entrambos,/ que el que se casa sin seso/ es marido rey de bastos,/ que le baldan por momentos.(Repiten y bailan todos.)/ Isabel: Con tonto y rico me caso,/ y pues doy mano en el juego (Lo mismo.) yo robaré la figura/ y descartarame el tiempo./ Talega: Yo caso con moza y pobre,/ pero con muy poco riesgo,/ que soy hombre y cada mano (Lo mismo.) los tres matadores tengo./ Tararira: Para que piedras me tiren/ basta decir que soy suegro, que como a malas lanzadas (Lo mismo.)/ morimos a malos yernos./ Monillo: Todo lo tienen Bueno/ los casamientos,/ todo lo tienen Bueno/ sino los suegros./ (Repiten.) Luisa: De las suegras y suegros/ no hay obra buena./ Tararira: Claro está pues que hacen/ yernos y nueras./ Luisa: Parejitas corren/ suegros y cardos,/ pues no son de provecho/ sin enterrillos./ (Todo lo repiten la música y bailan todos con que se da fin al entremés famoso de los dos sacristanes.)/ Talega: Vaya de baile y de fiesta./ Monillo: Toquen y baile Luisa./ Luisa: Yo bailaré enhorabuena./ (Baile Luisa sola con que se da fin al entremés.)/ Quítase el baile deste entremés. Fin.³⁷⁶

O enredo trata de duas irmãs que pretendem se casar com dois sacristãos, o que é consentido pelo pai após brigas e afrontas, principalmente, entre ele e Luísa. Quando enfim os casórios são aceitos pelo pai, entram os cantos e bailes que ressaltam comicamente as intenções dos jovens em se casarem, abordando, em seguida, a figura do sogro que atrapalha a união dos casais. Constata-se que há a mesma frase da *loa* sacramental vista, “Vaya de bayle y de fiesta”, proferida também no final, o que demonstra uma provável troca de influências entre os gêneros, possibilitando que bailes e danças, já presentes nas festas religiosas desde o século XVI, como já visto, mantêm-se nelas através dos gêneros breves e de seu desenvolvimento na teatralização.

Nesse sentido, a importância dos gêneros breves com bailes e danças se intensifica ao longo do século XVII, a exemplo de uma obra publicada em 1645, já citada, que recompila *entremeses, loas e jácaras* de Quiñones de Benavente, *Joco seria Burlas veras, o reprehension moral, y festiva de los desordenes públicos: en doze Entremeses representados, y veinte y quatro cantados. Van insertas seis loas, y seis jcaras*.³⁷⁷ Ainda, outros *entremesistas* utilizam bailes e danças em suas composições para companhias, como D. Franciso de Quevedo Villegas, D. Ramón Montero,

³⁷⁶ Luis Quiñones de Benavente. **Entremes Famoso y Nuevo de los Sacristanes**. N. sobre edición original: Otra ed.: Madroñal, Abraham (ed.), *Nuevos entremeses*. Kassel: Reichenberger, 1996. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <<http://bib.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: 12/07/2011.

³⁷⁷ Don Manuel Antonio de Vargas, op.cit.

Francisco Navarrete y Ribera³⁷⁸, estendendo-se tal prática na segunda metade do século, com Villaviciosa e Augustín Moreto dentre outros.³⁷⁹ Vale ressaltar que todos esses autores são reconhecidos e apreciados por seus *entremeses* em festas reais, a exemplo do próprio Moreto que compõe *El Alcalde de Alcorcón* para representar no palácio real, no qual acontece o baile dos *villanos* no final do *entremés*, e na mesma ocasião, se faz outro *entremés* com bailes, *Las fiestas del Palácio*.³⁸⁰

No seguinte *entremés* de Quevedo não só há bailes, como a temática aborda a necessidade de reformá-los. Assim, o personagem Rastrojo, que representa um velho baile, ao ouvir um pedido de conservação da idade para uma feiticeira, deseja uma mudança para si mesmo, remendando-se com outros bailes:

*Suenan guitarras.(...) Salen Musicos: !Adobacuerpos, como adobasillas!./ !botica de ojos, boca, pantorrillas!./ Nuestro baile de Rastro esta tan viejo,/ que no le queda ya seno el pellejo;/ queremos, se el posible, remendarlle/ con los bailes pasados. Ropavejera: Remendarele por entrambos lados,/ que no se le conozcan las puntadas./ Las bailas aqui están todas guardadas: Descubre las mujeres y los bailarines, cada uno con su instrumento. Zarabanda, Pironda, la Chacona,Corruja y Vaquería; Y los bailes aqui: Carretería,/ !Ay, ay!/, Rastrojo, Escarramán, Santurde. Rastrojo: Este remendo es lo que más me aturde: !zampado estoy en medio del remiendo!/ Ropavejera: Vaya de bailes un aloque horrendo./ Músicos: !Que acciones tan extrañas!/ Estavan ya con polvos y telarañas. Va limpiando con un paño las caras a todos, como a retablos, y cantan y bailan lo siguiente: Una fiesta de toros/ es mi morena:/ pícaros y ventana, ruido y merienda./ Úsanse unas tias/ de mala data,/ que echan las sobrinas/ más que las habas. Trátannos los hombres/ como al ganado, pues a puros perros/ guardan el hato./ Quéjase que le pido/ quien no mi a dado; deme, y quéjese luego/ pese al bellaco.*³⁸¹ (grifos do autor)

Segundo Cotarelo, os *entremeses* sofrem uma decadência no fim do século XVII, perdendo seus versos hamoniosos e a qualidade nos enredos, que buscam cada vez mais o inverossímil, assim como aumentam as *mogigangas*, que Cotarelo chama de farsas grosseiras, em que a poesia fica em segundo plano e os disfarces despertam a curiosidade, junto de músicas e bailes. Assim, há *entremeses*, inclusive representados para a realeza, na segunda metade do século XVII, em que não há argumentos, nem

³⁷⁸ COTARELO Y MORI, op.cit., pp. LXXVII-LXXX.

³⁷⁹ Ibidem, pp. LXXXIV-LXXXVI.

³⁸⁰ Ibidem, p. XCIII.

³⁸¹ Entremés de la Ropavejera. Edición digital a partir de **La Perinola**: revista de investigación quevediana, núm. 5 (2001), pp. 25-38. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponível em: <<http://bib.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: 13/11/2010.

mesmo títulos, servindo apenas para mostrar personagens cômicos que cantavam e bailavam, a fim de *alabar* o rei e a rainha, portanto, sempre havendo um baile.³⁸²

Dando sequência à ordem dos gêneros breves nas comédias, entre o segundo e o terceiro ato apresenta-se o baile, gênero literário intermédio, cujos elementos são canto, música e, principalmente, baile propriamente dito.³⁸³ A letra é elaborada para o canto que, por vezes, compõe toda a peça, havendo bailes cantados em toda sua representação, e outros em que há partes faladas, os bailes *entremesados*. O canto e a música são elementos para graduar e fazer mais belo o exercício mímico, ou seja, o verdadeiro baile.³⁸⁴

Para tratar dos bailes dramáticos, Cotarelo apresenta um histórico de como bailes populares já se inseriam em espetáculos, desde o final do século XV, com trechos de obras representadas de Juan de Encina e Lucas Fernández:

Justino: El bailar has olvidado./ Cristino: Cuido que no, compañón;/ hazme, por probar, un son./ Justino: Que me parece muy de grado./ ¿Qué son quieres que le llaga?/ Cristino: Haz, ñios praga,/ cual quisieres, compañero./ Justino: ¿Quieres uno vigillero,/ de los dejesú de Braga?/ Cristino: Tienta, tiéntalo Justino./ Justino: ¡Sus, Cristino!/ Ponte en corro, como en lucha:/ otea, mira, escucha,/ que yo creo que es muy fino./ Cristino: No le puedo bien entrar,/ ni tomar,/ que es un poco palanciano;/ hazme otro más villano/ que sea de mi manjar./ Justino: Di cuál quieres, ñora mala!/ que te haga./ ¿No dices lo que querrías ?/ Cristino: Uno de los que tañas/ á la boda de Pascuala.../ Aqueese, aqueese es galán,/ ¡juro á San!/ Mira cómo lo repico.../ Yo te juro y certifico/ que los pies tras él se van./ Justino. ¡Pega, pégale mozuelo,/ muy sin duelo!.../ ¡No hay quien en medio se meta!/ Alto y bajo y zapateta,/ y el grito puesto en el cielo.../ ¡A ello! No te desmayes/ que bien cães/ punto por punto en el son.../ ¡Dale, dale, compañón!/ ¡Esfuerza que te descaes!.../ ¡Nómbrete, hi de cornudo,/ que estás mudo!/ ¡Suene, suene tu lugar!/ Cristino: ¡ La Venta del Zagalar!/ ¡El hijo de Pezteñudo!/? Justino: ¡Así! ¡Pésiete á San Pego/ con el juego!/ ¡Y al cuerpo dé sus poderes;/ sepan, Cristino, quién eres!/ Cristino: Ya no más; yo te lo ruego./ Justino: Mira tú si quieres más.../ Di , verás./ Cristino: Ya me traes muy cansado./ Justino: No tienes nada olvidado./ Cristino. Ni lo olvidaré jamás.³⁸⁵

Y después llamaron á- Pascuala y Menga/ y cantaron y bailaron con ellas./ Bras-Gil: Aballemos,/ que cantando nos iremos./ Bering: ¿Qué cantar quieres cantar?/ Bras-Gil: Uno que sea de bailar./ porque más nos reholguemos.³⁸⁶

Demos tortas y bailemos/ con gran gloria y gran placer./ Demos saltos y cantemos/ hasta en tierra nos caer./ No hay quien se pueda tener.../

³⁸² Ibidem, pp. CXLIV-CXLV.

³⁸³ Ibidem, pp. CLXIV-CLXV.

³⁸⁴ Ibidem

³⁸⁵ Juan de Encina. *Egloga de Cristino y Febea*. Apud: COTARELO, op.cit., p. CLXXIV.

³⁸⁶ Juan de Encina. *Egloga 8ª*. Apud: COTARELO, loc.cit.

¡Digo, digo, digo, ha!/ I juro á diez muy bien nos va!/ ¡Aína, Bras; tú y Beringuella/ salí, salí acá á bailar!/ Zapatetas arrojemos/ repicadas por el cielo./ Mil altibajos peguemos/ por acaronas del suelo./ Reholguémonos sin duelo.../ ¡Presto, todos! ¡Sus! ¡Acá!.../ Vamos, que escurece ya.³⁸⁷

Assim, Cotarelo afirma que os bailes mencionados são populares, do povo, espontâneos, não os ordenados e cerimoniais da aristocracia, o que é constatado no início do primeiro trecho de Encina. A égloga, que já representa temas campestres³⁸⁸, é colocada como obra de estilo pastoril, no caso de Lucas Fernández, em que os bailes são representados por atores vestidos de pastores, assim como os atores que bailam na égloga de Encina. Também se observa que as representações de Encina e de Lucas Fernández são, provavelmente, mais encenadas a nobres, pois ambos dedicam dois anos de sua dramaturgia à corte de Alba de Tormes, dos Duques de Alba.³⁸⁹

Mesmo no caso de Encina, que chega a representar a um público também de estudantes em sua estadia em Roma, compõe apenas duas outras obras nessa época³⁹⁰, sendo o resto delas composto antes dessa viagem, no período em que servia aos Duques, até mesmo representando églogas ao príncipe Juan, filho dos Reis Católicos.³⁹¹

Com isso, pretende-se salientar aqui o costume de nobres de assistirem a bailes camponeses, desde o final do século XV, o que contrapõe o argumento já referido de Maria Moreno sobre tal fato ser uma característica do século XVII, devido à teatralização que apresentaria, ineditamente, bailes de subalternos ao público nobre.

Bailes continuam sendo representados em meados do século XVI, também em espetáculos religiosos, como os de Ostia e Herrera já mencionados, e os de Diego

³⁸⁷ Lucas Fernández. Egloga 1ª. Apud: Cotarelo, loc.cit.

³⁸⁸ Juan de Encina. **Cancionero**. Edición facsímil de Madrid, Real Academia Española, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928 (reimp. Madrid, Arco/Libros, 1989). Edición original: 1496. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://bib.cervantesvirtual.com>. Acesso em 13/07/2011; Juan de Encina. **Égloga de Cristino y Febea**. N. sobre edición original: Edición digital a partir de **Égloga nuevamente trobada por Juan del Encina a donde se introduce vn pastor** ... (Salva, nº 1228; posterior a 1509). Localización: Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, R- III-A(595). Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002; Lucas Fernández. **Farsas y Églogas al Modo y Estilo Pastoril y Castellano**. N. sobre edición original: Edición digital basada en la edición de Salamanca, Lorenzo de Liom Dedei, 1514. Edición digital: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <http://bib.cervantesvirtual.com>. Acesso em 13/07/2011.

³⁸⁹ Alfredo Hermenegildo (org.). **Teatro Renascentista**. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. Juan del Encina. **Triunfo de Amor; Égloga de Plácida y Vitoriano**. Edición de Luisa de Aliprandini. Madrid: AKAL, 1995; p.6-7. Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em 30/11/2011.

³⁹⁰ Juan de Encina, **Cancionero**, p.28.

³⁹¹ Ibidem, p. 23.

Sánchez de Badajoz³⁹², em que também há bailes representados na própria farsa, assim como nas écloas anteriores.

A importância de Diego Sánchez para as peças de temas religiosos com bailes e danças é devida às suas obras *Danza de los Pecados*³⁹³ que, segundo Cotarelo y Mori, é totalmente bailada, e *Farsa del Juego de Cañas*, onde aparecem bailes muitas vezes representados. Porém, a primeira obra não foi encontrada durante a pesquisa, havendo apenas trechos citados por Cotarelo:

Sale Soberbia á sacar á Adán.- Da primero en vuelta y dice... En comenzando á bailar Adán, hácele Soberbia en traspié en que le derriba; queda caído hasta que sale Ira... Va Soberbia jatándose, y meneando el brazo dice... Sale Ira y baila./ Da en vuelta y dice á Adán, que aun está caído y luego se levanta... Saliendo á bailar Adán, dice el Pastor:/ En el son está metido;/ ya le sale, no es mentira,/ que luego baila en ira/ quien por soberbia ha caído./ Airado baila el vencido;/ veislo, veislo que trompieza,/ de quebrarse ha la cabeza;/ veislo caído, perdido.³⁹⁴

Quanto à sua farsa, aqui encontrada, há uma menção de profetas e patriarcas, como São João, dançando em “secreta melodia”, como se não pudessem ser vistos, logo, não sendo representados, mas os pastores bailam várias vezes durante a farsa, recebendo os ensinamentos da sibila, que relata o jogo das virtudes contra os vícios:

Sibila: Porque escuchen las comarcas/ delante destos pregones / va en montón de foliones,/ profetas y patriarcas:/ todos van cantando en danza/ sus cantares de esperanza/ en secreta melodia. Pastor: Escuchemos la folia/ de la bienaventurança. (...) y *acabada 119la copla responderán todos juntos onde cantando y bailando como la primera vez.*/ Adán canta: Adán: La gran varona María/ que enmendó nuestro revés/ hueso de mis huesos es/ y carne de carne mía;/ en mi sueño yo la via/ parida y virgen entera,/ si esperanza he vera(...) *Aquí cantan 119o Pastor y 119o Serrana juntamente este villancico, bailando mano por mano.* Pastor-Serrana: Villancico: No me las enseñes más/ que me matarás./ No me las enseñes más,/ que me matarás. (...) *Trompetas em 119o Coro y harán bullicio en unos caxcabeles, corriendo todos como que pasan carrera del un puesto al otro, y en acabando cantarán el Pastor y la Pastora este villancico bailando mano por mano:* Pastor-Serrana: Villancico: ¿Y por onde avéis entrado, falso enamorado?;Qué mal me avéis burlado!³⁹⁵ (grifos do autor)

³⁹² COTARELO, op.cit., p. CLXXVII.

³⁹³ Ibidem

³⁹⁴ Loc.cit

³⁹⁵ Diego Sánchez de Badajoz. **Farsa del Juego de Cañas**. Edición digital a partir de la Recopilación de metro (Sevilla, 1554), según la edición facsímil de la Real Academia Española, Madrid, 1929. Disponível em: <<http://bib.cervantesvirtual.com>>. Acesso em 13/07/2011.

Na segunda metade do século XVI, logo, há bailes e danças sendo representados em peças, mas também, essas práticas isoladas se constituem como espetáculos, tendo o próprio Diego de La Ostia como exemplo:

Primeramente se obligó el dicho Diego de la Ostia (se llama vecino de Toledo) de sacar una danza que tenga 11 personas, las 8 dellas vestidos en hábitos de serranos y serranas, de sayas de colores guarnecidos de franjas de plata y oro falso, y las dichas serranas con sus tocados, capirotos y cofias que suelen traer de velo de oro ó de tela de plata. Estas 8 personas han de ir tañendo 8 instrumentos diferentes: dos vihuelas de arco, dos cítaras, 4os laúdes, dos guitarras. Han de ir los dos vestidos de la misma suerte que los ocho, tañendo con otros dos instrumentos que han de servir siempre de tañer en el entretanto que los demás danzan, porque han de quedar danzando con unos arcos; el último cumplimiento á los 11 ha de ir vestido de lo mismo que ha de ser la guía y el que ha de servir de quitar y dar los instrumentos siempre que los dexaren para danzar con los dichos arcos.³⁹⁶

Dessa maneira, bailes e danças não só continuam sendo representados como ornamentos em gêneros teatrais do século XVII, vistos as *loas* e os *entremeses*, como também formam um gênero próprio que possibilita sua expansão nas representações, que seria o baile dramático. Ainda, foi colocado esse histórico a fim de constatar que bailes e danças não aparecem diferenciados conceitualmente, a exemplo dos bailes na peça *Danza de los Pecados*, o que parece colocar ambas as palavras com o mesmo significado. Finalmente, nos trechos apresentados, as práticas são chamadas de bailes em sua maior parte, estando em festas aristocráticas e religiosas, incluindo os bailes camponeses nas primeiras. Com isso, coloca-se a hipótese de que as práticas, principalmente as denominações bailes, estão presentes em várias ordens sociais, e por tal motivo, são mais acuadas nos discursos da Igreja, ou seja, como uma forma mais eficaz de controlá-las.

O que comprova a maior circulação dos bailes naquela sociedade é, além de sua manifestação mais numerosa em comparação às danças, a sua eleição para caracterizar um gênero breve do teatro que amplia sua atuação nos palcos. Assim como no século anterior, danças e bailes não apresentam diferenciação em muitos espetáculos no século XVII, como também se verifica que a menção aos bailes ou ao bailar é superior às menções sobre danças, inclusive em espetáculos religiosos. Nesse sentido, o seguinte auto-sacramental, de Lope de Vega, apesar de ter a galharda, considerada dança em

³⁹⁶ Leg., 2º Archivo Historico de Toledo – Papeles de Barbieri. Apud: Cotarelo, op.cit., p. CLXXIII

discursos anteriores, apresenta suas mudanças com bailes, mesmo com todas as proibições e recalques sobre eles no início do século, como já visto:

Duerme la Esposa, y los tres, el Cuidado, la Gracia y el Alegria, cantan, y los dos danzan esta española, mudando los bailes conforme fueren las coplas. Música: Estaba María Santa/ contemplando las grandezas/ de la que Dios sería / madre santa y virgen bella./ El libro en la mano hermosa,/ que escribieron los profetas,/ cuando dicen de la Virgen: ¡Oh, cuán bien que lo contempla!/ Madre de Dios y Virgen entera,/ Madre de Dios, divina doncella. / Bajó del cielo un arcángel,/ y haciéndole reverencia,/ «Dios te salve, le decía,/ María, de gracia llena»./ Admirada está la Virgen,/ cuando al sí de su respuesta / tomó el Verbo carne humana,/ y salió el Sol de la Estrella./ Madre de Dios y Virgen entera,/ Madre de Dios, divina doncella./ *Mudan aquí el baile y dicen el de la zarzuela.*/ Yo me iba, Madre,/ al monte una tarde,/ dentro de vos misma,/ aunque soy tan grande./ Nueve horas anduve /virgen después y antes,/ y pariendo virgen,/ hasta que llegastes / a ver a Isabel,/ que preñada sale/ del Bautista a veros,/ entre unos jarales./ Viérame Juanico,/ y con gozo y bailes/ se alegró de verme,/ dentro de su madre./ *(Tornan a mudar el baile y la letra, y cantan.)*/ Juan resplandece este día/ en el vientre de Isabel;/ que Cristo es sol, y da en él/ por el cristal de María./ Luego que los dos se han visto/ y abrazos tiernos se dan,/ Cristo resplandece en Juan,/ y Juan reverbera en Cristo./ Quedaron desde aquel día/ ángel Juan, cielo Isabel;/ que Cristo es sol y da en él/ por el cristal de María. (...) *(Baile.)* Pascual, si el muchacho/ ves, baila, salta,/ y hagámonos rajas;/ que aquí llevo las sonajas,/ y el salterio para después. *(Cantan.)*/ Caminad a Egipto/ con el Niño, Madre,/ que ha mandado Herodes/ buscarle y matarle./ Pero ya que es hombre,/ dad lugar que pase,/ para nuestra vida,/ de su muerte el cáliz;/ pues que ya nos deja/ su cuerpo y su sangre / en el pan y en vino,/ que a todos reparte./ Ya en la cruz le enclavan,/ y a su Eterno Padre/ su espíritu envía,/ y el cielo nos abre./ Que de noche le mataron/ al caballero,/ a la gala de María,/ la flor del cielo./ Como el sol que arde/ tanto se encubría, / noche parecía, / aunque era la tarde./ La muerte cobarde/ mató, aunque ella ha muerto,/ al caballero,/ a la gala de María,/ la flor del cielo,/mas escucha el de alegría:/ oye mi Resurrección.(...) Música: *(Esto es por la gallarda.)* Mas luego al tercero día/ resucitó glorioso,/ resplandeciente y fermoso,/ alegrando cielo y tierra./ Ya la noche se destierra,/ ya triunfa el Esposo eterno/ de la muerte y del infierno/ todos quedan por esclavos;/ ya su cruz, corona y clavos/ nos prometen vida y gloria./ ¡Vitoria, vitoria!/ ¡Paz, contento y risa!/ Corten caballos aprisa./ ¡Tápala, tápala, tápala, tapa!/ Corrido va el toro/ el hombre se escapa,/ porque a Dios, que le mira,/ le echó la capa./ ¡Tápala, tápala, tápala, tapa! *(desperta a esposa)* ³⁹⁷ (grifos do autor)

³⁹⁷ Lope de Vega. **De los Cantares**. Auto-sacramental. Edición digital a partir de Piezas maestras del teatro teológico español. T.I: Autos Sacramentales, 4ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, pp.114-133. Edición digital Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 19/05/2011.

Por ser um auto-sacramental, a peça é representada em festa religiosa, e os bailes envolvidos nas cenas não representam figuras imorais ou algo a ser repreendido, como em textos do segundo capítulo. Pois, o enredo trata do esposo, Cristo, que vela o sono de sua esposa, Alma, e a presenteia com músicas e bailes, enquanto ela dorme na noite fria, até que o dia raie. Com isso, os personagens Graça, Alegria e Cuidado fazem o baile que, aludindo às histórias bíblicas, aparecem em situações mais alegres e graciosas.

Deste modo, na conjuntura dos espetáculos entre o final do século XVI e o início do XVII, há um envolvimento dos bailes que, além de numerosos nas representações, fazem-se presentes em situações nas quais, para alguns autores aqui colocados ou para as próprias fontes que eles seguem, não seriam recomendadas tais práticas, como em festas aristocráticas e religiosas, sendo que nessas últimas, os bailes podem ser associados a algo honesto e moral, ou seja, às partes alegres e esperançosas das histórias bíblicas. Além disso, os bailes não só fazem parte de espetáculos como ornamentos de autos, farsas e *entremeses*, mas também se constituem como um espetáculo próprio, como o de Ostia em 1585. Por conseguinte, todos esses fatores podem ter contribuído para a constituição do baile como gênero breve dramático, desvinculado dos outros gêneros.

Em 1616, já se destacam os *entremeses cantados* de Luis Quiñones de Benavente.³⁹⁸ Apesar de o autor assim os denominar, uma *loa* que os precede, em 1617, já os apresenta como bailes, “(...) Junté, pues, mi compañía,/ hice viaje á otros reinos,/ llevando muchas comedias,/ bailes y entremeses nuevos.”³⁹⁹ Ainda, seu amigo que reúne algumas de suas obras em 1645, D. Antonio Manuel de Vargas, além de colocá-los como bailes no prólogo⁴⁰⁰, menciona a novidade desse gênero com relação aos já existentes ao afirmar que Quiñones teria ressuscitado na Espanha a ditirâmbica de Aristóteles, que une música, tripúdio (baile e dança) e versos.⁴⁰¹ Segundo Cotarelo, outros autores contemporâneos de Quiñones, como Tirso de Molina, também enfatizam esse novo gênero, ao falar sobre os bailes do autor, além do próprio Quiñones os denominar como *entremeses cantados*, o que os distinguiria dos bailes que estavam unidos aos *entremeses*.⁴⁰²

³⁹⁸ COTARELO Y MORI, op.cit., p. CLXXXIII

³⁹⁹ Loc.cit.

⁴⁰⁰ VARGAS, *Joco Seria Burlas Veras...*, fol. Xv.

⁴⁰¹ Ibidem, fol. XIVr.

⁴⁰² COTARELO Y MORI, op.cit., p. CLXXXIII.

Por último, Cotarelo afirma que se há alguma dúvida sobre tais *entremeses* serem bailes, dissipa-se com a fala final de um *entremés* de Quiñones, representado em 1633: “Sórbanse sus reverencias/ este baile, como huevo,/que está pasado por água, y tan fresco que es de hoy puesto.”⁴⁰³ Esse *entremés cantado*, *De Las Dueñas*, apresenta outra frase no final, indicando que essa peça é um baile, pois a interlocutora anuncia o fim do baile aludindo à apresentação: “Bern: Por el siglo de mi madre,/ que se acaba el baile.”⁴⁰⁴ Mas também, há passagens que citam bailes não como gênero dramático, logo, não se referindo à peça, já que o tema trata da própria festa na qual o *entremés* é realizado, narrando danças e bailes no estanque do Retiro:

Coro I: Suaves canciones, dançando a compas.

Coro II: Esta noche alegre del señor San Juan.

(...)

Music.: O que linda moça,/ la tramoya està,/ los ojos se lleva,/ de todo galan,/ para el baile alegre...⁴⁰⁵

Como colocado no início do capítulo, jardins e partes externas de palácios recebiam espetáculos voltados aos nobres, deste modo, o estanque do Retiro fora construído para tal fim.⁴⁰⁶

Ainda, em 1617, na publicação⁴⁰⁷ de comédias e de gêneros breves que as acompanham, de Lope de Vega, há peças já com o nome de bailes, os quais são de autoria desconhecida, com exceção do *Cavallero de Olmedo*, que é atribuída a Lope. Quanto a esse baile, não há descrições nem citações sobre bailes e danças, já nos outros dois, *Vayle del Duque de Humera* e *Vayle de Don Jayme*, assim como no de Quiñones, há citações de bailes e danças na fala, mas não descrições das práticas ou de seus gestos feitos pelos atores. Observa-se, ainda, que esses bailes dramáticos apresentam outra característica em comum com o de Quiñones, e que se diferenciam dos bailes representados em peças nos séculos XV e XVI, a temática não mais restrita a camponeses e pastores, pois aborda a nobreza:

El de Humena fue á Palacio,/ tan gallan, como gentil,/ llevando tras si las almas,/ quando cantavan assi./ Que bien cantan, y vaylan/ las çagalejas./ Que bien cantan, y vaylan/ las çagalejas./ A la gala de

⁴⁰³ Ibidem, p. CLXXXVI.

⁴⁰⁴ Quiñones de Benavente. Entremes Cantado de las Dueñas. In: **Joco Seria Burlas...**, p. 172.

⁴⁰⁵ Ibidem, pp. 169-170

⁴⁰⁶ Juan de Mariana. **Historia General de España**. Barcelona: Imprenta de D. Francisco Oliva, 1839, t.IX, p. 72. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 04/08/2011; J.E. Valey y N.D. Shergold. **Teatros y Comedias en Madrid**: 1651-1665. Estudio y documentos. London: Tamesis Books Limited, 1973; pp. 240-242. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 04/08/2011.

⁴⁰⁷ Lope de Vega. **El Fenix de España** Lope de Vega Carpio...

Francia,/ y flor de Humena. El Duque de Humena,/ noble embaxador,/ de Francia el mas grande, y rico valor./ Viene á dar la mano,/ oy por su señor,/ a la Corderilla,/ hija del Leon./ Sale tan galan,/ que le embidia el Sol,/ y sus cavalleros,/ del mismo arrebol./ Todo es Primavera/ en esta sazon,/ adonde se mira/ la mas bella flor./ Los campos se alegran,/ y el ayre veloz,/ se muestra suave,/ a este dulce son./ Que bien cantan, y vaylan/ las çagalejas./ Que bien cantan, y vaylan/ las çagalejas./ A la gala de Francia,/ y flor de Humena.⁴⁰⁸

En el Palacio Real,/ tambien un sarao celebran,/ y para darle principio/, cantaron aquesta letra./ Desdeñado soy de amor,/ guarde os Dios de tal dolor./ Soy de amor desdeñado,/ de fortuna perseguido,/ ni temo verme perdido,/ ni aun espero ser ganado. Un cuidado a outro cuidado/ me añade siempre el amor,/ guarde os Dios de tal dolor./ Famosa estava la sala,/ vizarra, de galas llena,/ con mil diversos señores,/ y damas como el Sol bellas./ Uno de los que dançavan,/ entendio el alma a la letra,/ y como ya vive libre,/ mandô que cantassen esta. Pues que ya mi pensamiento,/ de un dulce engaño salio,/ toquen, repiquen, y canten,/ tañean, y vaylen y dancen oy./ En unos crece la embidia,/ y en otros lo gusto reyna/ de ver tanta gallardia,/ como en las dos se encierra./ Hizo la seña don Jayme, que al puesto ha dançar se buelvan,/ y a peticion de la fala, comiençan desta manera./ Por un verde prado,/ de verdes sombras lleno,/ cruzando va un Arroyo,/ entre cristal desfecho./ La margen se guarnece,/ juncos, berverna, y trebol,/ que siendo passamnos,/ son las pestañas ellos./ Y en una fresca assombra,/ texida por el tiempo,/ de hermosas mançanillas,/ romeros, y cantuessos./ mire, que se sentava,/ por el calor de Febo,/ la hermosa Celia mia,/ dexandome suspenso./ Las aguas se paravan,/ para mirar su cielo,/ llevando en suas ondas,/ su hermoso rostro preso. Las aves por el ayre,/ cantando van diziendo,/ viva la hermosa Célia,/ que es honra deste suelo./ Con las divinas manos,/ las flores va cogiendo,/ y haziendo una guirnalda,/ texida con cabellos./ Volviendo a la villa,/ dexô el campo por riyendo,/ y haziendo reverencias,/ fin a este vayle dieron.⁴⁰⁹

O primeiro excerto se refere ao *Vayle del Duque de Humena* que narra as bodas de Felipe IV com Isabel de Bourbon e de Luis XIII com Ana de Austria, e a ida do Duque de Humena a essa festa. Durante o baile, o trecho que menciona baile e dança, por ser indicado como um canto na primeira vez que aparece e por se repetir, pode ser a letra cantada para bailar e dançar.

Já, no *Vayle de Don Jayme*, que descreve um sarau no palácio real a mando desse cavaleiro, devido à sua vitória contra os mouros, as passagens evidenciam a associação das letras com seus bailes e danças, apesar das práticas não serem descritas.

Para Cotarelo, os enredos de ambos os bailes seriam pretextos para as letras em que se bailavam, dentre outras formas, *El Caballero*, baile, não dramático, documentado

⁴⁰⁸ Anônimo. Vayle del Duque de Humena. In: ibidem, p. 306 r - 306 v.

⁴⁰⁹ Anônimo. Vayle de Don Jayme. In: ibidem, 306 v.

desde meados do século XVI, que também era realizado em *matachines* e *entremeses* no século XVII.⁴¹⁰ Quanto ao último baile, *Cavallero de Olmedo*, seria para executar a parte mímica de *El Caballero*, contando sua história⁴¹¹:

A jugar cañas un Lunes/ de la octava de San Pedro, / Muy galan parte á Medina,/ el Cavallero de Olmedo./ Allá le llevan cuydados,/ de adorar los ojos bellos,/ de doña Elvira, por quien/ los del amor fueron ciegos./ Su escudero le acompaña,/ tercero de sus secretos,/ secretario de sus gustos,/ y archivo de sus desseos./ Ya está la placa cubierta/ de telas, y pensamientos,/ mil damas a las ventanas,/ y en cada ventana un cielo./ Y Don Alonso entre todos,/ en un bayo, y cabos negros,/ dando ocasion a los ojos,/ y envidias a sus deseos./ Y en llegando a la ventana,/ de doña Elvira Pacheco,/ bessa La tierra el Cavallo,/ en señal de su respeto./ Pero luego salio un toro,/ de las riberas de Duero,/ a quien la gente plebeya,/ le está esperando diziendo./ Ucho ho, ucho ho, ucho ho,/ torillo osquillo,/ toro osco vente à mi,/ vente à mi, que aqui te espero/ Iesus! que bien que le espera,/ que bien el rejon quebrô,/ Iesus! y que bien le entrô,/ sacando el cavallo afuera,/ toda Medina se altera,/ ye el fe remira en su espejo,/ Ucho ho, ucho ho, ucho ho,/ torillo osquillo,/ ucho ho, torillo, torillejo,/ toro osco vente à mi,/ vente à mi, que aqui te espero./ Seis toros havian corrido,/ muy feroces y sobervios,/ quando aperciben las cañas,/ los famosos quadrilleros./ Afuera, afuera, afuera,/ aparta, aparta, aparta,/ que entra el galan Don Alonso,/ quadrillero de unas cañas./ Que parejas tan lúcidas,/ que libreas tan gallardas,/ matizadas de colores,/ pagiza leonada y blanca./ Acabadas son las fiestas,/ todas la hermosas damas,/ al Cavallero de Olmedo,/ dan bendiciones y gracias./ Media noche era por filo,/ los galos cantando estaban,/ quando sale de una reja,/ porque no se hallasse el alva./ Y en el camino de Olmedo,/ seis invidiosos le aguarda,/ salen de un bosque emboçados,/ y atraviessanle una lança./ Vuelve el escudero triste,/ lleno de mortales ansias,/ a Medina con la nueva,/ y asi le disse á su dama./ Esta noche le mataron,/ al cavallero,/ a la gala de Medina, la flor de Olmedo./ Ella que la nueva escucha,/ de pechos en la ventana,/ dize al escudero triste,/ llorando aquestas palavras./ Ay Don Alonso,/ mi noble señor,/ caro os ha custado,/ el tenerme amor.⁴¹²

Nesse último baile, não há nenhuma menção de bailes e danças, como há nos dois anteriores. Porém, seguindo a afirmação de Cotarelo sobre bailes dramáticos apresentarem estribilhos rítmicos com palavras sem sentido somente para conservar o movimento e o ar da dança⁴¹³, logo, o estribilho “(...) Ucho ho, ucho ho, ucho ho,/ torillo osquillo (...)” pode ser um exemplo de continuidade da letra bailada.

Dessa forma, assim como esses bailes dramáticos, vários dos *entremeses cantados* de Quiñones de Benavente, da publicação citada de 1645, também não descrevem os tipos de bailes executados ou seus gestos e mímicas, citando apenas que

⁴¹⁰ COTARELO Y MORI, op.cit., pp. CCXXXV - CCXXXVI.

⁴¹¹ Ibidem, p. CLXXXV.

⁴¹² Lope de Vega. Vayle del Cavallero de Olmedo. In: _____. *El Fenix...*, pp. 306-307.

⁴¹³ COTARELO Y MORI, op.cit., pp. CLXXXVII - CLXXXVIII.

se baila e, em alguns casos, havendo tais estribilhos associados à menção ao bailar ou sem alguma referência à prática. No primeiro trecho abaixo, há somente o estribilho rítmico a que se refere Cotarelo, nos dois que aparecem em seguida os estribilhos estão na letra dos bailes citados, e nos dois trechos subsequentes, há somente bailes:

Vulcano: chumba, cachumba, tusus, ciroceja./ (...) Bern: mas Venus repite./ Venus: Gravi, e126ca126de, cras, chiribite./ Bern: Si Venus se quexa, respondola assi,/ por todos los Dioses, que saltan aqui,/ mariña, calambu, falala,/ bebe, çurumbatico, 126e126, pititi./ repiten. Fapia: Que junta y que lengua es esta? Ni es romance, ni es latin.⁴¹⁴

Levantase el Alcalde, y baila em el Gorron. Coma yo, y no diga mal,/ y andese la gaita por el lugar/. (...) *Buelve a bailar.* Que vaya, y venga la tabla al horno,/ vaya, y venga em el pan,/ huespeda mateme em gallina,/ coma yo, y no diga mal/, y andese la gaita por el lugar. *Repiten.* (...) Bernardo: Puli pulidi pulido Alcalde,/ porque galeritas sino ay porque?/ Beatricica: Puli pulidi pulido preso,/ que no ay galeritas sin delito. (...) Beatricica: Que callen y remen em los bailes. Bernardo: Puli pulidi &c.⁴¹⁵ (grifos do autor)

Canta, y bayla. Iosepha: Lo que se usa, señor Alcaldito,/ gracioso, y bonito,/ dice el refrancito,/ que nunca se escusa,/ y por solo hazer lo que vemos/ la hembras traemos,/ aunque reventemos,/ tanta garatufa, tufa, tufa. *Repiten.* *Haze lo mismo.* Juan: Si por ver lo que se han enfanchado,/ el padre, o velado,/ a ojo cerrado/ las diera em tunda,/ vive Christo que el toldo baxaran,/ y auqnue regañaran/ ellas ahorraran/ de tal varaunda, unda unda.⁴¹⁶ (grifos do autor)

Salen todos los que bailan, y sacan outro talego, como que está lleno y em garrote dentro como de media vara. Todos: Praça, 126e126ca a em enfermo de tal calidade/ que 126e el mal que tiene quita qualquier mal./ Iosepha: informe el doliente. Luisa: Que tiene, lo que siente? Luisa B: Estase ahogando, y no puede dezirle.⁴¹⁷

Frutos: Baile loco, baile loco/ yo por vos, y vos por em, &c. (...) *Hazen todos em torre de luzes bailando.* Diego: em la mas altiva torre,/ que mi entendimiento es,/ fuegos puengan, que publiquen, el contento que ay em el./ Todos: Alegrias, &c. Diego: Pues estuve em las tinieblas,/ de que ya libre se 126e,/ antes que la luz se apague,/ huya el mal, y busque el bien./ Todos: Alegrias, &c. Diego: Em todos corre parejas/ esta locura que veis,/ al mundo dexemos ou,/ como 126e hallamos ayer./ Frutos: Todo es traces, y tragos, el mundo quien veis,/ quien quisiere gozalle, vivir, y beber. Mariana: El varón nos persigue. Frutos: Huir es vencer,/ la muger nos engaña. Frutos: Dexar la muger. Maria: Los solomos se entonam. Frutos: Sufrir su desden. Maria: Y hasta el vino es Christiano. Frutos: Vivir como el. Maria: Muchos son

⁴¹⁴ Entremés de los Planetas. Ibidem, pp. 158v - 159r.

⁴¹⁵ QUIÑONES. La Visita de la Carcel. In: *Joco seria Burlas...* ed. cit., pp. 34 r - 34 v.

⁴¹⁶ Entremés Cantado El Guardainfante. I Parte. In: *Joco seria Burlas...*, p. 62r.

⁴¹⁷ Entremés del Talego. II Parte. Ibidem, p. 58r.

los poetas. Frutos: Mas avian de ser. Cat: Y el dinero và huyendo. Frutos: Tencile es tener. Maria: Todo es sed de la cosas, dezidme quien han. Frutos: Em lugar de pudrirse, vivir, y beber. Todos: Em lugar de, &c.⁴¹⁸ (grifos do autor)

A partir dos trechos citados, considera-se que, assim como afirma Cotarelo, as letras rítmicas ampliam a presença de bailes e danças, mesmo que não sejam descritos seus movimentos ou nem mesmo mencionados. Pois, nesses casos, não são as antigas práticas que são colocadas nos palcos, e sim novas formas que acompanham as letras, através de mímicas e gestos criados para elas, ou que servem como ornamentos para a peça. Com isso, criam-se outros caminhos para a presença de práticas, além das formas já existentes, ampliando sua teatralização.

Deste modo, há quatro trechos de *entremeses cantados*, na mesma publicação citada, em que o primeiro menciona essas novas criações de bailes; o segundo trata de suas variedades e da busca pelas novidades; o terceiro descreve uma movimentação de palco durante a letra cantada, que parece um baile coreografado para a peça, não havendo passos e formas de um baile precedido; e o quarto coloca a letra cantada ao tom do baile *Escarramán*⁴¹⁹, o que pode ser a mescla de novas coreografias com movimentos desse antigo baile:

Baile. Musicos: Por divertir a un hombre,/ que con agenos pleitos/ se mata, y se consume,/ aquesta fiesta hazemos,/ de alegres seguidillas,/ se forme un baile nuevo,/ haziendo maridage/ lo airoso con lo destro./ Buratines espantan a todo el pueblo. Viejas ay que con untos hazen lo mesmo. Una mona anda suelta por la maroma. En Madrid por el suelo caen muchas monas.⁴²⁰ (grifo do autor)

Todos: Que vaya, y venga al Retiro el baile./ Rufina: Y entre tanta variedad./ Cos: Huelguense con el si es bueno. Bezon: Disimulen si no es tal/. Niñ: Porque diga quien le hizo,/ buscando mas novedad. Todos: Que vaya , y venga al Retiro el baile/ y entretanta &c. Todos: Acabose el baile/ del señor San Juan./ Arrimemos la pluma/ hasta el carnabal.⁴²¹

*Salgan todos los demas bailarines, hombres y mugeres de peregrinos, cantando con los sombreros en las manos, y dando vueltas por el tablado, y luego se pongan en alas.*⁴²² (grifos do autor)

Hacen como que acaban el baile, y piden del patio jacara. (...) Por el tono del Escarramán. Todos cantan: Y aqui acaban tres enjertos,/ que

⁴¹⁸ Entremés del Martinillo. I Parte. Ibidem, pp. 129v - 130v.

⁴¹⁹ COTARELO Y MORI, op. cit., p. CLXXXII.

⁴²⁰ Entremés Cantado del Murmurador. Ibidem, pp. 68r - 68v.

⁴²¹ Entremés Cantado del Mago. Ibidem, pp. 210r - 210v.

⁴²² Entremés Cantado de la Verdad. Ibidem, p.188v.

os hemo dado a comer/ una jacara en un baile,/ y un baile en un entremes./ Ber: Y todos tres./ Todos: Y todos tres./ Ber: Para cantallos han sido de manos/, y para bailallos de manos, y pies.⁴²³ (grifos do autor)

Segundo Cotarelo y Mori, essas novas formas, apenas indicadas em Quiñones de Benavente, iriam entrar nesse *juguete*:

No eran danzas aristocráticas, ni bailes de pueblo, ni comparsas numerosas de negros ó indios; eran mudanzas y evoluciones hechas por los mismos actores de la pieza durante toda ó gran parte de ella, expresando muchas veces e fondo ó argumento del baile (si consistía en solicitudes amorosas, desdén, celos y otros afectos), por medio de paseos, vueltas, cruces, cadenas, arcos, cambios de parejas y otros giros y caprichos mímicos, que con nombres extraños figuran en las acotaciones de estos nuevos bailes.⁴²⁴

Dessa forma, o autor cita bailes de Francisco de Quevedo, os quais apresentam gestos associados à letra cantada, criando novas formas com isso, e ainda, um baile que propõe a reforma dos antigos. De acordo com Cotarelo, no primeiro trecho abaixo, o caráter e as mudanças do baile descrevem o romance cantado; no segundo, são representados os movimentos dos nadadores; no terceiro, são citados os novos bailes contrapondo os antigos; e no quarto, há a proposta da reforma dos bailes, no qual eles são representados e personificados, que seria uma ironia às proibições da Igreja a eles:

Una rueda se hicieron/ quién duda que de navajas;/ los codos tiraron coces,/ azogáronse las plantas,/ trastornáronse los cuerpos,/ desgonzáronse las arcas,/ los pies se volvieron locos,/ endiabláronse las plantas./ No suenan las castañetas,/ que de puro grandes ladran,/ mientras al son se concomen,/ aunque ellos piensan que bailan./ Maripizca tomó el puesto;/ Santurde tomó la espada;/ con el montante el maestro/ dice que guarden las caras.../ Tornáronse á dividir/ en diferentes escuadras,/ y denodadas de pies/ todas juntas se barajan.⁴²⁵

Zabúllete, chiquilla,/que por chicha y delgada,/ pasarás por anchova/ para las ensaladas./ ¡Oh, cómo se chapuzan!/ ¡qué sueltos se abalanzan,/ y con el rostro y brazos/ las corrientes apartan!/ Ya nadan de bracet;/ ya sólo un brazo sacan;/ ya, como segadores,/ cortan la espuma blancal./ De espaldas dan la vuelta/ hechos remos las palmas;/ la vuelta de la trucha es la mejor mudanza./ Llegan al remolino,/ juntos los arrebat;/ las olas se los sorben,/ las ondas los levantan./ Cuatro bajeles vivos/ parecen en escuadra,/ que al amor que los lleva le vienen dando caza.⁴²⁶

⁴²³ Entremés Cantado de las Manos y Cuaxares. Ibidem, pp. 176r e 177v.

⁴²⁴ COATARELO Y MORI, op.cit., p. CXCI.

⁴²⁵ Francisco de Quevedo. Baile de las Armas. Apud: COTARELO Y MORI, op.cit., p.CLXXXIX.

⁴²⁶ Cotarelo não cita o título desse baile de Quevedo. Apud: Ibidem.

Allá voy, con baile nuevo,/ que Escarramán y los Bravos,/ la Cornija y la Carrasca/ ponen miedo á los ancianos./ Yo bailo á la Perinola,/ y en cuatro letras señalo/ saca y pon y deja y todo,/ con que robo por ensalmo.⁴²⁷

Hoy la trompeta del juicio de los bailes de este mundo al parlamento los llama, que en Madrid celebra el gusto./ La Trápala y la Chacota, la Harbora y el Remusgo la carcajada y el vicio quieren variar el rumbo./ Los padres del Regodeo, el bureo de los Guros, para remudar de bailes, convocan los reinos juntos./ El ay, ay, ay los lastima, tan dolorido y tan mústio: Escarramán los congoja,preciado de la de puño./ Al Rastro, por presumido de sabrosos descoyutos, ya no le pueden sufrir las castañetas y el vulgo./ La Capona solitaria, y el tabaco dado en hamo, por las malas compañías lian perdido de su punto./ Y para que se mantengan con movimientos sin susto, el apetito les llama á inventar nuevos columpios./

Ya por la imperial Toledo parlándolo viene el Tufo: el Rastro viejo, y Rastrojo amenazan con los bultos. Gusto y valentía, dinero y juego, todo se baila en la plaza del Rastro viejo. Dígalo Rastrojo, que de valiente, á puñadas come, y coces bebe./ Por la competencia antigua tras ellos despachó Rurgos á Inés la Maldegollada, la melindrosa de Tombos. Héla, héla por do viene armada de enagua en puños, pues con un Ronquillo Alcalde prenden-sus tonos á muchos. Armando se está en Utrera ese buen Miguel de Silva, flor de todas las Altanas, y el que otras flores marchita. Y por no callar con sorna, sin que se entreven avispas,/ á Juan Malliz pone al lado,/ que es mohador de la chica./ El morciégalo de palo/ lleva colgado en la cinta,/ para que los sopetones/ se detengan, si le atisban./ Por Sevilla Escarramán, muy atufado y muy turbio, con la Mendez á las ancas bailaron nuevos insultos, *Ese*. Si tienes honra la Mendez, si me tienes voluntad , forzosa ocasion es esta, en que lo puedas mostrar. *Mend*. Si te han de dar mas azotes sobre los que están atras, estarán unos sobre otros, ó se habrán de hacer allá./ Muy lampiña la Capona/ y con ademanes brujos,/ per Córdova, y por el Potro,/ viene calzada de triunfos./ Esta es la Capona, esta/ la que desquicia las almas,/ la que sonsaca los ojos,/ la que las joyas engaita./ Esta bate por moneda/ lo que mira y lo que baila:/ Capona que á todo són / ya se le sube á las barbas./ Viene á botar por Jaen/ Marianilla, laque supo/ al encontrar con sus marcas/ garlar en la venta puro. Ya se salen de Alcalá los tres de la vida airada: el uno es Anton de Utrilla, el otro Ribas se llama./ En la venta de Viveros encontraron con sus marcas: allí habló Marianilla, como iza mas anciana./ Hételo por donde viene entre zambo y entre zurdo Juan Redondo por la Mancha, carretero cegijunto./ Hételo por do viene / mi Juan Redondo:/ hételo por dó viene; no viene solo. / Y como padre de todos, y Adan de tanto abechucho, el valiente Escarramán de esta manera propuso:/ Están ya nuestros meneos tan traidos y tan súcios , que conviene que inventemos novedades de buen gusto./ Los movimientos traviesos estoy haciendo discurso de quién los aprenderemos mas vivos, y menos burdos.

De los locos? no me agrada. De los bravos ? avernuncio. ." Yo de los endemoniados

que andan de noche no mas./ Cosquillas se usan postizas, como pantorrillas ya; quien de suyo no las tiene, las compra donde las hay./

⁴²⁷ QUEVEDO. Baile de las Sacadoras. Apud: Ibidem.

Siempre ha tenido Morales cosquillas en el jugar, mas la señora Jusepa no las consintió jamás./ Hay cosquillas pequeñas, de las que con ademan dicen lo de la ventana y haránme desesperar./ Para lo que se ofreciere, advierta todo mortal-, que no sufrimos cosquillas, y las hacemos saltar.⁴²⁸

Ao consultar essas obras⁴²⁹, constata-se que em nenhuma delas há menção dos momentos em que os atores bailam, assim como no *Cavallero de Olmedo* citado, estando em suas próprias letras cantadas o gestual das histórias contadas ou dos próprios bailes citados por elas. Com isso, observa-se o desenvolvimento quantitativo e qualitativo dos movimentos e passos dos bailes, através da diversificação temática que possibilita novas criações gestuais, assim como a inserção de diversos antigos e novos bailes, já constituídos, nessas peças.

Nesse sentido, outros autores continuam a desenvolver os bailes dramáticos pelos mesmos caminhos, havendo publicações notáveis para compreender a propagação desses bailes, tanto na primeira quanto na segunda metade do século XVII, como *Flor de Sainetes*⁴³⁰ de Navarrete y Ribera, de 1640, *Ramillete Gracioso*⁴³¹, de 1643, e *Tardes Apacibles*⁴³², de 1663, sendo que as duas últimas reúnem peças de gênero breve de vários autores. Seguem abaixo trechos de alguns bailes dessas publicações:

Vanse acercando bailando, y dancen dos vueltas unos por un lado y otros por outro, y cantan las mujeres. Mujeres: ¿Qué bajeles son los vuestros? Hombres: Galeones de la plata,/ con la barriga en la boca/ de cajones y de barras. ¿Quién viene por general? Hombres: Viene don Carlos de Ibarra,/ rayo y castigo de infieles,/ lustre y honor de Viscaya:/ sus soldadod son,/ no escaparéis de sus garras. Mujeres: todas essas bizzarías/ hemos de rendir: amaina. Hombres: ¿Por quién? Mujeres: Por el rey Luis. Hombres: ¿esos son pueblos en Francia./ Cuántas naos venís de guerra? Mujeres: Quatro que por ciento bastan. Hombres: Pues no ayude Dios a nadie,/ si somos tantas a tantas. Mujeres: ¡Ah, soberbia de españoles,/ qué gran castigo os aguarda! Hombres: Por Dios daremos la vida/, que al hablar somos de casa,/ que a la braveza española,/ nunca la venció en batalla/ ninguna nación del mundo,/ sin conocida ventaja./ Vuélvense a sus puestos./ ¿Qué contiene vuestra flota,/ de qué sus bajeles carga? Mujeres: De jeringas y alfileres,/ de cascabeles y flautas./ Con esto sacamos oro,/ ya que no por fuerza de armas,/ que es una guerilla sorda/ con que los bobos se

⁴²⁸ Francisco de Quevedo. Baile V- Terpsichore - Cortes de los Bailes. In: **Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas**. Amberes: por la viuda de Henrico Verdussen, 1726, t.III. Disponível em: <http://books.google.com>. Acesso em: 20/03/2009.

⁴²⁹ Idem. **Poesias Burlescas**: Jácaras y Bailes. Edición, glosario y notas de Ignacio Arellano. T.II.

⁴³⁰ Francisco de Navarrete y Ribera *Flor de Sainetes*.

⁴³¹ Sylvestre Esparsa. **Ramillete Gracioso...**

⁴³² Andrés García de la Iglesia. **Tardes Apacibles...**

engañan./ Hombres: Presto engañosos vereis/ el desengaño a la cara,/ por que aquí valen las obras/ y no aprovechan las trazas.⁴³³

Salen quatro mujeres cantando y bailando. Mujeres: ¡Bien haya la libertad,/ mujeres libres bien hayan! Nadie se sujete a Amor,/ que el Interés viste y calza. Cupido: Aquí, rebeldes, tenéis/ quien al corazón os vaya; basta ya lo libre vuestro,/ lo fingido en vuestra labia. (...)

Vase cupido, y las mujeres cantan y bailan estas seguidillas: Enamorada: Finezas de amores/ en dos amantes,/ no hay oro de tibar/ de sus quilates. Otra: Si pobres amantes/ se galantean,/ son supersticiones/ de penitencia. Enamorada: Los gustos de amores/ a todos saben,/ y no falta gusto/ cuando algo falte. Outra: Interés vestido/ y Amor en cueros,/ háganme esa conta/ para el invierno.⁴³⁴ (grifos do autor)

Alcalde: Ay Frances, que no te me canses:/ veni guavachitos, vaya de baile;/ a Francia no vayas./ Ciego: Que me Dara tu? Alcalde: Darete en mi tierra buen pan de gandu./ Ciego: No podi quedarme. Alcalde: Voveras tan presto?/ dimelo Monsur./ Ciego: Si yo men vau a Fransa/ y a sopa de Iesus,/ si yo men vau a Fransa,/ no tornaré mas plus./ Guilindon es mort,/ su fama lemplora,/ y serà enterrat dema a les huit hores,/ guilindo, guilindõ, guilindaina, guilindõ. Alcalde: Si es mor guilindon,/ Alcalde non plora,/ que no es mon parent,/ ni meyns de ma nora, guilindon,/ guilindõ, guilindaina, guilindõ. Ciego: Y Dios gart mols ayns/ tot Mosur Frances, Biarnes,/ Gascon, y Breton, Guilindon, &c. Alcalde: El diablo le lleve/ a todo gavacho Frances,/ Biarnes, Gascon, y Breton, Guilindon, &c.⁴³⁵

Autor: Nadie se vaya, señores,/ porque hacer un baile es fuerça/ que le pide un Cavallero;/ atencion porque va empieça. *Vase, y salen los musicos, y todos los que han de bailar.* Musicos: Comedia, musica, y loa,/ todo en dos ojas, y media/ han visto vuessas Mercedes,/ y agora baila la comedia./ Y el entremes que la sigue/ por azucar y canela,/ que en todo manjar de gusto/ es del donayre pimienta.⁴³⁶ (grifos do autor)

Muscia à 4: Estas dama, ha muchos años,/ que en esta aldeguela al bayle se van,/ porque/ agueta de todos los sones,/ pandero, y guitarra no pierdan jamas. Sim.: *Quien* fon las viejas tan rotas./ Carr: Las folias, que rasgadas/ salea de en cas del barbero. Sim.: Pues en cas del sasire vayan./ y hazed que las cosa el sastre,/ lo que el barbero las rasga. Y del lugar salgan luego/ desterradas./ Las folias. Desterradas./ 1. Señor. 2. Señor,/ ten piedad./ Sim.: Salgán fuera. Car.: Porque causa?/ Dinos, porque destierras/ a estas folias? Sim.: Yo no quiero en mi pueblo/ gente rompida. *Sale el Canario de Vegete dando.* Veg.: Alcalde, amigo rufayfa./

Musi.: Si su padre lo sabe, matarte ha. Sim.: Quien es su padre? Veg.: El Canario,/ que fon tales mis mudanças,/ que me tienen destruido,/

⁴³³ Baile de las Armas. Francisco de Navarrete y Ribera In: *Flor de Sainetes*. Introduzione, testo critico e nota di A. Gallo. Firenze: Alinea Editrice, 2001; p.152. Disponível em: <http://books.google.es>. Acesso em: 13/07/2010.

⁴³⁴ Baile de Cupido Labrador. In: Ibidem, pp. 162-163 e 165.

⁴³⁵ Baile del Alcaldillo. In: RAMILLETE GRACIOSO, ed.cit., pp. 62-63.

⁴³⁶ Baile de la Comedia. In: Ibidem, pp.133-134.

las suelas traigo gastadas,/ y tengo ya cano el pelo,/ del polvo que me leuantan./ Sim.: Lindo canario tenemos,/ fuera del lugar le saca/ pretendiente parece/ este Canario/ pues de hazer reverencias/ anda arrastrado. *Repitese.*

Tocan la gallarda, y sale Luciana Mexia. Luc.: La gallarda soy, señor,/ en mis passeos tan vana,/ que aunque me dance una fea,/ siempre me liaman gallarda. Sim.: lehadmela del lugar. Luc.: No puede ser. Sim.: porque causa? Luc.: La letra se lo dirà,/ que èl no puede se se canta/porque yo tengo maramido./ Sim.: Luego desterrada vaya,/que hembra,que todo, es passeos,/ no es buena casada. Luc.: Mirad señor, que soy moça,/ y que gallarda me llaman/ los que me tocan y siguen/ Sim.: Mas vieja es, que las tres Pasquas,/ bien se vè en ser gallarda,/ que es muy antigua,/ porque ya en estos tiempos/ no ay gallardia. *Sale la Pavana.* Pues del lugar la destierro,/ busque en lugar de esperança/ la luz de fu defengaño. Pavan.: Donde? Sim.: En la dança del acha. Music. Tu la tienes, toda luz/en tus pestañas. *Sale otra dama con una acha en la mano.* Dama: Juro a tal no tengo, que toda/ esta en el acha Sim.: Para dama no es boa,/ que nadie la busque,/ porque tiene mudanças/ a todas luzes. Car: Salga de la villa al punto./ Dama: Por esso aquí mi vengança/ saldrà. Sim.: Quien? Dama: El Cavallero. *Sale el Cavallero con un vestido antiguo ridiculo.* Carr: Ya yo estoy en la destacada. Music.: Esta noche le mataron/ al Cavallero. *Comiença à dançar.* Sim: Yo no quiero, que ustè dance,/ después de muerto. Cav.: Yo mori de una fineza,/ por zelos de una tirania,/ y los zelos me persiguen,/ tanto, que aun muerto me dançan. Sim.: ustè escusara su muerte,/ y susce los escusara,/ si hiziere, como haze muerto,/ quando vivo una mudança. Sim. y Music.: Vaya que està templado,/ muy a lo antiguo,/ que oy no se usa en el mundo/ morir de fino. *Las dos damas que hizieron la folia, ya de damas. Dentro 1 y 2:* Alacalde , Alcalde, socorro. Sim.: Escrivano, quien me llama? Car.: Unas damas de Valencia/ de un carro se desembarcan, que las ruedas haste el cubo/ se len quedado atascadas: quien seran? Salen: Las paradetas./ *Tocan las paradetas y dançan.* Dama 1.2.: Bones son los parades,/ pero assi se han de bailar,/ rebolletes y mas rebolletes,/ y assi vienen a parar. Sim.: Este baile me contenta,/ quedense, que son biçarras,/ pesame mis paradetas/ de verla tan mal paradas: Y así yo suplico à ustedes,/ que de la Villa no salgan;/ y esto pena de la vida./ la suplica es estremada. Dent. un Gal. y Dam.: Yo he de entrar. Sim.: Que ruido es esse? Homb. y mug.: El zarambeque que salta,/ pica, y brinca mas que todos/ los sones de la guitarra. Oiga, señor Alcalde,/ la tonadilla he, he, he, he,/ que un baile tan rico,/ que es de las Indias he, he, he, he. Sim.: Pues yo arrimo la vara,/ que el tono nuevo he, he, he, he: oy me obliga a meterme/ çarambequero he, he, he, he/ deste quiero, y deste gusto. Dam.: Afuera, afuera, tonadas,/ que lleva el aire de todas/ la Xacara Castellana. Oiga, señor Alcalde/ la Xacarilla,/ que pinta de una Venus,/ la valentia./ Trabiesso brinco del gusto,/ vandolera de los montes,/ que de las pestañas cuelgas/ toda una charpa de Soles. El Pedro Andre, de las almas,/ de oy mas, tus ojos se nombrem,/ pue se les conocen luego/ lo vandido en el capote./ Que garavato de alcorça/ que es que el talle que te coge,/ que vas metiendo en pretina/, los mas libres coraçones.⁴³⁷ (grifos do autor)

⁴³⁷ Don Sebastian de Villaviciosa. Baile de los Sones. In: TARDES APACIBLES..., ed.cit., pp. 136 -138.

Em *La Batalla*, o primeiro trecho citado, há uma breve descrição coreográfica que já mostra a ampla movimentação no palco entre os bailarinos, ainda, segundo Cotarelo, os bailarinos representam os barcos, enquanto as *castañetas* simulam as balas, criando diferentes possibilidades de gestos na coreografia.⁴³⁸ Já no outro baile de Navarrete y Ribera, na sequência, não há descrições de gestos ou coreografias, mas bailam-se duas letras de seguidillas, gesticulando-se a partir delas. O terceiro trecho mostra a continuação das frases rítmicas com palavras sem sentido para conservar o baile, que também é realizado a partir da letra. Quanto aos dois últimos, verifica-se a permanência da inserção dos bailes e danças já existentes, com seus específicos movimentos, o *Cavallero* no primeiro, e no segundo, um repertório variado em que se incluem tanto práticas colocadas como aristocráticas, anteriormente, como as de plebeus, sendo que, novamente, os conceitos baile e dança se mesclam numa mesma prática, a exemplo das *paradetas*.

Finalmente, dando sequência aos gêneros breves que, com frequência, apropriam-se de bailes e danças, há as *mogigangas* para finalizar as comédias, um gênero dramático que tem antecedência nas festas de rua, principalmente nos carnavais, e que, por já trazer bailes e danças, ressalta o aumento das práticas nos teatros. Segundo Cotarelo, a voz *mogiganga* não parece ser anterior à terceira ou à segunda década do século XVII, sendo que nenhuma referência lexicográfica da época teria registrado tal palavra, aparecendo somente um século depois no *Diccionario de Autoridades*, que a coloca como festa pública em que homens se vestiam em trajes ridículos e com máscaras, especialmente de animais.⁴³⁹

Dessa forma, nos seguintes relatos citados por Cotarelo y Mori, há a ocorrência das *mogigangas* não como gênero dramático, já que não são representadas em ambientes teatrais ou de tal forma, realizadas na corte durante as festas de carnaval, havendo bailes e danças:

Para el domingo 22 (de Febrero de 1637) se había reservado la fiesta de mojiganga que había ordenado y prevenido el Protonotario de Aragón, á uso de su tierra, la cual por ser la primera que se había visto en ésta, fué muy estimada y admirada, saliendo todos los oficiales de Estado á caballo com máscaras y trajes muy peregrinos, dando vuelta por la plaza, corriendo como locos de un cabo á otro sin ningún orden y mucha confusión, subiendo unos á un cadahalso que había enfrente de la ventana de S. M., donde bailaron á lo aragonés, castellano y morisco, que fué cosa muy de ver. (...) Martes de

⁴³⁸ COTARELO Y MORI, op. cit., p. CXCI.

⁴³⁹ COTARELO, op.cit., p. CCXCI.

Carnestolendas salió la mojiganga de la Villa, que en diversidad de trajes y de personas, emblemas y hieroglíficos: sobrepujó mucho á la otra, aunque no en el gasto. Estaba dividida en diferentes cuadrillas; y como en la procesión de Semana Santa hay pasos, habíalos también en ésta, mezclándose lo divino con lo humano, si bien todo lo permitía el tiempo. Traían todos sus máscaras, encubriendo con ellas su borrachera. Sus mote y divisas fueron agudas y algunas con gran donaire satírico... Subieron las cuadrillas al cadahalso, y em él bailaron todas, una en pos de otra. La delos portugueses, que era de seis hombres con sus mujeres, fué muy buena, habiendo primeramente el niño (que la precedía, descubierto y llevando el escudo de Portugal) recitado con buena gracia una loa. Las demás danzas fueron á flamenco, y á lo vizcaíno, á lo catalán, á lo castellano y á lo gitano.⁴⁴⁰

Ainda, o seguinte romance de Quevedo, citado por Cotarelo, satiriza as festas e os saraus com suas danças aristocráticas, mencionando que foram trocados por *castañetas*, *seguidillas*, que são elementos do baile, e dentre outras coisas, também foram trocados pela *mogiganga*:

Las fiestas y los saraos/ nos los trueca en/ mojigangas/ y lo que entonces fué culpa/ hoy nos la vende por gracia./ Los maestros de danzar/ con sus calzas atacadas,/ yacen por esos rincones/ digiriendo telarañas./ Floretas y cabriolas/ bellacamente lo pasan,/ después que las castañetas/ les armaron zangamangas./ Con un rabel, un barbado/ como una dueña danzaba,/ y acoceando el Canario/ hacía hablar una sala./ Mesuradas las doncellas/ danzaron con una arpa,/ que una cama de cordeles/ mucho menos embaraza./ Usábanse reverencias/ con una flema muy rancia,/ y de gementes y flentes/ las veras de la Pavana./ Salía el Pie-de-gibao/ tras mucha carantamaula,/ con más cuenta y más razón/ que tratante de la plaza./ Luego la danza del peso,/ una Alta, otra Baja,/ y con resabios de entierro/ la que dicen de la hacha./ Él conde Claros, que fué/ título de las guitarras,/ se quedó en las barberías/ con Chaconas de la galla./ El tiempecillo que vio/ en gran crédito las danzas,/ pues viene, torna y ¿qué hace/ para darles una carda?/ Suéltales las seguidillas,/ y á Ejecutor de la vara/ y á la Capona, que en llaves/ hecha castradores anda./ De la trena á Escarramán/ soltó, sin llegar la Pascua,/ y al Rastro, donde la carne/ se hace bailando rajas./ Vanse, pues, tras los meneos,/ los dos ojos de las caras,/ los dineros de las bolsas,/ de las vajillas la plata.⁴⁴¹

Quanto às *mogigangas* como gênero dramático, é relevante notar que só foram encontradas aqui as publicadas na segunda metade do século XVII, o que também endossa o aumento das práticas nos palcos ao longo do século. Ainda, observa-se que em sua forma teatral, as práticas não se fixam nas já existentes, como ocorre na *mogiganga* anterior (não dramática), pois assim como os bailes dramáticos, apresentam

⁴⁴⁰ Rod. Villa: *La corte y monarquía de España en Madrid en los años de 1636-1637*; véase página 105: Nuevas de Madrid desde 20 hasta fin de Febrero de 1637. Apud: COTARELO, op.cit., p. CCXCII.

⁴⁴¹ COTARELO, op.cit., p. CLXV.

elementos coreográficos para a dinâmica de palco entre os atores, como passar por arcos, dançando, e fazer mudanças de labirinto com *castañetas*, além de conter frases rítmicas de palavras sem sentido, que precedem imediatamente uma menção à dança. Verifica-se também uma constância maior dos bailes do que das danças:

Dentro music. Urrua, urrua, urrua, urrua,/ que la moxiganga hurdiendo se vâ./ Estrang.: Vedano ancore una dança,/ que avenuto aquesti tempo di Portugal. (...) *Cantando el tamborilero, y tañendo, van passando por dos arcos dançando. (...) Salen dos negros, y dos negras ridiculos con sus tamborillos los negros, y despues de aver baylado solos, parense á las puntas del tablado, y canten lo que se sigue.*⁴⁴² (grifos do autor)

Rey: El Rey deste juego soy,/que principio al bayle doy,/ y ya en tu presencia estoy,/ saltando de casa en casa,/ porque todas las pieças/ oy sirvan/ de assunto en el bayle desta/ mogiganga. *Repiten Baylando. (...) Aquí se haran mudanças variadas de laberinto, y castañeta, em parando.* Xaque: Mate digo. Rey: Pois marchen las Compañias,/ y à empatarle la presa/ salga la mia. *Buelven a baylar, y en parando.* Dama: Sitiada està la dama. Todos: Pues al socorro. Xaque: Mate digo. Todos: Usted tiene/ muy mal negocio. *Buelven à baylar, y en parando.* Xaq: Pues empatado agora/ se quede el juego./ Las dos: Sí, porque aquien le gane/ se le llevemos. *Cantado.* Ciego: y con aquesto el bayle,/ será pagado./ Pues no quiero más premio,/ que el de su aplauso. 1: El que bien los paresca,/ será su hallazgo. 2: Assi no irá perdido/ lo bien hallado. *Repiten la seguidilla todos baylando, y dan fin.*⁴⁴³ (grifos do autor)

Canta Melisendra. Malisend.: Gayferos ha muerto/ al Moro sin Fe:/ A la tumba, tumba, de Santo Tomé./ *Baylan, y repiten todos.* Gayf.: Si tan gran valor/ no ha de agradecer,/ Chico hoyo hagas,/ si mala has de ser:/ A la tumba, tumba, de Santo Tomé. Melis.: El bayle se acabe/ y un vitor le dèn. Gayf.: Que sea mogiganga. Melis.: O sea entremès. Los 2: A la tumba, tumba, de Santo Tomé. *Repiten baylando, y dan fin*⁴⁴⁴. (grifos do autor)

Assim, o que se evidencia nesses gêneros breves são os processos que levam as práticas aos teatros. Primeiramente, as *loas* e os *entremeses*, que já se constituem como gêneros dramáticos, inserem aquelas no decorrer do século XVII. Num processo diferenciado, as *mogigangas*, já com suas práticas, tornam-se dramáticas. Já os bailes, que são práticas propriamente ditas, são absorvidos nesses gêneros ao mesmo tempo em que se constituem como um novo gênero dramático, que reformula as práticas para além da inserção das já existentes, desenvolvendo gestos e mímicas a partir das letras e

⁴⁴² Mogiganga del Mundi Nuevo para el Retiro. In: Vicente Suárez de Deza y Ávila. **Parte Primera de los Donayres de Tersicore**. Madrid: por Melchor Sánchez, 1663. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009; Barcelona: Institut del Teatre, 2009; p. 26r.

⁴⁴³ Mogiganga del Juego de Axedrez, para Palacio. Ibidem, pp. 43-45.

⁴⁴⁴ Mogiganga de Don Gayferos. In: Ibidem, p. 127v.

coreografias próprias para os desenhos e efeitos de palco, o que, provavelmente, também acaba por influenciar outros gêneros, como as *mogigangas* e a *loa* antes citada, de 1663, que já apresenta essas configurações de palco no movimento das placas.

Esses variados caminhos que levam à teatralização das práticas, portanto, revelam sua valorização naquela sociedade, lembrando que, no caso dos bailes, não foram reconhecidos pelas elites somente após sua dramatização, pois já eram assistidos por elas desde o final do século XV, assim também como eram representados em festas religiosas, apesar de toda a repreensão que sofriam pela Igreja.

5. Considerações Finais

Resgatar os tipos de bailes e danças, que existiam na Espanha seiscentista, assim como suas classificações, formuladas tanto pelas fontes quanto pelos autores que as estudaram, teve como principal objetivo trazê-los para o enfoque histórico, possibilitando analisar as relações socioculturais que articulavam ideias e valores e, com isso, construía representações dessas práticas em seus discursos.

A escolha em começar pelos documentos eclesiásticos foi devida à grande influência da Igreja naquela sociedade, tanto por ser formadora e transmissora de ideias e pensamentos, quanto por suas tentativas e ações que buscavam controlar e reformar costumes, dentre eles, as práticas lúdicas. Como visto nas fontes, suas proibições e recalques se pautavam em elementos da retórica seiscentista, construídos a partir da interpretação de autoridades clássicas e religiosas. Logo, utilizavam-se de todos esses recursos para atingir os diversos tipos de leitores ou ouvintes, ou seja, há momentos em que os discursos se dirigem a todos os cristãos, o que pressupõe toda aquela sociedade, e momentos em que somente os possuidores daquela retórica entenderiam o conteúdo expressado.

A compreensão de todas essas relações discursivas vindas dos eclesiásticos foi o ponto crucial para desconstruir as classificações das práticas associadas a valores morais e a ideais socialmente hierárquicos, tendo como argumento, no primeiro momento, as próprias contradições dessas divisões, e também relatos de práticas, que são associadas ao demônio em alguns textos, e aos plebeus em outros, sendo realizadas dentro da própria igreja ou em festas nobres. Assim também, foi dada atenção ao gênero feminino, com enfoque nas mulheres nobres e principais que deveriam servir de exemplo às outras, e, por isso, sofriam um recalque maior, não sendo mencionadas nem mesmo nas práticas que os nobres poderiam realizar, sendo tal concessão dada somente aos homens. Isso se deve aos arquétipos construídos sobre a mulher, que a associavam a figuras desprovidas de controle e interesseiras, como Salomé, e, por isso, poderiam usar de seus artifícios nos bailes para conquistar seus próprios interesses, colocando em risco o bem comum e, conseqüentemente, a própria república. Entretanto, também há relatos de mulheres nobres participando de bailes denegridos pela Igreja.

Com isso, verifica-se que tais representações de danças e bailes também estão presentes em textos dramáticos e novelísticos. Assim, as comédias colocam a predominância das danças nos ambientes elitistas, enquanto as novelas permitem as

práticas de bailes pelas elites junto a membros de outras ordens sociais, somente porque teriam sofrido ou causado situações de engano e burla, recebendo as devidas punições. Logo, é como se os bailes não pertencessem às elites, sendo praticados por elas somente nas conjunturas citadas, como se fosse uma subversão praticá-los. Mas, no caso de algum membro da elite ser vítima da situação, principalmente mulheres, priva-se do baile se tiver um bom caráter, ou seus movimentos e gestos são sempre honestos e compostos quando baila.

Entretanto, nessa parte da dissertação, voltou-se à discussão conceitual, com a análise dos tratados de dança, manuais para as elites, para, novamente, provar que os bailes, ou tal conceito, estavam não só presentes no repertório do tratado espanhol, como não eram distinguidos socialmente ou moralmente das danças pelo autor, apesar desse evidenciar a dança e se apoiar em preceitos morais religiosos e cortesãos para explicar sua arte.

Além disso, constatou-se que em outros tratados, não espanhóis, mas que circulavam na corte espanhola, não havia tais divisões e classificações, e, apesar de um tratado denominar todas as práticas de danças, enquanto no outro, todas serem bailes, há várias práticas comuns entre eles, descritas de formas semelhantes em suas estruturas e passos. Logo, por ambos serem voltados às elites, essas tanto bailavam quanto dançavam.

Também foi colocado que não se trata de diferenças regionais tal distinção dos conceitos entre o tratado francês e o italiano, já que em outro tratado italiano há uma mesma prática com ambos os nomes. Portanto, tais tratados ajudaram a compreender que a distinção moral e social de tais conceitos era uma particularidade espanhola.

Por outro lado, as comédias e novelas abordadas apresentam outros aspectos das práticas que fogem dos discursos da Igreja, pois, nas que tratam de ambientes mais elitistas, uma das obras menciona a presença de bailes no repertório do suposto mestre de dançar, que ensina somente a essas pessoas. Ainda, nas outras obras, que mesclam ordens sociais, os bailes são representados de forma harmônica e honesta em um caso, e em outro caso, de forma alegre e festiva, que brinca até mesmo com as menções ao diabo, como uma sátira aos recalques da Igreja.

Tais representações dos bailes, além de mostrar um interesse do próprio autor sobre eles, já que são colocados em várias obras e de forma que não se restringe a repreendê-los, também revela o interesse das próprias elites sobre eles, vista a questão

de seu maior acesso a essas leituras, assim como a comprovação desse interesse pelas pinturas tratadas.

Nesse sentido, diferentemente do que colocou a autora Moreno, quanto aos interesses das elites sobre os bailes, estes não foram reconhecidos por tais ordens sociais devido à sua teatralização no século XVII, através dos bailes dramáticos, pois já eram assistidos por nobres desde o final do século XV. Assim, destacou-se também que os bailes, apesar de todas as mencionadas proibições da Igreja, eram representados ao longo do século XVI e XVII, em festas religiosas, não em enredos de burlas e enganos, como nas novelas do segundo capítulo, mas como ornamentos que concediam graça e alegria a passagens de cenas bíblicas.

Por um lado, bailes e danças foram apenas colocados no palco, mantendo suas características, passos e estruturas, sendo assim realizados nas pequenas peças que intermediavam a comédia. Por outro, houve uma intensificação de sua participação nos gêneros breves, ou seja, uma peça inteira podia ser representada através da sincronia entre canto (ou fala), música e baile (ou dança), caso de algumas peças do gênero baile dramático que, portanto, diferenciavam-se dos bailes antes tratados.

Com tal desenvolvimento, as coreografias se tornaram mais complexas, promovendo diferentes formas de interação entre gestos, música e fala, logo, indo além da mera inserção de antigos bailes e danças nas peças. Por fim, algumas dessas mudanças, como os desenvolvimentos coreográficos, também reverberaram em outros gêneros, vista a *mogiganga* dramática e a *loa* da segunda metade do século XVII.

Conclui-se, assim, que os bailes, ou esse conceito, estavam difundidos pelas diversas ordens sociais, mais do que as danças, sendo os mais requisitados por elas. Pois, primeiramente, todo o recálque da Igreja posto neles seria uma forma de ter um controle maior sobre as práticas, à medida que, ao repreendê-los, atingiria os diversos setores e ambientes sociais que os praticavam, incluindo a própria Igreja.

Ainda, o que mais provou tal requisição aos bailes por aquela sociedade foi sua maior frequência nas peças teatrais do que as danças, e, principalmente, a escolha de seu nome para um gênero dramático, o qual, além de ter amplificado as partes bailadas ou dançadas, através de mímicas, mudanças e gestos, realizados a partir da própria letra, foi representado em currais, onde se abrigavam as distintas ordens sociais para assistir aos espetáculos, em palácios, jardins e ambientes privados.

Finalmente, seu sucesso se ampliou, alcançando a segunda metade do século XVII, manifestando bailes dramáticos com coreografias complexas, e, ao mesmo tempo,

mantendo a inserção dos variados tipos já existentes, o que foi registrado pelos numerosos impressos de suas representações, nas duas metades desse século.

REFERÊNCIAS

Fontes

BAILARINA ACROBATA. Esculpido na Igreja de Santiago de Agüero, Huesca, século XII/XIII. Disponível em: <<http://www.oronoz.com/>>. Acesso em: 23/09/2010.

BOCANEGRA, Pedro Atanásio. **El Triunfo de David**. Século XVII; óleo sobre tela; 56 cm x 81 cm. Museu do Prado. Disponível em: <<http://www.oronoz.com/paginas/>>. Acesso em: 15/09/2010.

BRUEGHEL, Jan, o velho. **Baile Campestre ante los Archiduques**. 1623. Óleo sobre tela, 130 cm x 266 cm. Museu do Prado. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/>>. Acesso em: 05/10/2010.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. Comedias. In: **Obras Completas**. 2.ed. Madrid: Aguilar, S.A., 1991.

_____. **El Divino Orfeo**. Ed. J. Enrique Duarte. Pamplona–Kassel: Universidad de Navarra–Reichenberger, 1999. . Disponível em: <http://dspace.unav.es>. Acesso em: 13/07/2011.

_____. El Maestro de Danzar. In: **Tercera Parte de Comedias del Celebre Poeta Español Don Pedro Calderon de la Barca**. Ed. facsímil. Clásicos en la Biblioteca Nacional. Original: Madrid, por Francisco Sanz, 1687. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/>>. Acesso em: 09/04/2010.

CARO, Rodrigo. **Dias Geniales o Ludicros**. Edición, estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etievre. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

CASA, Giovanni della. **Galateo ou dos Costumes**. Trad. Edileine Vieira Machado e Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Original italiano.

CASTIGLIONE, Baldassare. **El Cortesano**. Traduzido por Ivan Boscan. Madrid, 1574. Original italiano. Disponível em: <http://books.google.com/>. Acesso em: 03/11/2010.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. Entremés del Rufián Viudo Llamado Trampagos. In: **Ocho Comedias, y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados**. Madrid: por la viuda de Alonso Martín, a costa de Iuan de Villarroel, 1615, f. 224v.-f. 230r. Edición digital Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <http://bib.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 19/07/2011.

_____. **O Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de La Mancha**. Tradução de Sérgio Molina; gravuras de Gustave Doré; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2007.

_____. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1866. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>, acesso em 10/06/2011.

_____. **Novelas Ejemplares**. Edição de Harry Sieber. 12. ed. Madrid: Edições Cátedra S.A, 1989, v.1. Fiel à edição de Madrid por Ivan de la Cuesta.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. **Tesoro de la Lengua Castellana, o Española**. Madrid: por Luis Sanchez, 1611. Disponível em: <<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>>. Acesso em 23/03/2009.

DAVID Y SUS MUSICOS. Esculpido na Catedral de Jaca, Huesca, século XII. Disponível em: <<http://www.oronoz.com>>. Acesso em: 23/09/2010.

EL BAILE DE LAS MÉNADES, 120-140 a.C. Réplica romana do original grego do século V a.C., atribuído a Calímaco. Esculpido em mármore, 141 cm x 79 cm x 13 cm. Museu do Prado. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/>> Acesso em: 23/09/2010.

ENCINA, Juan del. Juan de Encina. **Cancionero**. Edición facsímil de Madrid, Real Academia Española, 1989. Edición original: 1496. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://bib.cervantesvirtual.com>. Acesso em 13/07/2011.

_____. **Égloga de Cristino y Febea**. N. sobre edición original: Edición digital a partir de Égloga nuevamente trovada por Juan del Enzina a donde se introduce vn pastor ... (Salva, nº 1228; posterior a 1509). Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

_____. **Triundo de Amor**: égloga de Plácida y Vitoriano. Edición de Luisa de Aliprandini. Madrid: Akal, 1995. Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em 23/11/2011.

ESPARSA, Sylvestre (ed.). **Ramillete Gracioso**: compuesto de entremeses famosos y bailes entremesados. Valencia: Silvestre Esparsa, 1643. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 13/07/2009.

ESQUIVEL NAVARRO, Juan de. Discursos sobre el Arte del Danzado. Sevilla, 1642. In: BROOKS, Lynn Matluck. **The Art of Dancing in Seventeenth-Century Spain**. Danvers: Rosemont Publishing & Printing Corp, 2003. Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em: 15/10/2010.

FERNÁNDEZ, Lucas. **Farsas y Églogas al Modo y Estilo Pastoril y Castellano**. Edición de Salamanca, Lorenzo de Liom Dedei, 1514. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <http://bib.cervantesvirtual.com>. Acesso em 13/07/2011.

FERNANDEZ, Clemente (org.). **Los Filósofos Escolásticos de los Siglos XVI y XVII**. Madrid: La editoria Catolica, S.A., 1986.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **Orígenes del Teatro Español**: seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega.

Madrid: Real Academia de la Historia, 1830-1831. Disponível em: <<http://bib.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: 21/11/2011.

GARCÍA DE LA IGLESIA, Andrés (ed.). **Tardes Apacibles de Gustoso Entretenimiento**: repartidas en varios entremeses, y bailes entremesados. Madrid: por Andrés García de la Iglesia: a costa de Iuan Martin Merinero, 1663. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 15/05/2011.

GRACIÁN, Baltasar. **Oráculo Manual y Arte de Prudencia**. Huesca, 1647.

GUZMÁN, Pedro de. **Los Bienes de el Honesto Trabajo y Daños de la Ociosidad en Ocho Discursos**. Madrid: Emprenta Real, 1614, 462 p. (Colección Clásicos Tavera: Juegos fiestas y diversiones – textos históricos). CD ROM

LIZAERT III, Peeter. **Las Vírgenes Locas y las Vírgenes Prudentes**. Entre finais do XVI e início do XVII; óleo sobre tela, 73 cm x 105 cm. Museu do Prado. Disponível em: <http://www.museodelprado.es/>. Acesso em: 23/09/2010.

MÉDICIS, Cosme de. **Viaje por España y Portugal (1666-1668)**. Edición y notas por Angel Sanchez Rivero y Angela Murietti de Sanchez Rivero. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, S.A. 1 v. 260 p.

MENDONZA, Antônio de. **Fiesta que se Hizo en Aranivez a los Años Del Rey Nuestro Señor D. Felipe III**. Madrid: por Luan de la Cuesta, 1623. (Colección Clásicos Tavera: Juegos fiestas y diversiones – textos históricos). CD ROM

NAVARRETE Y RIBERA, Francisco de. **Flor de Sainetes**. Introduzione, testo critico e nota di A. Gallo. Firenze: Alinea Editrice, 2001. Disponível em: <http://books.google.es>. Acesso em: 13/07/2010.

PIACENZA, Domenico da. De Arte Saltandi e Choreas Ducendi, Dela Arte di Ballare et Danzare. Transcrição e tradução para o inglês por A. William Smith. In: **Fifteenth-century Dance and Music**: treatises and music. Hillsdale: copyrigh Pendragon Press, 1995. Disponível em: <http://books.google.com.br>. Acesso em: 03/07/2011.

QUEVEDO, Francisco de. Entremés de la Ropavejera 1633. In: **El Parnaso Español**: las nueve musas Castellanas. Barcelona: Lebrería de Lance de Ramón Pujal, 1869.

_____. **Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas**. Amberes: por la viuda de Henrico Verdussen, 1726. Disponível em: <http://books.google.com>. Acesso em: 20/03/2009.

QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis. **Entremes Famoso y Nuevo de los Sacristanes**. N. sobre edición original: Abraham (ed.), Nuevos entremeses. Kassel: Reichenberger, 1996. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <<http://bib.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: 12/07/2011.

REMÓN, Alonso. **Entretenimiento y Juegos Honestos, y Recreaciones Christianas**: para que en todo genero de estados se recreen los sentidos sin que se estrague el alma. Madrid: por la viuda de Alonso Martin, 1623, 232 p. (Colección Clásicos Tavera: Juegos fiestas y diversiones – textos históricos). CD ROM.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de. **El Viaje Entretenido**. Edición digital basada en la de Madrid, Emprenta [sic] Real, 1603. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viaje-entretenido>>. Acesso em: 12/07/2011.

RUBENS, Pedro Pablo. **Danza de Personajes Mitológicos y Aldeanos**. 1630-1635. Óleo sobre tela, 73 cm x 106 cm. Museu do Prado. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/>>. Acesso em: 05/10/2010.

SERMONETA, M. Fabricio Caroso da. **Il Ballarino**. Venetia, Appresso Francesco Ziletti, 1581. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/>>. Acesso em: 13/10/2010.

SUÁREZ DE DEZA Y ÁVILA, Vicente. **Parte primera de los Donayres de Tersicore**. Madrid: por Melchor Sánchez, 1663. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009; Barcelona: Institut del Teatre, 2009.

THOINOT, Arbeau. **Orchesographie**. Published in Langres in 1588 and republished again in 1589. Imprimé par Iehan des Preyz. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/>>. Acesso em 13/10/2010.

TIZIANO, Vecellio di Gregorio. **Salomé con la Cabeza del Bautista**. 1550. Religião; óleo sobre tela, 87 cm x 80 cm. Museu do Prado. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/>>. Acesso em: 21/09/2010.

VARGAS, Don Manuel Antonio de (ed.). **Joco seria Burlas Veras, o Reprehension Moral, y Festiva de los Desordenes Publicos**: en doze entremeses representados, y veinte y quatro cantados. Van insertas seis loas, y seis jacaras. Compuestos por Luis Quiñones de Benavente. Recopilados por Don Manuel Antonio de Vargas. Madrid: por Francisco Garcia, a costa de Manuel Lopez, mercader de libros, 1645

VEGA, Lope de. El Maestro de Danzar. In: **Comedias Escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio**. T. II. Madrid: M. Rivadeneyra, 1855, pp. 71-93. Disponível em <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 03/05/2010.

_____. **De los Cantares**. Edición digital a partir de Piezas maestras del teatro teológico español. T.I: Autos Sacramentales, 4ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, pp. 114-133. Edición digital Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 19/05/2011.

_____. **El Arte Nuevo de Hacer Comedia en este Tiempo**. Disponível em: <<http://www.edu.mec.gub.uy/>>. Acesso em 14/07/2010.

_____. **El Fenix de España Lope de Vega Carpio**: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles. Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Miguel de Siles, 1617. Disponível em: <http://bdh.bne.es>. Acesso em: 05/07/2009.

VEIGA, Thomé Pinheiro da (Turpin). **Fastigimia**. (1605). Reprodução em fac-símile da edição de 1911 da Biblioteca Municipal do Porto.

Bibliografia

ACTAS DEL VII CURSO DE CULTURA MEDIEVAL. Aguilar de Campo (Palencia), setembro de 1995. **Fiesta, Juego y Espectáculo en la España Medieval**. Madrid: Polifemo.

ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón. **La escondida senda**: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2003. <<http://books.google.com>>. Acesso em: 21/08/2009.

AMBROSE, Saint. **De Officiis**. Edited with an introduction, translation, and commentary by Ivor J. Davidson, vol. I. Oxford: Oxford University press, 2001.

ANDRÉS-GALLEGO, José. **La Iglesia en España**. Madrid: Fundación Histórica Tavera, 1999. CD-ROM.

AQUINO, São Tomás de. **Suma Teológica**. Trad. Alexandre Corrêa. Organização e Direção de Rovílio Costa e Luís Alberto de Boni, 2.ed. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1980.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Disponível em: <http://www.4shared.com/get>. Acesso em 29/10/2010.

_____. **Aristóteles - Poética**. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores, 4)

_____. **Retórica**. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Editora Rideel, 1997. Original: Vulgata Latina.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Trad. André Telles, autorizada da edição francesa publicada em 1997, por Armand Colin, de Paris.

BRION, Marcel. **L' Age d'or de la Peinture Hollandaise**. Paris-Bruxelas: Éditions Meddens s.a., 1964.

BUESCU, Ana Isabel. **Imagens do Príncipe**: discurso normativo e representação (1525-49). Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

BURCKARDT, Jacob. **Rubens**. Tradución de Walter B.L. Bose. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1950.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Original inglês.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, LTDA, 2000.

CARO BAROJA, J. Arquetipos y Modelos en Relación con la Historia de la Brujería. In: **Brujología Congreso de San Sebastian**. Madrid, s.d., pp. 179-205.

CARRERAS Y CANDI, Francisco. **Folklore y Costumbres de España**. Barcelona: A. Martín, 1931-33.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). **História da Leitura no Mundo Ocidental**. Traduzido por Guacira Marcondes Machado, do original *Histoire de la Lecture dans Le Monde Occidental*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

_____. _____. Edições Cátedra S.A, 1990, v.2. Fiel à edição de Madrid por Ivan de la Cuesta.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2.ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

CHEVALIER, Maxime. **Cuentos Españoles de los Siglos XVI y XVII**. Estudio preliminar, edición y notas de Maxime Chevalier. Madrid: Taurus, 1982.

CICERO, M. Tulio. **De Officiis**. Edição de Walter Miller. Massachusetts: Harvard University, 1990. (Loeb Classical Library, 21). Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text>. Acesso em: 29/10/2010.

CORTE TRANSVERSAL DE UM CORRAL DE COMEDIAS. Tablado y aposentos y desvanes laterales: Altura: 312 pixels. Largura: 510 pixels. Tamanho: 36, 9 Kb. Formato: JPG. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es>. Acesso em: 23/09/2011.

COTARELO Y MORI, Emílio. **Colección de Entremeses: loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI á medeados del XVIII**. Madrid: Casa Editorial Bailly// Baillié, 1911, t. I, vol. 1.

CRIADO DE VAL, Manuel. **De la Edad Media al Siglo de Oro**. Madrid: Publicaciones Españolas, 1965.

CRISPO, Sallustio. **Guerra Catilinaría**. Tradução de José Vitorino Barreto Feio. Paris: Livraria Nacional e Estrangeira, 1825.

DELUMEAU, Jean. **La Peur en Occidente (XIVe-XVIIIe siècles)**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1978.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Real Academia Española. 22. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. Disponível em: <http://buscon.rae.es>. Acesso em 02/08/2011.

DOMENECH, Lourdes; ROMEO, Ana. **El Corral de Comedias**. Disponível em: <http://www.materialesdelengua.org>. Acesso em: 09/09/2011.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. **El Antiguo Régimen**: los Reyes Católicos y los Austrias. Madrid: Alianza Editorial, 2006. (Historia de España, 3)

ELLIOTT, John Huxtable. **España y su Mundo**. Traducción de Angel Rivero Rodríguez y Xavier Gil Pujol. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

_____. **Lengua y Imperio en la España de Felipe IV**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **O Processo Civilizador**. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo. **Historia de la Iglesia en España**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.

HANSEN, João Adolfo. O Discreto. In: **Libertinos Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Práticas Letradas Seiscentistas. In: **Discurso**. Revista do Departamento de Filosofia da USP, n.25, 1995; publicação anual.

_____. Razão de Estado. In: Adauto Novaes(org.). **A Crise da Razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LE GOFF, Jacques. Cultura Clerical e Tradições Folclóricas na Civilização Merovíngia. In: **Para Um Novo Conceito de Idade Média**. Lisboa, 1979.

LOPEZ PINCIANO, Alonso. Philosophia Antigua Poética. In: **Obras Completas I**. Madrid: Fundación Jose Antonio Castro, 1998.

MARIANA, Juan de. **Historia General de España**. Barcelona: Imprenta de D. Francisco Oliva, 1839. T. IX. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 04/08/2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e Cultura Material. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: Universiadde de São Paulo, nova série, nº 1, 1993.

_____. Ofício do Historiador. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPHU, Humanitas, FFLCH/USP, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

MORENO MUÑOZ, Maria José. **Danza Teatral en el Siglo XVII**. Córdoba, 2008. Tese de Doutorado - Departamento de Literatura Espanhola, Universidade de Córdoba. Disponível em: www.uco.es/publicaciones. Acesso em: 20/10/2010.

ORSO, Steven N. **Velázquez, Los Borrachos, and Painting at the Court of Philip IV**. New York: Cambridge University Press, 1933.

PACHECO, Francisco. **Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas**. Sevilla, Simon Faxardo, 1649. Disponível em: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>. Acesso em: 03/07/2011.

PÉCORA, Alcir. **Sermões**: Padre Antônio Vieira. São Paulo: Hedra, 2001, t.II.

RODRÍGUEZ, Ramón. **Hipótesis de Corte Transversal del Tablado de un Corral de Comedias**. Altura: 451 pixels. Largura: 412 pixels. Tamanho: 35,5 kb. Formato: JPG. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es>. Acesso em: 23/09/2011.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. **Política y Fiesta en el Barroco**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

SACHS, Curt. **História Universal de la Danza**. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1944.

SCHMITT, Jean-Claude. A Moral dos Gestos. In: **Políticas do Corpo**. Traduzido do francês por Mariluce Moura. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2005.

VAREY, J.E.; SHERGOLD, N.D. **Teatros y Comedias en Madrid: 1651-1665**. Estudio y Documentos. London: Tamesis Books Limited, 1973. Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em: 04/08/2011.

GLOSSÁRIO

Alemana: de origem alemã, apresenta compasso binário, caracterizando-se por sua solenidade, com passeios e paradas, pequenos saltos, e em suas evoluções (voltas e figuras), os pares permanecem com suas mãos unidas.

Alta y Baja: ambas apresentam estrutura e passos semelhantes, começando-se pela reverência do casal, seguida de continência, sequências de passos simples e duplos. A diferença entre elas é que enquanto nas “danças baixas” os movimentos devem ser mais lentos e solenes, nas “danças altas” permitem-se passos mais ligeiros com movimentos de pés no ar.

Canario: de compasso binário, apresenta reverências, passeios, continências, pequenos saltos, mas suas principais características são as *puntadas* ou sapateados, com ligeiros e fortes movimentos dos pés.

Capona: movimentos ligeiros, característicos de pícaros, eram realizados por quatro pessoas em dois pares, as quais tocavam castanholas.

Chacona: de compasso ternário, era realizada com castanholas, com movimentos improvisados, descritos como descompostos e lascivos.

Escarramán: seu nome remete a um ladrão real condenado às galeras, assim, o baile o homenageia com saltos e movimentos ligeiros característicos de pícaros.

Espanoleta: os pares fazem reverência, passeios, aproximações e retiradas, porém, separadamente, depois fazem juntos esses mesmos passos.

Furioso: os três pares começam nos extremos do salão, encontrando-se no meio para fazer a reverência, seguida de continências e passeios seguidos.

Gallarda: de compasso ternário, era realizada por pares que se separam e se unem durante a dança ou baile para poderem fazer mudanças cada um a seu tempo e depois as fazem juntos, e, apesar das variadas gallardas, sua estrutura geral consiste em reverência, continências, passeios, e seus característicos “cinco passos”.

Hacha: começa com um homem, portando uma tocha acesa, que, ao tirar duas mulheres para dançar, entrega a tocha a uma delas e traz a outra para seu lugar, enquanto a mulher que fica com a tocha faz o mesmo processo com outros dois homens.

Morisca: de compasso binário, seus movimentos principais são as batidas fortes de pés e as marcações com os calcanhares.

Pasacalle: de compasso ternário, seu nome remete a passeio, sendo caracterizado por movimentos sérios e simples.

Pavana: de compasso binário, era de caráter cerimonial, por vezes, realizada em igrejas, acompanhando a entrada da noiva ou procissões, com movimentos caracterizados por extrema solenidade, em que os homens vestiam mantos e as mulheres ricos vestidos com joias.

Torneo: apresenta em sua estrutura a reverência, continência, passos simples, duplos, “puntadas” e voltas.

Villano: remete a movimentos de aldeões, como os “boleos”, em que são dados puntapés, e as giradas, havendo ainda, uma reverência diferente, feita com os pés juntos como se fossem saltar.

Zarabanda: de compasso ternário, era bailada ou dançada com castanholas, seus gestos eram mais expressivos nos braços, tronco e cabeça, havendo movimentos requebrados e distorcidos do tronco.