

Os usos do livro e da escrita no balé europeu do século XVIII: o caso das *Lettres sur la danse et le ballet* (Cartas sobre dança e balé), de Jean Georges Noverre

Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de 'Las Cartas sobre la danza y el ballet, de Jean-Georges Noverre

The Uses of Print and Writing in Eighteenth Century European Ballet: the Case of The Letters on Dancing and Ballets by Jean-Georges Noverre

Juan Ignacio Vallejo
Instituto de Altos Estudios
Sociales.Universidad
Nacional de San Martín.
Consejo Nacional
de Investigaciones
Científicas y Técnicas.
jvallejos@unsam.edu.ar

TRADUÇÃO

Rousejanny da
Silva Ferreira
Professora do curso de
Licenciatura em Dança do
Instituto Federal de Goiás
(Brasil). Cursa Doutorado
em Artes na Universidad
Nacional de las Artes
(Argentina). rousedance.
ferreira@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2844-1951>

Resumo: Este artigo visa estudar os usos dos livros, em particular o *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Cartas sobre dança e balé), de Jean-Georges Noverre, no contexto do surgimento do balé pantomímico na segunda metade do século XVIII. O discurso de Noverre está diretamente associado a um projeto de revalorização da arte da dança, nesse sentido, o objeto livro não é apenas um suporte para o novo discurso estético como também uma ferramenta com múltiplas utilidades que procura, ao mesmo tempo, modificar o olhar do público no palco, legitimar o sucesso do novo gênero teatral e valorizar a profissão do mestre de balé.

Palavras-chave: Balé Pantomima; Iluminismo; História do Livro; História da dança; Jean Georges Noverre.

Resumen: Este artículo se propone estudiar los usos del libro, en especial de las *Lettres sur la danse et sur les ballets de Jean-Georges Noverre, en el marco de la emergencia del ballet pantomima en la segunda mitad del siglo XVIII. El discurso de Noverre está directamente asociado a un proyecto de revalorización del arte de la danza. En este sentido, el objeto libro no constituye únicamente un soporte del nuevo discurso estético sino una herramienta con múltiples utilidades. La misma busca, al mismo tiempo, modificar la mirada del público sobre la escena, legitimar el éxito del nuevo género teatral y valorizar el oficio de maestro de ballet.*

Palabras-clave: Ballet Pantomima; Ilustración; Historia del Libro; Historia de la danza; Jean-Georges Noverre.

Abstract: *This article aims to study the uses of print, especially the Letters on Dancing and Ballets by Jean-Georges Noverre, throughout the emergence of pantomime ballet in the late eighteenth century. Noverre's discourse is directly associated with a project to revitalize the art of dance. In this sense, books as an object are not only a support for the new aesthetic discourse, but a tool with multiple uses. It simultaneously seeks to modify the spectator's view of the scene, legitimize the success of the new theatrical genre and value the ballet master profession.*

Keywords: *Pantomime Ballet; Enlightenment; History of Books; Dance history; Jean-Georges Noverre.*

A versão em português é uma tradução de Vallejos, J. I. (2016), Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de Las Cartas sobre la danza y el ballet de Jean-Georges Noverre, en Cuadernos de Historia Moderna 41(1), 129-146. disponível em: <http://dx.doi.org/10.5209/CHMO.52762>

O caso Noverre

Durante a segunda metade do século XVIII um novo gênero de balé, conhecido como pantomima ou balé de ação¹, ganhou popularidade nos teatros europeus. Em linhas gerais, o novo espetáculo se caracterizou pela presença de uma técnica expressiva ligada à prática da pantomima, que se funde com a técnica de dança da *belle danse* desenvolvida a partir da criação da *Académie Royale de Danse* em Paris, em 1622². Ao contrário da ópera-balé ou da comédia-balé, no novo gênero o conteúdo narrativo era expressado exclusivamente por meio dos movimentos do corpo e dos gestos do rosto, sem recorrer às palavras. O balé pantomímico foi decisivo para o desenvolvimento da dança teatral no Ocidente, sendo considerado o antecedente direto do balé romântico do século XIX. Um ator central no desenvolvimento deste novo estilo é o mestre de balé francês Jean-Georges Noverre, considerado por muitos historiadores o pai da dança moderna. Nesse sentido, a publicação de sua obra, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Cartas sobre dança e balé), em Lyon, no ano de 1760, representou um acontecimento fundamental, pois o autor resumiu de forma lúcida os princípios poéticos e filosóficos do novo gênero.

Devido à grande importância desse livro, vários historiadores interpretaram a reforma nas práticas de dança teatral associada ao balé pantomina como obra exclusiva de Jean-Georges Noverre. Na verdade, essa é uma interpretação que o próprio mestre sugere repetidamente em seus escritos. Em sua carta a Voltaire, em 1º de setembro de 1763 – na qual ele pede permissão para compor um balé sobre o tema *La Henriade* –, o mestre francês explica seu trabalho de experimentação coreográfica da seguinte maneira:

Por mais de seis anos me empenhei em dar uma nova forma à dança, senti que era possível criar poemas no balé: abandonei as figuras simétricas, associei os movimentos mecânicos dos pés e braços aos movimentos da alma e aos caracteres variados e expressivos da fisionomia, proibi as máscaras e me dediquei ao uso de figurinos mais plausíveis e mais precisos. Proibi as máscaras e me dediquei ao uso de um traje mais verossímil e mais preciso. Reavivei a arte da pantomima, famosa sob o reinado de Augusto, e a natureza, que tomei como meu guia e modelo, me proporcionou os meios para fazer a dança falar, para fazê-la pintar todas as paixões, e para colocá-la no posto das artes imitativas. (NOVERRE, 1807, p. 2)³

A carta foi publicada pelo próprio Noverre nas primeiras páginas de seu livro *Lettres sur les arts imitateurs en générale et sur la danse en particulier* (Cartas sobre as artes imitativas em geral e sobre a dança em particular), de 1807. Como pode ser visto na citação, o uso da primeira pessoa permite que o autor se apresente a Voltaire como o principal protagonista da reforma encarnada pelo balé pantomima. Noverre leva esse argumento ainda mais longe quando, no prefácio de uma nova edição de suas Cartas, em 1783, vinte anos depois de ter enviado sua carta a Voltaire, narra um tipo de curta história do balé pantomima. Nesse texto ele afirma: “[...] quando mandei imprimir as Cartas sobre Dança em 1760, não ousava imaginar o sucesso que obtiveram, nem a feliz revolução que provocaram em todos os espetáculos da Europa” (NOVERRE, 1783, p. 5). O autor começa enunciando isso como evidência do sucesso de sua obra como provocadora de uma mudança drástica nas práticas do teatro de dança no território europeu. Em seguida, ele aponta as dificuldades que supostamente teve que enfrentar por causa de suas ideias inovadoras ao afirmar: “Me amaldiçoaram, eles me olharam como um homem perigoso capaz de atacar as antigas regras do Teatro” (Ibidem, p. 5)⁴

No entanto, de acordo com seu relato, suas ideias estavam gradualmente e discretamente sendo aceitas já que: “[...] gritando que eu estava errado, eles agiam como se eu estivesse certo, eles se aproximavam de mim lentamente, e as reformas eram realizadas imperceptivelmente” (Ibidem, p. 5-6)⁵. Finalmente, Noverre argumenta, em 1783, que a falta de generosidade de seus colegas teria determinado que seu papel como inovador não fosse reconhecido como deveria ter sido, e sentencia: “Se refletirmos sobre o que Finalmente, Noverre argumenta, em 1783, que a falta de generosidade de seus colegas teria determinado que seu papel como inovador não fosse reconhecido como deveria ter sido, e sentencia: “Se refletirmos sobre o que era a ópera antes de 1760 e o que é hoje, é difícil não reconhecer o efeito que minhas cartas tiveram” (Ibidem, p. 7)⁶.

Contudo, essas afirmações de Noverre – que define o balé pantomima como sua própria invenção e suas Cartas como portadoras exclusivas das ideias características do novo gênero – têm sido reiteradamente contestadas. Em particular, o historiador de dança Arthur Michel é autor de um artigo intitulado *Le ballet d’action avant Noverre* (1935) (O balé de ação antes de Noverre), que pode ser lido como uma resposta a essas declarações. O texto de Michel começa com uma citação do musicólogo Castil-Blaze, na qual este se pronuncia de forma categórica sobre o assunto: “Noverre reivindicou crédito pela invenção do balé pantomima, um gênero que ele não tinha inventado de forma alguma” (CASTIL-BLAZE, 1855, p. 222)⁷.

Em seu artigo, que trata do assunto principalmente no âmbito teórico, Michel chama atenção para as ideias relacionadas à poética do balé que haviam sido introduzidas por autores do século XVII, como Michel de Pure (1668) ou Isaac Vossius (1613), e da primeira metade do século XVIII, como Jean-Baptiste Dubos (1733), Rémond de Saint-Mard (1741) ou Charles Batteux (1746). Michel destaca o que ele considera que

seriam as referências não declaradas de Noverre à associação entre dança e pantomima e à estruturação do balé na forma de uma peça de teatro. Além dessas questões teóricas, seu artigo expressa uma leitura crítica do lugar atribuído ao mestre de balé francês pela historiografia da dança. O autor afirma que os historiadores se limitaram a reproduzir a opinião do próprio Noverre em vez de verificar por seus próprios meios se ele foi realmente o criador do balé pantomima, como afirma, ou se houve predecessores cobertos hoje por um esquecimento injusto (MICHEL, 1935).

Talvez em resposta a esse raciocínio, vários historiadores se propuseram a reivindicar e dar reconhecimento a outros artistas que foram extremamente importantes no desenvolvimento do balé pantomima, como a bailarina Marie Sallé⁸ ou o coreógrafo italiano Gasparo Angiolini⁹. De forma semelhante, o historiador Edward Nye (2011) afirma diretamente que a pantomima não representa uma ruptura com seu tempo devido à forte influência que recebe da ópera. Essa análise o levou a desenvolver um trabalho centrado numa história das ideias estéticas ligadas ao gênero. No entanto, devemos ter em mente que o questionamento das afirmações de Noverre também é contemporâneo à sua obra. Gasparo Angiolini, em 1773, acusou Noverre de ignorar o trabalho do homem que, segundo ele, teria sido o verdadeiro reformador da dança teatral da época: o mestre de balé austríaco Franz Hilverding.

As possíveis fontes de influência de Noverre são muito amplas. A associação entre a dança e o gesto expressivo característico da reforma encarnada pelo balé pantomímico já estava sendo posta em prática de várias maneiras no início do século. Foi o inglês John Weaver quem apresentou pela primeira vez um balé nesse estilo. Seus dois primeiros espetáculos encenados no teatro Drury Lane em Londres foram *The Tavern Bilkers*, em 1702 e 1703, e *The Loves of*

Mars e Venus, em 1717. John Weaver também trabalhou para divulgar suas ideias publicando uma tradução da *Chorégraphie* de Feuillet, em 1706, *An essay towards an History of Dancing*, em 1712, e *The History of the Mimes*, em 1728.

Da mesma forma, na França a prática da pantomima está presente desde o início do século no *Théâtre des Faires de Saint Germaine e Saint Laurent* em Paris (LAGRAVE, 1979). Essa forma de expressão teatral surgiu originalmente como uma resposta inventiva por parte dos atores das feiras às sanções a que foram submetidos pelo poder real, já que, devido às sucessivas reivindicações da *Comédie Française*¹⁰, eles tinham sido diretamente proibidos de usar a palavra. Assim, segundo Nathalie Rizzoni (2009), essa prática adquire, a partir da década de 1730, um lugar central. Na bibliografia de Clarence Brenner (1947), citada por Rizzoni e Lagrave, mais de 500 títulos de pantomimas são mencionados entre 1700 e 1789. Posteriormente, sua prática na França está ligada a um grande número de produções dramáticas organizadas, entre 1700 e 1745, em quatro gêneros principais: a *pièce à la muette*, o *ballet pantomime*, o *pantomime* e o *pantomime anglaise* (LAGRAVE, 1979, p. 409).

Nos anos seguintes, no Teatro de Feira, os balés se multiplicaram devido à forte demanda do público. Em 1751, nove anos antes da publicação das Cartas de Noverre, Claude-François Boulenger de Rivery (1751) publicou seus *Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et sur les pantomimes* (pesquisas históricas e críticas sobre certos espetáculos antigos e particularmente sobre mímicos e pantomímicos), no qual começou seu prefácio dizendo: “Os balés pantomímicos que hoje têm tanto sucesso no Teatro Italiano e os espetáculos da feira, que desde a supressão da *Opéra Comique* se reduziram a este tipo de trabalho, nos levaram a crer que o público acolheria bem uma

história das antigas pantomimas” (BOULENGER DE RIVERY, 1751, p. 1)¹¹. Em outras palavras, os balés pantomímicos não só existiam como já eram um sucesso impactante em 1751. Pode-se mencionar, por exemplo, os balés de Jean François Dehesse, como *Opérateur Chinois*, *Les Bûcherons*, *Le Médecin de village* e o pantomima *Le Pédant*, apresentados entre 1748 e 1750. Dehesse compôs muitos balés pantomímicos com Antoine Pitrot. Segundo o *Dictionnaire des théâtres de Paris*, de François Parfaict (1767), Pitrot teria apresentado *La Chaconne* em 1754 e, no mesmo ano, mas em colaboração com Jean François Dehesse, os trabalhos *Le Collin Maillard* e *Les Jardins Chinois*. Pode-se supor que Jean Georges Noverre, que começou sua carreira como compositor no teatro *Opéra Comique*, estava familiarizado com essas obras¹². No mesmo período, antes da publicação das Cartas, pelo menos quatro mestres estavam abordando a composição dos balés pantomímicos na França: Jean-François Dehesse, Antoine Pitrot, Pietro Sodi e Jean-Georges Noverre.

Por todas essas razões, poderíamos afirmar que o discurso presente nas Cartas de Noverre tem influências comprovadas. A questão seria, então: por que Noverre não cita o trabalho de autores ou mestres do balé que, como John Weaver, poderiam ter influenciado suas ideias? Por que ele tenta se apropriar do fenômeno da pantomima do balé, reduzindo-o aos efeitos de seu próprio discurso? De acordo com a abordagem que desenvolverei neste documento, a principal resposta a essa pergunta deve girar em torno da utilização por parte de Noverre de seu livro para o desenvolvimento de sua carreira profissional¹³. As Cartas de Noverre não podem ser lidas como um tratado sobre a poética do balé escrito por um homem de Letras alheio à prática concreta da Arte. Para compreender o discurso de Noverre, é necessário atentar-se às condições de circulação da obra, o uso que o autor faz dela e a sua recepção. Ao mesmo tempo, deve-se

destacar o caráter estratégico de suas palavras, ou seja, sua “escrita como ação”, procurando estudar, como argumenta Christian Jouhaud (2009, p. 40), não apenas o que um autor transmitiu através de sua escrita, mas principalmente o que essa escrita faz e que função e efeitos ela tem ou pretende ter em um determinado contexto.

Noverre em Stuttgart

A publicação das *Lettres sur la danse et sur les ballets*, em 1760, bem como sua chegada à corte de Württemberg marcaram um ponto de inflexão na carreira artística de Jean-Georges Noverre. Foi o início de um período vertiginosamente ascendente em seu trabalho como mestre de balé. No entanto, certas fontes indicariam que as circunstâncias que acompanharam sua incorporação à corte teriam sido bastante peculiares. Dois textos anônimos publicados em 1765 descreveram as condições de contratação de Noverre em Stuttgart. O primeiro é um texto difamatório, mais tarde atribuído ao polêmico Jean-Henri Maubert de Gouvest, intitulado *La pure vérité: lettres & mémoires sur le Duc & le Duché de Virtemberg* (1765) (A pura verdade: cartas e memórias sobre o Duque e o Ducado de Württemberg). O livro deve ter tido um impacto considerável, porque no mesmo ano surgiu um segundo texto, dessa vez sob o título *La vérité telle qu'elle est contre la pure vérité* (1765) (A verdade como ela é contra a verdade pura), impresso em Stuttgart pelo impressor da corte e da chancelaria. Foi claramente uma resposta oficial às acusações feitas em *La pure vérité*. Esse último texto foi atribuído a Joseph Uriot, autor, por sua vez, das descrições das festas de aniversário do duque nos anos de 1763 e 1764, que incluem comentários sobre os balés de Noverre. Além dos fenômenos políticos ligados à publicação dos dois folhetos, os textos fornecem informações valiosas sobre a chegada do mestre francês à corte de Württemberg e o desenvolvimento das

apresentações durante sua estadia.

O folheto de Maubert de Gouvest é composto por dez cartas, dentre as quais a nona trata das festividades e espetáculos do duque. Essa carta dá uma descrição geral de todos os espetáculos dados no teatro ducal, destacando os gastos supostamente inúteis que eles implicavam. Segundo o autor, o monarca teria ficado extremamente entediado com o estilo de entretenimento que lhe era oferecido e, assim, Fierville, o organizador dos espetáculos, teria elogiado “[...] a dança que a Ópera de Paris disputava com os atores”¹⁴ e caracterizado essa dança como “a alma do espetáculo francês” (MAUBERT DE GOUVEST, 1765, p. 136-137). Aqui Maubert de Gouvest refere-se ao balé pantomima, que naquela época teve muito sucesso nos teatros das feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent em Paris, mas ainda não na Ópera de Paris.

Aconselhado pelos organizadores, o duque teria convocado mestres de balé especializados no novo gênero. O primeiro teria sido um de Mannheim, chamado Bouqueton, entretanto, devido à recusa das condições oferecidas pelo duque, o mestre de balé francês Antoine Pitrot foi convocado em seu lugar. Pitrot havia exigido 15.000 francos em salário anual e várias condições para sua contratação, as quais não foram cumpridas e por essa razão o contrato teria sido rejeitado pelo bailarino. Após essa nova recusa, Fierville teria convocado Noverre, de quem tinha recebido uma carta de apresentação. Maubert de Gouvest apresenta Noverre como:

O aluno, o emulador e quase o equivalente de Pitrot, menos brilhante na personalidade, mas de uma inteligência mais intrépida, de um espírito mais cultivado, de uma imaginação mais vigorosa e fértil, e de uma fortuna mais contida, e conseqüentemente de um humor mais flexível, e com menos pretensões exorbitantes. O duque ficou plenamente confortado por ter perdido Pitrot quando se certificou de ter este outro famoso mestre da bola. (MAUBERT DE GOUVEST, 1765, p. 138-139)¹⁵

A comparação é muito interessante, porque, para a historiografia da dança, a figura de Pitrot é totalmente secundária em relação à de Noverre. No entanto, Maubert de Gouvest o apresenta como seu aluno e concorrente, uma declaração que, de qualquer forma, é negada por *Lettres sur la danse (Cartas sobre a Dança)* Uriot sustenta que foi após a rejeição de Bouqueton que a Fierville contratou o Sr. Noverre, por ordem do duque, e afirma:

Assim, a aquisição do Sr. Noverre não poderia, digam o que disserem os caluniadores, ser motivo de consolo para o duque, depois de ter perdido o bailarino e mestre de balé Pitrot, já que o Príncipe tinha certeza de ter o Sr. Noverre há muitos meses. Tudo foi acordado e assinado com este último quando Monsieur Pitrot passou por Stuttgart. Sua presença afirmou sua reputação, ele dançou muitas vezes e recebeu uma recepção muito boa, propostas muito vantajosas foram feitas a ele, mas em meio às condições que ele introduziu nos termos de seu compromisso havia incompatibilidades com o contrato do Sr. Noverre, a justiça de sua mais soleníssima alteza, não se prestou a esta incompatibilidade, e porque Monsieur Pitrot gerou assim um certo descontentamento nele, o mesmo recebeu, juntamente com uma considerável gratificação pelo tempo que permaneceu em Stuttgart, a ordem de deixar a residência ducal em vinte e quatro horas. (Uriot, 1765, p. 199)¹⁶

O caso Noverre-Pitrot marca a chegada do autor das *Lettres sur la danse (Cartas sobre a Dança)* em Stuttgart, mas ao mesmo tempo ilustra as condições sob as quais os mestres do balé desenvolveram suas carreiras profissionais na época. Muitos historiadores apontam o que veem como uma falta de generosidade da parte de Noverre em seu livro, porque se ele menciona o trabalho de um colega é inevitavelmente para criticá-lo. Entretanto, a partir desse relato, que explica o conflito de interesses inerente à profissão, podemos entender o significado dessa omissão. O fato de Noverre não falar de seus contemporâneos em sua obra se não de forma crítica significa principalmente que o livro constitui, para ele, uma arma em sua luta pelo reconhecimento. Por essa razão, a análise do discurso das cartas de Noverre não pode ignorar o estudo das condições de circulação do texto e o papel que ele desempenha nas disputas entre os mestres do balé.

Mesmo que ironicamente, Maubert de Gouvest dá conta da importância do trabalho de Noverre em sua projeção profissional. Em sua opinião, o fato de ter escrito um livro dá ao autor um lugar privilegiado entre os mestres do balé, que geralmente eram vistos como superficiais e pouco inteligentes. Isso é evidente na descrição que o autor de *La pure vérité* faz do primeiro contato entre Noverre e o duque de Württemberg:

Noverre lhe enviou uma cópia do elegante livro que ele acabara de escrever sobre a dança teatral. É verdade que Sua Alteza não o leu, pela simples razão de que não lê nada em papel. Mas ele sabia que seu mestre de balé era um homem que raciocinava sobre a dança e, portanto, um homem único em sua profissão. Querendo de antemão acreditar em sua palavra sobre os assuntos de sua especialidade, ele rapidamente adotou o gosto pelos grandes balés figurativos. (MAUBERT DE GOUVEST, 1765, p. 139-140)¹⁷

As avaliações que Maubert de Gouvest faz do duque talvez sejam exageradas, mas sua descrição da função do livro é inteiramente plausível. O discurso escrito tem a capacidade de legitimar uma escolha estética. O objeto *livro* torna-se, assim, não somente uma ferramenta de reconhecimento para o mestre do balé, mas também um dispositivo para legitimar o poder monárquico. Deve-se acrescentar que a obra de Noverre, originalmente publicada em Lyon, também é publicada em Stuttgart com uma dedicatória ao duque de Württemberg, o que insere o livro em um mecanismo de afirmação simbólica do regime já que, por meio da dedicatória, o duque se torna sua fonte original, ou seja, o “último” autor da obra¹⁸.

Em sua resposta à *La pure vérité*, Uriot refuta mais uma vez as afirmações de Maubert de Gouvest. No entanto, à sua maneira, ele valida as intenções do polemizador em relação à função do objeto impresso. Ao falar de Noverre, defende: “Sua fama e suas cartas sobre dança haviam anunciado isso. Ele manteve sua reputação e desde então nenhum teatro na Europa tem sido capaz de oferecer balés comparáveis aos seus” (URIOT, 1765, p. 200)¹⁹. De acordo com Uriot, as Cartas sobre a Dança teriam a capacidade de anunciar o gênio artístico do mestre do balé. Assim, a obra torna-se uma garantia que consolida e dissemina a reputação de seu autor, ao mesmo tempo em que dá hierarquia ao poder do monarca. Dessa forma, pode-se afirmar que o livro de Noverre é muito mais do que um objeto destinado à difusão de ideias estéticas, é uma ferramenta de trabalho para seu autor.

O contrato de Noverre no ducado de Württemberg foi encerrado por decreto real em 24 de janeiro de 1767²⁰. Assim, o mestre de balé continuou sua viagem para Viena, onde trabalhou até 1774, ano em que assumiu o posto de Gasparo Angiolini no Teatro Regio Ducale em Milão. Como Elena Ruffin (1998) aponta em sua análise da primeira

tradução das Cartas para o italiano, após a edição de 1760 a obra foi publicada em Viena, em 1767. Foi o próprio Noverre que promoveu essa publicação como forma de divulgar e legitimar seu trabalho em sua nova cidade de residência²¹. O emprego que ele fez de seu trabalho como carta de apresentação é a razão pela qual edições luxuosas de suas Cartas ainda hoje são preservadas em Varsóvia e na Suécia. No primeiro caso, é uma cópia que Noverre ofereceu como presente ao rei da Polônia, Stanisław August Poniatowski, em 1766, quando sua saída da corte de Württemberg já era um fato, e no segundo ao rei da Suécia, Gustaf III, no final de sua carreira em 1791²². Em ambos os casos o trabalho é utilizado pelo mestre de balé para promover suas apresentações e o trabalho de sua trupe.

O bailarino filósofo

A concepção do livro como uma ferramenta nos permite submeter o discurso de Noverre a uma análise que tenta dar conta da utilidade que ele possa ter tido. Certas declarações podem ser lidas como mensagens precisas que cumprem objetivos específicos. Se lermos cuidadosamente o texto das Cartas, vemos que as fontes de legitimação com base nas quais o autor justifica suas avaliações variam consideravelmente. A figura de Noverre como produtora de discurso não é unívoca, nem estática, acima de tudo. O autor se modifica constantemente conforme os mecanismos em que forja sua legitimidade, assim ele pode se apresentar simultaneamente como mestre de balé e filósofo, como homem do teatro e moralista, como dançarino e poeta.

Do ponto de vista estético, o projeto de Noverre é claro: trata-se de elevar o status artístico da dança. Seu objetivo é posicioná-la como uma arte imitativa, ou seja, uma arte concebida, em termos aristotélicos, como uma imitação da natureza. O mestre de balé

afirma que a dança deve ser considerada no mesmo nível que a poesia – termo que na época abrangia o teatro – e a pintura. Nesse ponto ele retoma implicitamente a definição de dança como imitação proposta por Charles Batteux em seu *Cours de belles-lettres ou Principes de la littérature* (Curso de belas-lettras ou Princípios da literatura), publicado em 1753. No primeiro capítulo dessa obra, no qual o autor estabelece a natureza das belas-artes e seus princípios comuns, Batteux argumenta que a dança deve representar, por meio de gestos e movimentos corporais, uma imitação do belo na natureza – *la belle nature* – assim como a música e a pintura (Ibidem, p. 4 e p. 186). Através da pantomima, a dança é capaz de imitar as ações dos homens, o que, por sua vez, constitui um dos fundamentos poéticos para sua autonomia cênica. A definição da dança como uma arte de imitação, no sentido da mimese aristotélica, é o que a torna possível de representar uma narrativa. Agora, esse argumento ligado a uma definição estética é utilizado por Noverre como uma ferramenta de diferenciação:

Se os balés em geral são fracos, monótonos e lânguidos, se são desprovidos desse caráter expressivo que é sua alma, isso se deve menos, repito, à própria arte do que ao artista. Você desconhece que a dança é uma arte de imitação? Estou levado a acreditar nisso porque a maioria dos compositores sacrifica as belezas da dança e abandona a graça inocente de sentir, a fim de copiar sorrateiramente um certo número de figuras das quais o público já teve o suficiente por um século. (NOVERRE, 1760, p. 5-6)²³

A opinião de Noverre a respeito do gosto do público de seu tempo é discutível. Entretanto, vemos que, além de suas ideias estéticas, o alvo principal de seu argumento são seus concorrentes, que o autor julga de forma depreciativa. A nova hierarquia que ele tenta atribuir

à dança também serve para estabelecer uma nova diferença entre os mestres do balé. Ao chamar seus colegas de ignorantes, Noverre coloca-se, de certa forma, fora do grupo mencionado, estratégia repetida em outro parágrafo de sua carta, no qual o mestre francês critica uma encenação do balé *Diane et Endimion* – cujo autor não é mencionado –, dizendo que o fracasso da obra se deve ao fato de o compositor ter uma ideia confusa e imperfeita da fábula na qual se baseou (Ibidem, pp. 38-40).

Paradoxalmente, essa acusação de ignorância em relação aos mestres de balés comuns e para com bailarinos é inerente ao projeto de revalorização da dança encarnada no balé pantomima. Gasparo Angiolini, em sua carta à Noverre, se expressa da mesma maneira quando critica o que ele chama de “[...] uma espécie de provérbio: bruto como dançarino, uma fórmula humilhante, mas justamente adaptada àqueles que se limitam apenas à parte superficial da arte” (ANGIOLINI, 1993, p. 380)²⁴. Os compositores do balé pantomima, como Noverre e Angiolini, apropriam-se dessa crítica dirigida a seu próprio grupo a fim de distanciar-se da imagem que lhes poderia ser atribuída e, dessa forma, tentar formar uma espécie de subgrupo de mestres iluminados do balé.

O surgimento do projeto de reforma do balé implica um certo número de condições sociais e culturais. Em princípio, pressupõe a emergência da “opinião pública” ou do “espaço público” como um espaço de discussão separado do Estado e com uma vocação crítica. Também implica um aumento no número de pessoas capazes de ter acesso a um certo grau de educação. No século XVIII assistimos à passagem de uma educação reservada a uma faixa estreita da sociedade e destinada a uma função de reprodução e gestão social para uma educação que fomenta a aspiração geral de mobilidade social ascendente e a conquista da liberdade espiritual e intelectual²⁵.

Isso também está ligado ao acesso aos livros e ao que é conhecido como revolução da leitura, caracterizada por um crescimento e uma diversificação da produção impressa²⁶.

Desse ponto de vista, o projeto do balé pantomima está associado a um desejo de ascensão social e cultural por parte de um grupo restrito de mestres do balé. Entretanto, como afirma Chartier (1996), um homem de Letras é definido principalmente por sua participação em uma sociedade de homens de Letras. O discurso de Noverre evidencia seu desejo de ser considerado um “filósofo” no campo da dança, entretanto, não se deve esquecer que a *République des lettres* está associada a formas precisas de socialização que implicam mecanismos de exclusão e que a figura de um bailarino-filósofo era quase um paradoxo para os intelectuais da época.

O preconceito em relação ao mestre do balé como autor e ao próprio tema da dança é evidente na recepção dada às Cartas. O *Journal de Trévoux* do ano 1760 publicou um comentário depreciativo sobre o livro: “O livreiro Aimé Delaroché distribui um volume intitulado Cartas sobre a dança, belamente editado e em bom estilo. Teria sido desejável que seu autor, Sr. Noverre, não desse a esse assunto uma importância que ele não tem” (CHAUBERT, 1969 [1760], p. 239)²⁷. Para esse comentarista, a dança é um tema de reflexão diretamente ilegítimo. No mesmo ano, uma resenha da obra foi publicada na *Suite de la clef* ou *Journal Historique* do mês de março, que classificou o livro na seção de Artes (ofícios) juntamente a resenhas das obras *Nouvelle construction de Cheminée* (Nova construção da chaminé), de Gennete, e *L'art de régler les Pendules & les Montres* (A arte de ajustar pêndulos e relógios), de Berthoud (JORDAN, 1760). A classificação da obra foi determinada pelo ofício do bailarino, considerado na época uma arte mecânica.

Da mesma forma, a legitimidade do mestre do balé como autor é

sistematicamente posta em questão, implícita ou explicitamente. Na *Correspondance Littéraire*, o autor da resenha – provavelmente Grimm – utiliza esse espaço para expor suas próprias ideias a respeito do balé em vez de resumir a contribuição da obra. Em revisões posteriores, como a de Valentin Jamerey-Duval, em 1784, o ofício do autor é ironicamente destacado na frase “[...] tudo que o universo produziu em grandes homens de todos os gêneros foram apenas pigmeus comparados a um perfeito mestre de balé”²⁸. Na mesma direção, a revisão elogiosa publicada no *Journal de Littérature, des Sciences et des Arts*, editado por Abbé Grosier, não deixou de apontar o suposto *Sciences et des Arts*, dirigido por Abbe Grosier, que não se privou de apontar a suposta negligência do autor em seu estilo e escrita. Segundo este jornal, o livro de Noverre seria um bom livro se fosse levado em conta que foi escrito por um mestre de balé. Os elogios à obra tomam forma de um ato de benevolência a um escritor trabalhador com uma educação precária. Ao final da análise, o autor afirma: “[...] se você quiser ver uma (carta) que lhe dará um grande prazer, leia a quinta carta que trata do conhecimento que um mestre de balé deve ter. Que diferença no homem que ele pinta com a ideia que comumente se tem de um Dançarino!” (GROSIER, 1783, p. 242)²⁹. Os testemunhos citados acima mostram a complexa e controversa recepção dada ao livro de Noverre. É evidente que a aceitação de um mestre de balé na comunidade erudita da época não foi automática e, além disso, tornou-se bastante conflituosa. Cientes dessas dificuldades, Noverre e Angiolini dirigem suas críticas a seus colegas a partir de uma posição de superioridade, tentando imitar a argumentação dos homens de Letras. Além do sucesso ou fracasso dessa estratégia, é necessário destacar o desejo deles de se desligarem do preconceito vigente e se integrarem a um grupo social erudito, mudando ou, tentando mudar, a imagem que geralmente se tinha deste ofício.

O relato da decadência

Em várias passagens, Noverre afirma que a arte da dança está em uma franca decadência que torna indispensável a necessidade de uma reforma de seus princípios estéticos³⁰. Tal fenômeno nunca é posto em questão em seu texto; ele funciona como uma justificação implícita e, ao mesmo tempo, onipresente. Baseado nessa suposição, o autor expressa seu diagnóstico: o balé teria “*resté dans l'enfance*” (Permanecido em sua infância), ou seja, não teria se desenvolvido, pois teria “[...] limitado seus efeitos aos de fogos de artifício, feitos simplesmente para divertir os olhos” (Ibidem, 1760)³⁰. Noverre se refere aqui à dança simples ou mecânica, criticada por sua impossibilidade de produzir uma imitação da natureza.

No início do século XVIII, na França, a prática da dança estava ligada a vários gêneros de teatro lírico: a *comédie-ballet*, o *tragicomédie-ballet*, o *tragédie-ballet* e a *opéra-ballet*. Em cada um desses gêneros a evolução da ação dramática é transmitida aos espectadores por meio de palavras cantadas ou recitadas. Nesse sentido, a dança mantém uma função alegórica. Seus passos e figuras supostamente fornecem uma certa atmosfera à obra, mas não lhes é atribuída uma capacidade narrativa. É uma forma de dança que será definida por Noverre como “dança mecânica” ou “dança simples”, caracterizada pelo virtuosismo técnico. Entretanto, deve-se notar que o balé da época não estava necessariamente em estado de decadência, pelo menos no que diz respeito ao reconhecimento público. Pelo contrário, a dança gozava de enorme popularidade. Paradoxalmente, o próprio Noverre reflete sobre essa situação quando, no início de sua quarta carta, afirma que “[...] hoje, a dança e os balés despertam um fascínio absoluto. Eles são seguidos com uma espécie de furor e nunca teve uma forma de arte tão encorajada pelos aplausos como a nossa (Ibidem, p. 46-47)³². É esse fascínio do público pela dança que faz com que sua presença

na cena da ópera torne-se conflituosa. Em seu *Dictionnaire de danse*, publicado em 1787, Charles Compan introduz uma frase no artigo *Opéra* que resume de certa forma a relação entre a dança e a ópera no momento do surgimento do balé pantomima: “[...] a dança sempre foi a parte mais brilhante da ópera” (COMPAN, 1787, p. 255)³³. A forte presença de uma dança altamente desenvolvida em seu aspecto técnico, mas nem sempre consciente de seu papel em uma composição lírica, torna-se extremamente problemática. Em 1741 Remond de Saint-Mard se expressou sobre esse assunto em seu *Réflexions sur l'Opéra* (Reflexões sobre a Ópera). O autor começa apontando os supostos limites da dança em termos de sua capacidade expressiva e depois critica abertamente o lugar que ela ocupa no espetáculo lírico.

A dança é dada demasiada extensão, tudo é colocado no balé. Pode-se dizer que a dança, que originalmente era admitida na ópera apenas para fazer parte da apresentação, hoje está lá apenas para brilhar, para sufocar as outras partes que são de muito maior interesse para nós, e há um abuso lá que precisa ser sanado. (Ibidem, p. 55-56)³⁴

As críticas de Rémond de Saint-Mard são indicativas de um fenômeno generalizado. O próprio Metastasio ironiza esse assunto em uma carta a Farinelli datada de 1º de agosto de 1750, na qual afirma: “Agora os músicos e compositores são frequentemente reduzidos, em todos os teatros, à condição vergonhosa de servir de intervalo para os dançarinos, que a partir de então mantêm a atenção principal do público e ocupam a maior parte dos espetáculos” (KUZMICK HANSELL, 1992, p. 220)³⁵. O sucesso da dança é assim confrontado com a desaprovação de um discurso literário que reconhece uma degradação da Arte. Rémond de Saint-Mard lamentou particularmente a falta de coerência entre o entretenimento da dança e a ação representada pela obra lírica. Quanto a Friedrich Grimm, que compartilha a opinião de Saint-Mard,

a situação é decididamente grave já que, segundo ele, a presença da dança no teatro lírico desfoca completamente o significado da ação.

Parece-me que nada se opõe mais fortemente ao poema e à música da ópera francesa do que a necessidade contínua e imperiosa desses balés. A ação do poema deve ser desprovida de todo interesse e emoção, pois a cada momento corremos o risco de que seja interrompida e suspensa por minuetos e rigaudons. A monotonia do canto deve provocar um tédio insuportável, pois só nos interessa se for interrompido em cada ato por um divertimento. Seguindo este costume, a ópera francesa tornou-se um espetáculo em que toda a felicidade ou infelicidade dos personagens se reduz a vê-los dançar em torno dela. (Diderot, 1751-1780, p. 833)³⁶

A crítica excessiva do Grimm talvez expresse claramente uma das condições que determinaram o projeto do balé pantomima. Segundo o historiador José Sasportes (1996), a reforma na arte da dança na época objetivava resolver o problema de seu lugar no teatro lírico, pois parecia ocupar um espaço privilegiado demais ali. Nesse sentido, sua autonomia e a busca de seus próprios meios de expressão narrativa – como a pantomima – teriam como objetivo, em primeira instância, o equilíbrio da cena da ópera. Por meio da reforma proposta pelo balé pantomima, a dança poderia representar obras narrativas de forma autônoma ou participar da cena da ópera não apenas de forma alegórica, mas contribuindo ativamente para o desenvolvimento da narrativa. José Sasportes descreve essa situação no caso do teatro italiano, destacando também o conflito de hierarquias que o acompanha. No gênero ópera, o autor é sempre o poeta, o mestre do balé bem como o mestre da música ou o decorador ocupam papéis secundários. Com o estabelecimento de um balé reformado, capaz de ação dramática, houve um avanço da arte da dança no campo teatral que coloca o balé, segundo Sasportes (1984, p. 24), em competição direta com o teatro lírico.

De todo modo, as condições do surgimento do balé pantomima do ponto de vista das práticas e dos discursos são muito particulares. O novo balé representa uma tentativa de conciliar uma prática artística popular e amplamente aceita com um discurso capaz de garantir sua legitimidade estética. As novas concepções do palco teatral em termos de *tableau* (quadro), introduzidas por Diderot³⁷, são colocadas a serviço de uma poética do balé também teorizada por Cahusac em sua obra *La Danse ancienne et moderne*, de 1754. Esses dois autores, que Noverre (1760, p. 469-470) destacou como suas principais influências, assumiram, da mesma forma que ele, um projeto de renovação do teatro lírico. A recuperação da antiga pantomima pelos discursos teóricos possibilitou uma redefinição da dança em termos de suas potencialidades expressivas e narrativas, o que justifica e legitima uma autonomia do balé em relação à ópera e uma revalorização da obra do mestre do balé como compositor.

O novo gênero surgiu, sem dúvida, no contexto de múltiplos debates e reformas relacionadas às Artes Cênicas. O Iluminismo coincide, de fato, com o desenvolvimento de um “teatro da sensibilidade” que procura mover seus espectadores e sensibilizar seus olhares (LAFARGA, 1999). Esse novo tipo de teatro é defendido pelo discurso dos próprios dramaturgos, como Richard Steele ou Nivelles de la Chaussée, mas também pelos tratados de Dubos (1733), Houdar de la Motte (1754), Diderot (1757, 1758) e Mercier (1773). Segundo Pierre Frantz (1998), houve também, por volta dos anos 1760, uma mutação na arte do ator em relação direta com o desenvolvimento de uma “estética do quadro”. Assim, o jogo de atuação teve que ser integrado a uma reforma dramática marcada por uma concepção visual da cena. Após a publicação de *Le Comédien* (O Ator) por Rémond de Sainte-Albine (1749), surgiu um certo número de tratados que tratavam do “*jeu*” (jogo) ou ação teatral como uma dimensão separada da declamação³⁸.

As ideias de “ação” no trabalho de Voltaire e “pantomima” no trabalho de Diderot resumem essa mudança.

O projeto do balé pantomima responde, assim, a condições específicas do campo da dança e de seu lugar no teatro e não a uma pressão geral do público – com exceção de certos espectadores esclarecidos, como Collé, Diderot ou Grimm. Certamente o público celebrava de forma esmagadora a proeza técnica dos dançarinos e não exigia necessariamente uma mudança estética. Nesse sentido, como aponta o historiador Bruce Alan Brown (2009), o balé pantomima tentava, no curso de seu desenvolvimento, reformar o público, procurando estabelecer, por um lado, o reconhecimento de que o balé era capaz de representar um tema sério ou trágico e, num sentido mais amplo, a aceitação do simples fato de que um espectador pode ser levado às lágrimas em uma sala de teatro. A reforma se propõe, portanto, a reeducar o olhar do espectador. Como salienta Brown, na época havia uma classe de espectadores que zombava diretamente da ideia de que era possível chorar diante de uma apresentação teatral (Ibidem, p. 204). Os mestres do balé não são alheios a esse problema, estando cientes de que uma das chaves para o sucesso do projeto do balé pantomima é mudar a percepção do público sobre a dança teatral. Os livros, assim como os textos dos programas que acompanham as apresentações do balé reformado, são uma ferramenta de intervenção nesse sentido. A caracterização da dança da época como uma arte degradada é simplesmente uma estratégia por parte dos mestres do balé para justificar as reformas propostas.

Conclusões

A produção teórica dos mestres de balé sem dúvida constitui uma moeda de troca em suas relações com a nobreza. A reputação obtida por meio dos escritos servia para gerar posições no meio da corte,

permitindo que os nobres ganhassem também um reconhecimento simbólico essencial para a consolidação de seu prestígio³⁹. Essa é a lógica que se tentou mostrar com o exemplo da chegada de Noverre em Stuttgart e o uso do livro como ferramenta de autopromoção⁴⁰. Acredita-se que uma conclusão geral que pode ser tirada do exposto acima é a necessidade de ampliar o foco dos estudos sobre a história do balé pantomima. A questão da invenção da reforma e da identificação de seus precursores tem sido central para a maioria dos historiadores da dança da época. Sem minimizar a importância dessa questão, considera-se que o fato representado pela publicação das Cartas de Noverre está menos relacionado à originalidade de sua proposta que ao surgimento de um personagem inédito: o mestre de balé brilhante. A reforma do balé pantomima pode ser interpretada como o resultado de um projeto coletivo que ultrapassa a figura de Noverre e o coloca em um lugar semelhante ao de outros mestres de balé da época que, como Gasparo Angiolini, Maximilien Gardel, John Weaver e Andrea Gallini, também foram autores de textos teóricos sobre a poética do novo gênero⁴¹. A questão peculiar da reflexão filosófica sobre a arte da dança na segunda metade do século XVIII é que eram os próprios mestres de balé que procuravam estabelecer sua preeminência no campo, ação que apoiava e consolidava esse desejo de adquirir uma posição mais favorável na hierarquia social, econômica e cultural. O trabalho de Noverre não deve ser lido da mesma forma que um tratado elaborado por um homem de Letras que não está envolvido na prática da dança. Seu estilo e suas declarações falam de um projeto complexo que procura, por um lado, produzir uma mudança na visão do espectador do que se passa no palco e, por outro, apoiar a revalorização de sua própria profissão. Nesse sentido, seu silêncio em relação à obra de seus contemporâneos nos fala menos de sua personalidade egocêntrica e mais do uso concreto a que seu livro está sujeito.

Notas de fim

[1] Neste artigo os termos “balé pantomima” e “balé de ação” são considerados sinônimos, uma vez que, além das diferenças terminológicas, ambos se referem à mesma corrente teatral e ao mesmo projeto estético.

[2] As características dessa fusão foram estudadas no artigo: VALLEJOS, Juan. La técnica de las pasiones del Ballet-Pantomima, **Cuadernos Dieciochistas**, 15, p. 297-320, 2014.

[3] “Depuis plus de six années je me suis attaché à donner une nouvelle forme à la danse, j’ai senti qu’il était possible de faire des poèmes en ballet: j’ai abandonné les figures symétriques; j’ai associé aux mouvements mécaniques des pieds et des bras les mouvements de l’âme et les caractères variés et expressifs de la physionomie; j’ai proscrit les masques, et me suis voué à un costume plus vrai et plus exact. J’ai fait revivre l’art de la pantomime, si célèbre sous le règne d’Auguste; et la nature que j’ai prise pour guide et pour modèle, m’a fourni les moyens de faire parler la danse, de lui faire peindre toutes les passions et de la placer au rang des arts imitateurs.”
Nota: Todas as traduções do francês e do espanhol do texto foram produzidas pelo autor.

[4] “On cria à l’anathème; on me regarda comme un homme d’autant plus dangereux, que j’attaquais les anciennes rubriques du Théâtre.”

[5] “[...] en criant que j’avais tort, on agissait comme si j’avais raison; on s’approchait de moi lentement, on faisait insensiblement des réformes.”

[6] “Si l’on réfléchit sur ce qu’était l’opéra avant 1760, & sur ce qu’il est aujourd’hui, il sera difficile de ne pas reconnaître l’effet qu’ont produit mes Lettres.”

[7] “Noverre s’attribuait l’invention du ballet pantomime, qu’il n’avait pas du tout inventé.”

[8] MCCLEAVE, S. Marie Sallé and the Development of the Ballet en action. **Journal of the Society for Musicology in Ireland**, 3, 2007-2008. Disponível em: <http://www.music.ucc.ie/jsmi/index.php/jsmi/article/viewArticle/28>. Acesso em: 2 mar. 2014; NYE, E. L’allégorie dans le ballet d’action: Marie Sallé à travers l’écho des parodies, **Revue d’histoire littéraire de la France**, 2, pp. 289-309, 2008; LAURENTI, J. N. et al. Marie Sallé danseuse du XVIIIe siècle: Esquisses pour un nouveau portrait, **Annales de l’Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles**, 3, 2008.

[9] Ver, entre outros: TOZZI, L. **Il balletto pantomimo del settecento**. Gaspare Angiolini, L’Aquila, Japadre Editore, 1972; ONESTI, S. L’arte di parlare danzando. Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi. **Danza e Ricerca**. Laboratorio di studi, scritture, visioni, 0, 2009. Disponível em: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638>. Acesso em: 12 mar. 2014.

[10] Na época esse teatro tinha um monopólio absoluto sobre a apresentação de peças em língua francesa.

[11] “Les Ballets Pantomimes qui ont aujourd’hui tant de succès sur le Théâtre Italien, (et) les Spectacles de la Foire, qui depuis la suppression de l’Opéra-Comique, se réduisent à ces sortes de Pièces, nous ont fait présumer que le Public recevrait avec plaisir une Histoire des anciens Pantomimes.”

[12] Na verdade, foi nesse teatro que ele obteve o primeiro grande sucesso de sua carreira com a peça **Les fêtes chinoises**, apresentada em 1º de julho de 1754. Ver: CAMPARDON, E. **Les spectacles de la foire**. Paris: Berger-Levrault, 1877. v. 2. p. 182-183.

[13] Minha abordagem é inspirada pelo trabalho sobre a história do livro desenvolvido por autores como: CHARTIER, R. **Au bord de la falaise: l’histoire entre certitudes et inquiétudes**. Paris: Albin Michel, 1998. Para um estudo semelhante no campo da música, ver: VAN ORDEN, K. (ed.): **Music and the cultures of print**. New York: Garland Publishing, 2000.

[14] “[...] de la Danse, dont l’Opéra de Paris avoit disputé l’usage aux Comédiens.”

[15] “L’élève, l’émule & pour le moins l’égal de Pitrot, moins brillant, il est vrai de sa personne, mais d’un génie plus hardi, d’un esprit plus cultivé, d’une imagination plus vigoureuse & plus féconde, d’une fortune plus bornée, & par conséquent d’une humeur plus souple, & de prétentions moins exorbitantes. Le Duc fut entièrement consolé d’avoir manqué Pitrot, quand il se tint pour assuré d’avoir cet autre fameux Maître des Ballets.”

[16] “Ainsi l’acquisition de Monsieur Noverre ne pouvoit pas, quoiqu’en dise le Libelliste (Maubert de Gouvest), entrer dans les motifs de consolation du Duc, d’avoir manqué le Danseur & Maître de Ballets Pitrot, puisque ce Prince étoit depuis plusieurs mois assuré d’avoir Monsieur Noverre. Tout étoit convenu & signé au sujet de ce dernier quand Monsieur Pitrot passa par Stougard ; sa figure ajouta beaucoup à sa réputation; il dansa plusieurs fois avec de grands applaudissements ; on lui fit des propositions très avantageuses ; mais comme parmi les conditions qu’il inséra dans la formule de son Engagement il s’en trouvoit d’incompatibles avec le Contract de Monsieur Noverre, la justice de Son Altesse Sérénissime ne put pas se prêter à cette incompatibilité, & Monsieur Pitrot s’étant mis à ce sujet dans le cas de lui déplaire reçut aussitôt avec une gratification très forte pour le temps qu’il étoit resté à Stougard, ordre de sortir en vingt quatre heures de la Résidence Ducale.”

[17] “Noverre lui envoya un exemplaire de l’élégant livre qu’il venoit de composer sur la Danse Théâtrale. Il est vrai que son Altesse ne le lut point, par la raison qu’Elle ne lit rien d’imprimé. Mais Elle sut que son Maître des Ballets étoit un homme qui raisonnait danse, & par conséquent un homme unique dans sa profession. Disposée d’avance à l’en croire sur sa parole dans les choses de son ressort, Elle prit bien vite le goût des Grands Ballets Figurés.”

[18] Essa reflexão é baseada na análise feita por CHARTIER, R. **Culture écrite et société**. Paris: Albin Michel, 1996.

[19] “La Renommée & ses Lettres sur la Danse l’avoit annoncé; il soutint sa réputation; & aucun Théâtre de l’Europe n’a encore pu depuis ce temps offrir des Ballets comparables aux siens.”

[20] Um artigo dá conta da relação entre Noverre e o Duque de Württemberg, mesmo depois de sua partida. Ver: CUENIN-LIEBER, M. Ce Prince ami des arts, des talents et de la magnificence: Noverre et Charles-Eugène de Wurtemberg. **Muscorum**, 10, pp. 155-171, 2011.

[21] Para um estudo sobre o desenvolvimento do balé pantomima na cidade de Viena, ver: DAHMS, S. Viena as a Center of Ballet Reform in the Late Eighteenth Century. In: CHERLIN, M.; FILIPOWICZ, H.; RUDOLPH, R. (eds.) **The Great Tradition and Its Legacy: The Evolution of Dramatic and Musical Theatre in Austria and Central Europe**. New York: Berghahn Books, 2003. pp. 153-159.

[22] Sobre esses casos específicos, ver: MOUREY, M. T. La tentation de la Pologne: le manuscrit de Varsovie (1766), **Musicorum**, 10, p. 133-154, 2011; MODIGH, K.; GINGER, I. Une dernière tentative d'emploi de Noverre: le dossier de candidature au roi de Suède en 1791. **Musicorum**, 10, pp. 221-239, 2011.

[23] “Si les Ballets en général sont foibles, monotones & languissants; s'ils sont dénués de ce caractère d'expression qui en est l'ame, c'est moins, je le répète, la faute de l'Art que celle de l'Artiste : ignorerait-il que la Danse est un Art d'imitation? Je serois tenté de le croire, puisque le plus grand nombre des Compositeurs sacrifient les beautés de la Danse, & abandonnent les graces naïves du sentiment, pour s'attacher à copier servilement un certain nombre de figures dont le Public est rebattu depuis un siècle.”

[24] “[...] foule ignorante des danseurs qui ont suggéré à la France cette espèce de proverbe: Il est bête comme un danseur; formule humiliante, mais justement adaptée à ceux qui se bornent seulement au côté superficiel de l'art.”

[25] Ibidem, p. 381-382; Ver, igualmente: CHARTIER, R.; JULIA, D.; COMPERE, M. M. **L'éducation en France du XVIe au XVIIIe siècle**. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976.

[26] Ver : CHARTIER, R. **Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime**. Paris: Seuil, 1987; CHARTIER, R.; Martin, H. J. (Eds.). Histoire de l'édition française. **Le livre triomphant 1660-1830**. Paris: Fayard, 1990. v. 2; DARNTON, R.; ROCHE, D. **Revolution in print: the press in France: 1775-1800**. Berkeley: University of California Press, 1989.

[27] “Le [...] Libraire, Aimé Delaroché, distribue un Volume, intitulé, Lettres sur la Danse, (in-12.) belle Edition & bon style. Il seroit à souhaiter que l'Auteur, M. Noverre, ne parût pas donner à ce sujet, une importance qu'il ne peut (pas) avoir.”

[28] “[...] tout ce que l'univers a produit de grands hommes en tout genre, n'ont été que des pygmées en comparaison d'un parfait maître de ballets.”

[29] “[...] si vous voulez en voir une [lettre] qui vous fasse le plus grand plaisir, lisez la Lettre cinquième qui traite des connaissances qu'un Maître de Ballets doit avoir. Quelle différence de l'homme qu'il peint avec l'idée que l'on a communément d'un Danseur!”

[30] Ibidem, 1760, p. 368 e 1783, p. 3-4.

[31] “[...] borné ses effets à celui de ces feux d'artifice, faits simplement pour amuser les yeux.”

[32] “La Danse & les Ballets sont aujourd'hui, Monsieur, la folie du jour ; ils sont suivis avec une espèce de fureur, & jamais Art ne fut plus encouragé par les applaudissements que le nôtre.”

[33] “[...] la danse fut toujours la partie la plus brillante de l'Opéra.”

[34] “On donne trop d'étendue à la Danse, tout est mis en Ballet. On diroit que la Danse, qui dans son origine, n'a été admise à l'Opéra que pour peindre, que pour faire partie de la représentation, n'y est aujourd'hui que pour briller, que pour étouffer les autres parties dont nous avons beaucoup plus affaire, et c'est là un abus de l'Opéra, auquel il seroit le plus nécessaire de remédier.”

[35] “Maintenant déjà, les musiciens et les compositeurs... sont le plus souvent condamnés, dans tous les théâtres, à la condition honteuse de servir d'intermèdes aux danseurs, qui retiennent désormais la plus grande attention du public et occupent la plus grande partie des spectacles.”

[36] “Rien, ce semble, ne dépose plus fortement contre le poème & la musique de l'opéra français, que le besoin continuel & urgent de ces ballets. Il faut que l'action de ce poème soit dénuée d'intérêt & de chaleur, puisque nous pouvons souffrir qu'elle soit interrompue & suspendue à tout instant par des menuets & des rigaudons; il faut que la monotonie du chant soit d'un ennui insupportable, puisque nous n'y tenons qu'autant qu'il est coupé dans chaque acte par un divertissement [...] Suivant cet usage, l'opéra français est devenu un spectacle où tout le bonheur & tout le malheur des personnages se réduit à voir danser autour d'eux.”

[37] Ver: DIDEROT, D. **Le père de famille**: comédie en 5 actes et en prose avec un Discours sur la poésie dramatique. Amsterdam: [s. n.], 1758; DIDEROT, D. **Le Fils naturel, ou les Epreuves de la vertu, comédie en 5 actes et en prose**. Avec l'histoire véritable de la pièce. Amsterdam: Pierre Erialed, 1757.

[38] Ver: Chauouche, S. (ed.). **Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes**: de l'action oratoire à l'art dramatique, 1657-1750. Paris: H. Champion, 2001.

[39] Sobre esse tema, ver LILTI, A. **Le monde des salons: Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle**. Paris: Fayard, 2005. p. 178.

[40] Esse mecanismo também foi usado no artigo VALLEJOS, J. I. Noverre: la construction d'un nom d'auteur et les enjeux de sa réception (XVIIIe-XIXe siècles), **Musicorum**, 10, p. 367-377, 2011.

[41] Ver: ANGIOLINI, G.; GARDEL, M. **L'Avènement de Titus à l'empire, ballet allégorique au sujet du couronnement du Roi**. Paris: Musier fils, 1775; WEAVER, J.; GALLINI, A. **A treatise on the art of dancing**. London: R. and J. Dodsley, T. Becket and W Nicholl, 1762.

REFERÊNCIAS

ANGIOLINI, G. **Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi**. Milan, Bianchi, 1773.

ANGIOLINI, G. Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi. *In*: Lombardi, C. (ed.) **Il ballo pantomimo**: Lettere, saggi e libelli Sulla danza (1773-1785). Torino: Paravia – Scriptorium, 1998.

BATTEUX, C. **Les Beaux-arts réduits à un même principe**. Paris: Chez Durand, 1746

_____. **Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature**. Paris: Desaint et Saillant, 1753.

BOULENGER DE RIVERY, C. F. F. **Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et les pantomimes**. Paris: J. Mérigot, 1751.

BRENNER, C. D. **A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789**. New York: AMS Press, 1947.

BROWN, B. A. Le ballet-pantomime réformé et son nouveau public: Paris, Vienne. *In*: WAEBER, J. (ed.). **Musique et geste en France de Lully à la Révolution**: études sur la musique, le théâtre et la danse. Berne: Peter Lang, 2009.

CAMPARDON, E. **Les spectacles de la foire**. Paris: Berger-Levrault, 1877. v. 2. pp. 182-183.

CASTIL-BLAZE. **L'Académie impériale de musique**. Paris: Castil-Blaze; Tomo 1, 1855.

CHARTIER, R.; JULIA, D.; COMPERE, M. M. **L'éducation en France du XVIe au XVIIIe siècle**. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976.

CHARTIER, R. **Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime**. Paris: Seuil, 1987.

CHARTIER, R.; MARTIN, H. J. (orgs.). **Histoire de l'édition française**: Le livre triomphant 1660-1830. Paris: Fayard, 1990. v. 2.

_____. **Culture écrite et société**. Paris: Albin Michel, 1996.

_____. L'homme de lettres. *In*: VOVELLE, M. **L'homme des lumières**. Paris: Seuil, 1996.

_____. **Au bord de la falaise**: L'histoire entre certitudes et inquiétudes. Paris: Albin Michel, 1998.

CHAUBERT, H. D. (ed.). **Journal de Trévoux ou Mémoires pour servir à l'histoire des Sciences et des Arts, Genève**. Slatkine Reprints: Tomo LX, 1969 [1760].

CHAZIN-BENHAUM, J. Jean-Georges Noverre: dance and reform. *In*: KANT, M. (ed.). **The Cambridge Companion to Ballet**, New York: Cambridge University Press, 2007.

COMPAN, C. **Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art**. Paris: Cailleau, 1787.

CUENIN-LIEBER, M. Ce Prince ami des arts, des talents et de la magnificence: Noverre et Charles-Eugène de Wurtemberg, **Muscorum**, 10, pp. 155-171, 2011.

DARNTON, R.; ROCHE, D. **Revolution in print: the press in France: 1775-1800**. Berkeley; London: University of California Press, 1989.

DAHMS, S. Viena as a Center of Ballet Reform in the Late Eighteenth Century. *In*: CHERLIN, M.; FILIPOWICZ, H.; RUDOLPH, R. (eds.) **The Great Tradition and Its Legacy**: The Evolution of Dramatic and Musical Theatre in Austria and Central Europe. New York: Berghahn Books, 2003. pp. 153-159.

DIDEROT, D. **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres**. Paris: Briasson; Tome 12, 1751-1780.

_____. **Le Fils naturel, ou les Epreuves de la vertu, comédie en 5 actes et en prose. Avec l'histoire véritable de la pièce**. Amsterdam: Pierre Erialed, 1757.

_____. **Le père de famille**: comédie en 5 actes et en prose avec un Discours sur la poésie dramatique. Amsterdam: [s. n.], 1758.

DUBOS, J. B. **Réflexions critiques sur la poésie et la peinture**. Paris: P. J. Mariette, 1733.

FRANTZ, P. **L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle**. Paris: PUF, 1998.

GALLINI, A. **A treatise on the art of dancing**. London: R. and J. Dodsley, T. Becket and W Nicholl, 1762.

GARDEL, M. **L'Avènement de Titus à l'empire, ballet allégorique au sujet du couronnement du Roi**. Paris: Musier fils, 1775.

GROSIER, J. B. **Journal de littérature, des sciences et des arts**. Paris: [s. n.]; Tomo 4, 1783.

JORDAN, C. (dir.). **Suite de la clef ou Journal historique sur les matières du temps**. Paris: Ganeau; Tomo LXXXVII, 1760.

KUZMICK HANSELL, K. Le ballet théâtral et l'opéra italien. In: Viale Ferrero, M. (ed.): Histoire de l'opéra italien: L'Opéra spectacle. Liège, Mardaga, 1992. v. 5.

JOUHAUD, C. **Mazarinades**: La Fronde des mots. Paris: Flammarion, 2009.

LAFARGA, F. Théâtre. In: FERRONE, V.; ROCHE, D. (orgs.): **Le monde des Lumières**. Paris: Fayard, 1999.

LAGRAVE, H. **La pantomime à la foire, au Théâtre-Italien et aux boulevards** (1700-1789). Première approche: historique du genre, Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 3-4, p. 408-431, 1979.

LA MOTTE, A. H. de. **Œuvres de M. Houdar de La Motte**. Paris: Prault l'aîné, 1754.

LAURENTI, J. N. et al. Marie Sallé danseuse du XVIIIe siècle: Esquisses pour un nouveau portrait. In: Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles, 3, **Anais...**, 2008.

LILTI, A. **Le monde des salons**: Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle. Paris: Fayard, 2005.

LYNHAM, D. **Le Chevalier Noverre, father of modern ballet**. London: Sylvan Press, 1950.

MAUBERT DE GOUEST, J. H. **La Pure vérité, lettres et mémoires sur le duc et le duché de Wurtemberg, pour servir à fixer l'opinion publique sur le procès entre le prince et ses sujets, Augsbourg**. [s. l.]: [s. n.], 1765.

MCCLEAVE, S. Marie Sallé and the Development of the Ballet en action. **Journal of the Society for Musicology in Ireland**, 3, 2007-2008. Disponível em: <http://www.music.ucc.ie/jsmi/index.php/jsmi/article/viewArticle/28>. Acesso em: 2 mar. 2014.

MERCIER, L.S. **Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique**. Amsterdam: E. Van Harrevelt, 1773.

MICHEL, A. Le ballet d'action avant Noverre: première partie, la théorie. **Archives internationales de la danse**, 2, pp. 41-43, 1935.

MODIGH, K.; GINGER, I.: Une dernière tentative d'emploi de Noverre: le dossier de candidature au roi de Suède en 1791, **Musicorum**, 10, pp. 221-239, 2011.

MOUREY, M. T. La tentation de la Pologne: le manuscrit de Varsovie (1766), **Musicorum**, 10, p. 133-154, 2011.

NOVERRE, J. G. **Lettres sur la danse et sur les ballets**. Lyon: A. Delaroche, 1760.

_____. **Lettres sur la danse et sur les ballets**. Londres; Paris: Dessain, 1783.

_____. **Lettres sur les arts imitateurs en générale et sur la danse en particulier**. Paris: Léopold Collin, 1807.

NYE, E. De la similitude du ballet-pantomime et de l'opéra à travers trois dialogues muets. **Studies on Voltaire and the Eighteenth Century**, 7, 2005.

_____. L'allégorie dans le ballet d'action: Marie Sallé à travers l'écho des parodies, **Revue d'histoire littéraire de la France**, 2, p. 289-309, 2008.

_____. **Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ONESTI, S. L'arte di parlare danzando. Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi. **Danza e Ricerca**, Laboratorio di studi, scritture, visioni, 0, 2009. Disponível em: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638> Acesso em: 12 mar. 2014.

PAPPACENA, F. Noverre's Reform in the European Cultural Panorama of the mid-Settecent. In: Noverre, J. G. **Lettres sur la danse, sur les Ballets et les Arts** (1803). Lucca: Lim Editrice, 2012. pp. 10-55.

PARFAICT, F. **Dictionnaire des théâtres de Paris**. Paris: Rozet; Tomo 7, 1767.

PURE, M. de. **Idées des spectacles anciens et nouveaux**. Paris: M. Brunet, 1668.

RAYNAL, G. T. **Correspondance littéraire, philosophique et critique**. Paris: Garnier frère; Tomo 4, 1877-1882.

REMOND DE SAINTE-ALBINE, P. **Le Comédien**. Paris: Vincent fils, 1749.

REMOND DE SAINT-MARD, T. **Réflexions sur l'Opéra**. La Haye: Jean Neaulme, 1741.

RIZZONI, N. Le geste éloquent: la pantomime en France au XVIIIe siècle. In: WAEBER, J. (ed.): **Musique et geste en France de Lully à la Révolution: études sur la musique, le théâtre et la danse**. Bern: P. Lang, 2009.

_____. Inconnance de la Foire. In: TERRIER, A.; DRATWICKI, A. (coords.), **L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle**. Lyon: Symétrie, 2010.

ROCHE, D. **La France des Lumières**. Paris: Fayard, 1993.

RUFFIN, E. La prima traduzione italiana delle Lettres di Noverre: Venezia, 1794. **La danza italiana**, 1, p. 35-58, 1998.

SASPORTES, J. Durazzo e la danza. In: MILLOSS, A.; MORELLI, G. **Creature di Prometeo: Il ballo teatrale dal divertimento al dramma**. Firenze: L.S. Olschki, 1996.

URIOT, J. **Description des fêtes données pendant quatorze jours à l'occasion du jour de naissance de Son Altesse**. Stougard: C. F. Cotta, 1763.

_____. **Description des fêtes données à l'occasion du jour de naissance de Monseigneur le duc régnant de Wurtemberg**. Stougard: C. F. Cotta, 1764.

_____. **La Vérité telle qu'elle est contre 'La pure vérité', par une société d'honnêtes gens, instruits de tout ce qui regarde la Cour et les États de Wurtemberg**. Stougard: C. F. Cotta, 1765.

VALLEJOS, J. I. Noverre: la construction d'un nom d'auteur et les enjeux de sa réception (XVIIIe-XIXe siècles), **Musicorum**, 10, p. 367-377, 2011.

_____. La técnica de las pasiones del Ballet-Pantomima, **Cuadernos Dieciochistas**, 15, p. 297-320, 2014.

_____. Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de Las Cartas sobre la danza y el ballet de Jean-Georges Noverre. In: **Cuadernos de Historia Moderna**, vol. 41, no. 1, Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 129-146. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/52762> Acesso em 12 ago. 2021.

VAN ORDEN, K. (ed.). **Music and the cultures of print**. New York: Garland Publishing, 2000.

VOSSIUS, I. **De Poematum cantu ac viribus rythmi**. [s. l.]: Oxonii e théatro Sheldoniano, 1673.

TOZZI, L. **Il balletto pantomimo del settecento**. Gaspare Angiolini. L'Aquila: Japadre Editore, 1972.

WAEBER, J. (ed.): **Musique et geste en France de Lully à la Révolution: études sur la musique, le théâtre et la danse**. Bern: P. Lang, 2009.

_____. Inconnance de la Foire. In: Terrier, A. y Dratwicki, A. (coords.): **L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle**. Lyon: Symétrie, 2010.

WEAVER, J. **Orchesography or, the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures**. London: H. MEERE P. Valliant, 1706.

_____. **An essay towards an History of Dancing**. London: Jacob Tonson, 1712.

_____. **The History of the Mimes and Pantomimes**. London: J. Roberts and A. Dod, 1728.