

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IZIS DELLATRE BONFIM TOMASS

UMA ENCARNAÇÃO DO CONCEITO DE VIRTUDE:
A DANÇA COMO FATOR CIVILIZADOR DO INDIVÍDUO ARISTOCRÁTICO
ITALIANO DO QUATTROCENTO

CURITIBA

2019

IZIS DELLATRE BONFIM TOMASS

UMA ENCARNAÇÃO DO CONCEITO DE VIRTUDE:
A DANÇA COMO FATOR CIVILIZADOR DO INDIVÍDUO ARISTOCRÁTICO
ITALIANO DO QUATTROCENTO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Vieira Neto

Coorientadora: Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Tomass, Izis Dellatre Bonfim

Uma encarnação do conceito de virtude : a dança como fator civilizador
do indivíduo aristocrático italiano do quattrocento. / Izis Dellatre Bonfim
Tomass. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Paulo Vieira Neto

1. Virtude – Crítica – Reflexão (Filosofia). 2. Civilização – História antiga -
Itália. 3. Dança – História - Itália. I. Título.

CDD – 945.05

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM FILOSOFIA.**

No dia quatorze de janeiro de dois mil e dezenove às 14:00 horas, na sala Sala da Coordenação do Curso, D Pedro II do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da Mestranda **IZIS DELLATRE BONFIM TOMASS** para a Defesa Pública de sua Dissertação de Mestrado intitulada: **UMA ENCARNAÇÃO DO CONCEITO DE VIRTUDE: A DANÇA COMO FATOR CIVILIZADOR DO INDIVÍDUO ITALIANO DO QUATROCENTO**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PAULO VIEIRA NETO (UFPR), BENITO EDUARDO ARAUJO MAESO (UTFPR), CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK (UNESPAR), WALTER ROMERO MENON JUNIOR (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a(o) discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela Aprovação da aluna. A Mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de Mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, **PAULO VIEIRA NETO**, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: A mesma indica publicação do texto.

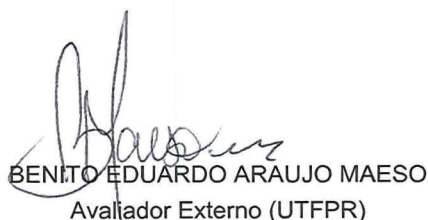
Curitiba, 14 de Janeiro de 2019.



PAULO VIEIRA NETO
Presidente da Banca Examinadora



CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK
Avaliador Externo (UNESPAR)



BENITO EDUARDO ARAUJO MAESO
Avaliador Externo (UTFPR)



WALTER ROMERO MENON JUNIOR
Avaliador Interno (UFPR)

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **IZIS DELLATRE BONFIM TOMASS**, intitulada: **UMA ENCARNAÇÃO DO CONCEITO DE VIRTUDE: A DANÇA COMO FATOR CIVILIZADOR DO INDIVÍDUO ITALIANO DO QUATTROCENTO**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.


Curitiba, 14 de Janeiro de 2019.



PAULO VIEIRA NETO
Presidente da Banca Examinadora



CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK
Avaliador Externo (UNESPAR)



BENITO EDUARDO ARAUJO MAESO
Avaliador Externo (UTFPR)



WALTER ROMERO MENON JUNIOR
Avaliador Interno (UFPR)

RESUMO

Ao se estudar o processo civilizatório que ocorreu no início do Renascimento europeu ocidental, é mister entender o cenário do século XV italiano, no qual cortes e governos já adotavam para si uma agenda civilizatória, operante na formação e negociação de identidade da aristocracia. Em tal agenda, como não poderia deixar de ser, a incorporação dessa civilização nos corpos atuantes por entre esses espaços aristocratas era fundamental. Não à toa, fora precisamente neste contexto que surgiram os considerados, até a presente data, primeiros tratados da dança ocidental. Nestes tratados, cujas traduções para o português brasileiro figuram como apêndice nesta dissertação, os mestres da dança italiana, Domenico da Piacenza e Guglielmo de Ebreo, formulam fundamentos teóricos para o dançar, amparados tanto por elementos filosóficos, quanto pela etiqueta social da época, a qual entendia que, quanto mais virtuosos fossem os modos de um indivíduo, mais civilizado ele seria. Como resultado, temos uma atividade social que já se exercia pelas cortes nos séculos anteriores, mas que, agora, tanto é explicitamente cooptada para auxiliar na incorporação da civilização nos corpos, quanto, ao mesmo tempo, passa a incorporar tais elementos sociais em seus princípios e regras práticas. Esta dissertação pretende, portanto, perscrutar os caminhos pelos quais esse duplo procedimento ocorrera, além de analisar as suas consequências práticas para a conjuntura italiana do período.

Palavras-chave: Quattrocento. Dança. Virtude. Civilização. Domenico da Piacenza. Guglielmo de Ebreo.

ABSTRACT

In order to study the civilizing process that took place at the beginning of the Western European Renaissance, it is necessary to understand the scenario of the fifteenth century in Italy, in which courts and governments already adopted for themselves a civilizing agenda, active in the formation and negotiation of the aristocracy's identity. In such agenda, the incorporation of this civilization into the existing bodies among these aristocratic spaces was fundamental. No wonder it was precisely in this context that the so-called early treatises of Western dance emerged. In these treatises, whose translations into Brazilian Portuguese are appended to this dissertation, the masters of Italian dance, Domenico da Piacenza and Guglielmo de Ebreo, formulate theoretical foundations for dance, supported by both philosophical elements and the social etiquette of the period, which understood that the more virtuous an individual's manner was, the more civilized he would be. As a result, we have a social activity that was already practiced by the courts in previous centuries, but which is now explicitly co-opted to assist in the incorporation of civilization into the bodies, and at the same time it incorporates such social elements into its principles and practical rules. This dissertation therefore seeks to examine the ways in which this double procedure had taken place and to analyze its practical consequences for the Italian conjuncture of the period.

Keywords: Quattrocento. Dance. Virtue. Civilization. Domenico da Piacenza. Guglielmo de Ebreo.

AGRADECIMENTOS

Foram muitas e muitos que participaram desse meu processo de escrita. Não creio que o exercício filosófico seja um trabalho solitário, pelo contrário, acredito que em cada linha escrita aqui há uma multidão de pessoas e ideias imensuráveis com as quais tive a oportunidade de crescer nessa trajetória, que me inspiraram e têm influência direta na produção da dissertação que agora vos apresento.

Dedico essa dissertação e agradeço primeiramente aos meus pais Regina e Lineu, e à minha avó Ivete que, ao me dizer que “você está fazendo isso por todas nós” me honrou em poder representar para ela a continuidade dos estudos que ela mesma não pôde concluir;

À Uhura e ao Spock, os dois gatos que vivem comigo;

À Vanessa Hey, por todo o amor e paciência durante esse processo nada fácil de escrita, e pela inspiração que me faz sempre buscar ser melhor em tudo o que faço;

Ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Vieira Neto, pela oportunidade de pesquisa de um tema nada convencional em um Departamento de Filosofia;

À minha orientadora Profa. Dra. Cristiane Wosniak, por todo apoio, auxílio e incentivo à uma pesquisa que une a dança com a filosofia;

Ao Prof. Dr. Walter Menon pela leitura e questionamentos na qualificação desta dissertação;

Ao amigo e também membro da banca de defesa Prof. Dr. Benito Eduardo Maeso, que prontamente me auxiliou a tirar cópia do, ao que parece, único exemplar disponível em território nacional do Tratado de Guglielmo de Ebreo, sem o qual essa dissertação certamente não seria a mesma;

Às amigas Bárbara Canto e Cláudia Dias por todas as conversas, discussões e apoio durante essa trajetória;

Ao amigo Tiago Rickli, cujas conversas me impulsionaram a estudar a dança a partir de uma lente filosófica;

Ao grupo de orientandos do Paulo Vieira Neto, onde há um clima de incentivo mútuo à pesquisa, sempre com muita participação, auxílio e ponderações construtivas acerca da pesquisa dos colegas;

Às amigas que a dança me proporcionou, Cibele Rowena, Karine Mattos e Suellen da Costa, com as quais ainda espero voltar a dançar;

Aos amigos Aline Di Giuseppe e Pedro Gonçalves, cujas presenças, conversas e pesquisas me inspiram a sempre procurar desconstruir o direcionamento universal, totalizador e branqueador das coisas;

Aos amigos Ghenifer de Moraes, André Ribeiro, João Fadino, Juliana Shiohara, Marcos Antonio De França, Aline Dias e Renato Cani por toda a amizade e apoio;

Às trabalhadoras da limpeza da UFPR e funcionárias e funcionários que trabalham no RU;

À CAPES, pelo financiamento dessa pesquisa através dos impostos recolhidos, cuja política pública tornou possível esta dissertação;

A todos que trabalham de algum modo com a arte da dança, do movimento e da performance, e que tendem à não conformidade das coisas;

Por fim, a todos que procuram em suas pesquisas, em seus trabalhos e em suas vidas, resistir através de suas existências.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	5
1 O INDIVÍDUO CORTESÃO QUATTROCENTISTA EM PROCESSO DE CIVILIZAÇÃO.....	11
1.1 A APRESENTAÇÃO DE SI COMO FATOR FUNDAMENTAL SOCIAL.....	11
1.2 O PROCESSO DE FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE CIVILIZATÓRIA.....	16
1.3 MATTEO PALMIERI, BALDASSARE CASTIGLIONE E GIOVANNI DELLA CASA.....	20
1.4 O PAPEL CIVILIZADOR DO TREINO DA DANÇA E O DANÇAR NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE DO INDIVÍDUO ITALIANO ARISTOCRÁTICO.....	35
1.5 O REVESTIMENTO CIVILIZATÓRIO DESSE CORPO CIVILIZADO: A INDUMENTÁRIA.....	41
2 ASPECTOS CIVILIZATÓRIOS DO INDIVÍDUO ITALIANO ARISTOCRÁTICO A PARTIR DA PRODUÇÃO ESTÉTICA DO PERÍODO: A APRESENTAÇÃO DE SI E A AFIRMAÇÃO DE SUA FORÇA E PODER.....	45
2.1 ASPECTOS CIVILIZATÓRIOS NA PINTURA E ESCULTURA AO INÍCIO DO RENASCIMENTO.....	45
2.2 ARTES CIVILIZADAS E CIVILIZATÓRIAS: PARALELOS ENTRE TERMOS USADOS NA PINTURA E NA DANÇA.....	52
2.3 O PATROCÍNIO DA ARISTOCRACIA QUATTROCENTISTA NA DEMANDA DE UMA NOVA PRODUÇÃO DA DANÇA NO PERÍODO: A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE DE ESTADO.....	56
2.4 A DANÇA PANTOMÍMICA COMO DEMARCAÇÃO CIVILIZATÓRIA: O SELVAGEM E O CIVILIZADO.....	61
2.5 O INTERCÂMBIO DE IDENTIDADES ENTRE O INDIVÍDUO E A ALEGORIA.....	63

2.6 O SURGIMENTO DE UMA DANÇA SIMULTANEAMENTE TORNADA CIVILIZADA E CIVILIZATÓRIA.....	67
3 A VIRTUDE INCORPORADA NOS TRATADOS: A MISURA COMO FUNDAMENTO DA DANÇA ITALIANA DO SÉCULO XV.....	69
3.1 MISURA MUSICAL: A PROPORÇÃO MATEMÁTICA COMO VIRTUDE DA MÚSICA.....	72
3.2 A MISURA NOS TRATADOS I: A VIRTUDE MUSICAL TRADUZIDA EM CORPO E MOVIMENTO.....	83
3.3 A MISURA NOS TRATADOS II: A VIRTUDE CORTESÃ ITALIANA TRADUZIDA EM CORPO E MOVIMENTO.....	99
CONCLUSÃO: UMA ENCARNAÇÃO DO CONCEITO DE VIRTUDE.....	106
ANEXO À DISSERTAÇÃO.....	112
4 APÊNDICE: UMA TRADUÇÃO BRASILEIRA DOS TRATADOS DE DOMENICO DA PIACENZA E GUGLIELMO DE EBREO.....	118
4.1 DOMENICO DA PIACENZA: <i>SOBRE A ARTE DE DANÇAR</i>	121
ANEXO AO TRATADO DE DOMENICO DA PIACENZA.....	179
4.2 GUGLIELMO DE EBREO: <i>SOBRE A ARTE OU A PRÁTICA DA DANÇA</i>	189
ANEXO AO TRATADO DE GUGLIELMO DE EBREO.....	246
4.3 GLOSSÁRIO ÀS TRADUÇÕES.....	260
REFERÊNCIAS	288

APRESENTAÇÃO

A dança italiana do século quinze, agregadora e realizadora de vários aspectos da etiqueta cortesã do período, foi um dos fatores principais contribuintes para a constituição de um novo sujeito aristocrático, o qual sofria progressivamente um processo de civilização pelos ambientes de corte, e pelos governos das repúblicas da Itália quatrocentista. Um dos elementos fundamentais das relações presentes nesse novo quadro social, articulado por fatores civilizatórios, era o conceito de *Virtude* em vigor, o qual também passava por um processo de civilização, portanto, categórico para que o indivíduo obtivesse êxito em sociedade. Era imperativo, portanto, que essa *Virtude* fosse visível em tudo aquilo que passasse pelo processo de formação de identidade social do indivíduo, e, incluso aqui, o fator identitário primeiro, ou seja, a aparência desse indivíduo em seu meio social, seu corpo, movimentos e gestos.

Em uma análise dos escritos acerca do “bom comportamento” do período, principalmente os de Matteo Palmieri (*Sobre a Vida Civil*, 1430), Baldassare Castiglione (*O Cortesão*, 1528) e Giovanni della Casa (*Galateo ou Dos Costumes*, 1558)¹ é possível ver uma preponderância de termos como *Medida*, *Displícência*, *Graça* e *Harmonia*, considerados quesitos indispensáveis em um indivíduo que fosse portador de uma identidade excelente e digna de corte. É notável a presença destes mesmos termos nos tratados de dança do período, mais precisamente aqui os de Domenico da Piacenza (*Sobre a Arte de Dançar*, 1455), Antonio Cornazano (*Livro sobre a Arte de Dançar*, 1455)² e Guglielmo de Ebreo (*Sobre a Prática ou A Arte de Dançar*, 1463), tratados estes considerados os primeiros da dança ocidental³. É possível dizer que, a partir da nova formulação que a dança ocidental adquire nesse

¹ Apesar do Tratado de Castiglione e o de Della Casa terem sido publicados no século posterior ao delimitado aqui pela pesquisa, ambos os escritos versam sobre a configuração que a sociedade italiana adquiria desde o século anterior. BURKE, P. **As Fortunas do Cortesão**. São Paulo: Unesp, 1997 p. 19 e NEVILE, J. **The Eloquent Body: dance and humanista culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana Univeristy Press, 2004 p. 2.

² Como o Tratado de Antonio Cornazano não possui uma seção teórica de fundamentação para uma possível origem dos movimentos corporais da dança, como a possuem os Tratados de Domenico e Guglielmo, ele não é analisado na presente dissertação.

³ NEVILE, J. **The Eloquent Body: dance and humanista culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana Univeristy Press, 2004 p. 7

período, se encarnaram nesta dança alguns conceitos de civilidade e, em seu núcleo, dessa *Virtude*, os quais seriam mesclados e aprofundados junto à dança francesa nos séculos posteriores. Tais conceitos ressoaram no decorrer do desenvolvimento da dança ocidental, mais fortemente no balé clássico e, já com algumas mutações, porém ainda se fazendo presente, na dança moderna e também na dança contemporânea.

Em minha pesquisa procurei me orientar a partir de várias áreas, sobretudo a historiografia, sociologia, antropologia e estética (tanto a partir de estudos acerca do quadro geral estético do período bem como acerca da música e dança ali entendidas e realizadas), sempre procurando delimitar-me aos elementos mais pertinentes para a sua efetuação⁴.

A presente dissertação é, portanto, composta de três capítulos e um apêndice, contendo traduções para o português brasileiro dos tratados de Domenico da Piacenza e de Guglielmo de Ebreo, acompanhadas de um Glossário para os termos concernentes à dança do período. Reconheço aqui que a produção e apresentação de tal tradução pode apontar várias lacunas que poderiam também terem sido trabalhadas nesta dissertação, porém, visto que ainda não há traduções para o português dos tratados de dança mencionados, e, dado que mesmo as traduções para o inglês são de difícil acesso, opto por primar a um melhor e amplo acesso ao conhecimento. Espero assim que a apresentação destas traduções possa auxiliar, nem que ao menos um pouco, o entendimento de como tais conceitos acabaram se encarnando nos corpos da dança ocidental, tão visíveis em seus movimentos, porém de árduo rastreamento de origem.

Os dois primeiros capítulos se detêm em uma análise da conjuntura social citada. O primeiro investiga tal conjuntura através de análises dos tratados de bom comportamento, e de como figura a dança nessa tarefa de civilização dos movimentos e gestos, auxiliando na formação de uma identidade civilizada, por meio de uma “apresentação de si” para o meio social cortesão. O segundo capítulo segue a investigação analisando a presença dessa virtude presente nesses movimentos,

⁴ Pelo fato de a presente dissertação versar sobre uma sociedade aristocrática italiana, em sua maioria de corte, e do período quatrocentista, os estudos sobre o processo civilizador e a sociedade de corte de Norbert Elias não são usados, visto que se tratam de estudos constituídos, em sua maioria, a partir da sociedade francesa dos séculos posteriores.

gestos, expressões em produções estéticas da época, tanto na pintura e escultura, quanto em produções mais “efêmeras”, a partir da observação de relatos de festas da época, onde se desenvolvia um espetáculo visual para afirmar a civilidade e, por conseguinte, o poder e identidade de um governante e de sua cidade-estado ante aos olhos estrangeiros.

Já o terceiro e último capítulo analisa mais de perto a fundamentação teórica de dois dos Tratados produzidos na Itália quatrocentista, o *De La Arte di Ballare et Danzare* ou *Sobre a Arte de Dançar* de 1455, Tratado de Domenico da Piacenza e o *De Pratica Seu Arte Tripudii* ou *A Prática ou a Arte de Dançar* de 1463, de Guglielmo de Ebreo⁵. É significativo mencionar aqui que Domenico da Piacenza, denominação em referência à sua cidade de nascimento, era também conhecido pelo nome de Domenico de Ferrara, pelos anos em que trabalhou na corte Ferrarense. Guglielmo de Ebreo também é referenciado por outro nome, Giovanni de Ambrosio, que adquiriu após sua conversão ao cristianismo, chegando a publicar outro Tratado sobre a arte da dança, similar em alguns aspectos ao primeiro, sob o novo nome. Também é significativo que Guglielmo tenha sido discípulo de Domenico, e chega a se colocar em seu prefácio como “[...] o mais devoto discípulo e feroz seguidor do mais digníssimo cavalheiro, Messer Domenico de Ferrara, o mais doutíssimo e excepcional na supramencionada arte da dança [...]” (GUGLIELMO, 1995, p. 89-91).

Apesar da diferença de abordagem quanto à *Misura*, ou seja, à proporção musical presente nos movimentos da dança, ambos os mestres concordam que o fundamento da dança é o mesmo que o da música, isto é, a proporção e a harmonia, as quais os corpos apenas exteriorizam em seus movimentos, quando o intelecto entra em contato com a proporção e harmonia presentes na música. Este é um dos principais fatores para fazer dessa dança, virtuosa, e a diferenciá-la daquela por eles considerada “não virtuosa”, “não civilizada”. A partir deste argumento, os mestres da dança reivindicam à sua arte um status de arte liberal. Para um melhor entendimento do porquê dessa proporção e essa harmonia da música serem virtuosas em primeiro lugar, é feita uma breve digressão no início do terceiro capítulo acerca da música

⁵ O Tratado de Domenico pertencia ao duque de Milão, na época Francesco Sforza, foi dado como presente à Biblioteca dos Sforza, enquanto que o tratado de Guglielmo é dedicado a Galeazzo Maria Sforza, então conde de Pavia, e fora finalizado em Milão. GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 4 e 6.

como arte liberal no medievo e sua consequente função moralizadora, um legado de Boécio, o qual fora influenciado pela antiguidade clássica ocidental. Ao fim do capítulo são feitas pequenas considerações sobre a presença dos fatores quatrocentistas de *Virtude* nos tratados, sendo a dança virtuosa um resultado da *Virtude* presente na música conjunta à exteriorização dela no corpo, além da necessária aparência de naturalidade que estes movimentos precisavam transparecer para atingirem o seu objetivo de *Virtude*.

A dissertação termina observando que o processo de encarnação da *Virtude* aqui analisada por parte desses corpos se dava através da *semelhança*, noção que ainda era imperativa na constituição das coisas e do conhecimento no período aqui delimitado. Por meio da *semelhança*, o corpo dançante e o conjunto dos corpos dançantes formavam um microcosmo de proporção e harmonia *semelhante* a do cosmos, tanto por se constituírem de proporções e harmonias dos corpos dançantes quanto, no conjunto dos dançarinos, acabavam por se desenhar figuras geométricas, ou seja, exteriorizavam-se visualmente e espacialmente, nesse microcosmo formado pela dança, as razões matemáticas e as proporções que mantêm a ordem, unidade e harmonia do cosmos, razões as quais, na concepção de Boécio, são a origem das ordens, unidades e harmonias da *Música Humana*, isto é, o ser humano e sua constituição, alma e corpo, e também as da *Música Instrumentalis*, a única que se pode ouvir. A *Virtude* adviria de um processo de harmonização e equilíbrio das razões e proporções presentes no ser humano a partir do momento em que ele ouve uma música constituída e também harmonizada de acordo com as razões e proporções do cosmos. Porém, não se teria apenas como objetivo, nesse processo, tornar virtuoso o indivíduo que dança, mas também aquele que assiste a dança, ou seja, o efeito moralizador e civilizador da dança aqui se dá ao menos duplamente no tecido social. Por meio também da *semelhança*, a alma e corpo do indivíduo que assiste ao espetáculo reconhece o reflexo de suas próprias razões e proporções nas almas e corpos daqueles que dançam, e a constituição desse indivíduo, a qual sempre busca uma harmonia, é atraída, influenciada e encontra *semelhança* com a do cosmos ao identificá-la nas figuras geométricas formadas pelos dançarinos no todo dançante.

É interessante notar aqui ser consenso, em vários escritos que versam sobre a história da dança e do corpo no ocidente, que a dança cortesã só tenha adquirido

na França, quando na fundação da *Académie de Poésie et Musique*, em 1570, os seus objetivos virtuosos de moralizar aqueles que dançam e aqueles que assistem à dança através tanto de sua disciplinarização do corpo como pela presença de formas geométricas nesta dança. Entretanto, é fato pouco sabido que os Tratados presentes nesta dissertação, os quais contêm justamente como objetivo nessa arte tornar virtuoso aquele que dança e aquele que assiste, no que faz visual, mediante a produção de formas geométricas nos e a partir dos corpos, as razões presentes na constituição da música, já se encontravam em território francês cerca de quase um século antes. O Tratado de Guglielmo fora levado da biblioteca dos Visconti-Sforza em 1499 pelo rei Louis XII para a Biblioteca de Blois, segundo consta no *Inventario dei Manoscritti Italiani delle Biblioteche di Francia*, de Giuseppe Mazzatinti (Roma, 1886)⁶. Louis XII era bisavô do fundador da *Académie de Poésie et Musique*, Charles IX, por sua vez filho de Catharina de Médici, apontada consensualmente como o ponto inicial da dança italiana na França devido à sua influência na inclusão e aprimoramento da dança nas montagens dos espetáculos de corte. Na mudança da Biblioteca Real de Blois para Fontainebleau, o Tratado de Guglielmo fica temporariamente perdido, ao que apenas o de Domenico consta no novo inventário. Ao correr dos séculos, ambos os Tratados e o de Giovanni Ambrosio, isto é, o Tratado de Guglielmo de Ebreo sob seu novo nome cristão, figuram tanto nas Bibliotecas de Paris como nas coleções particulares do território francês⁷. Longe de ambicionar aqui apontar um novo começo, acredito apenas trazer mais um elo onde a dança fora coaptada para fins morais e virtuosos, através da exteriorização dos movimentos de uma alma racionalmente harmonizada por uma música matematicamente constituída.

Por fim, gostaria de afirmar e explicitar aqui que o presente estudo não se trata de uma defesa de uma concepção de dança que tenha em sua essência uma função moralizadora e civilizadora, que vise a virtude, mas, antes, de uma tentativa de rastreamento de uma das muitas vias de como tal conceito e noção foram nela

⁶ MAZZATINTI, Giuseppe. *Inventario dei Manoscritti Italiani delle Biblioteche di Francia*. Vol. I. Roma, Presso I Principal Librai, 1886, p. XCII-XCIII.

⁷ GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. *De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing*. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 7, 8 e MAZZATINTI, G. *Inventario dei Manoscritti Italiani delle Biblioteche di Francia*. Vol I. Roma: Presso I Principali Librai, 1886 p. 65 e 101.

agregados. Com algum entendimento de como se operou tal incorporação, acredito ser mais fácil de operar a via contrária, isto é, de destituir do conceito de dança toda função que vise uma moralização ou civilização do indivíduo e dos corpos. Reconheço ser este um longo caminho, e muito provável que infindo, porém eu não preferiria estar em nenhum outro.

1 O INDIVÍDUO CORTESÃO QUATTROCENTISTA EM PROCESSO DE CIVILIZAÇÃO

1.1 A APRESENTAÇÃO DE SI COMO FATOR FUNDAMENTAL SOCIAL

O presente capítulo pretende investigar a dança cortesã italiana do século quinze como um dos fatores contribuintes na formação da identidade de um indivíduo que sofria progressivamente um processo de civilização⁸. Para tanto, a investigação observará, brevemente, as premissas gerais que compunham o quadro histórico do período, que possibilitaram o surgimento de um novo sujeito, bem como o modo mais adequado de entender como se dava a formação de identidade desse indivíduo, e, após, se deter sobre alguns pontos cruciais dos manuais de etiqueta cortesã da época, incluso aqui, o papel da dança nessa disciplinarização dos modos e costumes.

A dança, bem como a etiqueta cortesã do período, foram alguns dos coeficientes chaves que colaboraram para a construção de um novo sujeito

⁸ *Civiltà*, do latim *Civilitas* (DEVOTO, 1968, p.83), que por sua vez vem da raiz *Civilis*, podendo significar de, ou conectado com, surgindo de, relacionado à cidade, que afeta os cidadãos (GLARE, 1968, p.329). O termo civilização nesta dissertação será usado com o entendimento que se tinha do termo ao fim do medievo e início da Renascença italiana, cuja noção vem muito mais da concepção de urbanidade, em oposição à vida rural e/ou fora das cidades na época, do que uma noção posterior de civilidade que já carrega consigo as significações de formação de uma cultura e de identidade cultural sólida: "O uso do termo 'civilização' pode levantar sobranceiras dada a sua associação em privilegiar uma cultura sobre outra, e privilegiar a sociedade e cultura ocidentais em geral frente às não-ocidentais, mas eu uso aqui o termo em sua raiz latina significando *civitas*, *civitatis*, - uma cidade-estado, estado ou cidade; ou o adjetivo *civilis* - de 'conectado com', 'surgindo a partir de', afetando os cidadãos de uma cidade ou vila urbana; ou, finalmente, *vita civilis* - uma vida urbana cívica. Em suma, eu uso o termo 'civilização' em seu sentido pré-moderno e mais clássico e Renascentista do que aquele que se refere à população de uma cidade e, mais genericamente, a cultura compartilhada, práticas e valores que unem uma população urbana e a faz imaginável como sociedade por seus membros. Assim, a nível mais amplo, o que separa o Renascimento da Idade Média neste paradigma é o fato de que se tratava de uma sociedade urbana que se via como uma civilização/*civitas* liderada por uma nova elite constituída em sua maioria de mercantes, banqueiros e investidores, [...] - em contraste com a sociedade medieval que se via como basicamente rural, liderada por uma nobreza rural e, mais distantemente, por papas e imperadores. De vários modos o termo *civiltà*, o qual ganhou popularidade na Itália ao fim do século XIII e começo do XIV, ressaltando agora essa distinção, indicando a cultura e sociedade superior da sociedade urbana do período." RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 23

aristocrático, que surgia pelas cortes e pelos governos das repúblicas da Itália quatrocentista, ao passo que estes mesmos coeficientes também foram civilizandose cada vez mais. O surgimento deste novo sujeito aristocrático só fora possível graças a mudanças na conjuntura política, social e econômica. O micro-historiador Guido Ruggiero, em um de seus mais recentes trabalhos, *“The Renaissance in Italy: A Social and Cultural History of the Rinascimento”*, ao comentar sobre o poder e influência dos Senhores locais e de representantes da Igreja sobre as cidades-estados à época, a partir do século doze, menciona os grupos que se formavam nos ambientes urbanos dessas cidades, com o objetivo de se protegerem e de formarem um contrapeso ao poder desses Senhores e representantes influentes da Igreja. Tais grupos, de onde também surgiram as guildas, eram constituídos, em sua maioria, de artesãos, mercadores, banqueiros, juristas, e indivíduos de outras profissões, e denominavam-se *Il Popolo*, por ser de entendimento geral dos próprios membros que eles representavam uma força popular e comum, em contrapartida aos poderes privados locais. No caso das guildas, além de tais objetivos, também havia uma organização com vias de fixar preços e garantir o controle de qualidade dos produtos produzidos e comercializados pelos membros⁹.

Destarte, começaram a surgir indivíduos e famílias que ascendiam economicamente através, principalmente, do comércio. Igualmente versando sobre tais mudanças, o historiador Peter Burke, em *“The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy”*, lembra que há também de se mencionar, entre os aspectos socioeconômicos do período, a facilidade geográfica da Itália, tornando-se uma importante rota comercial da época, o que fez com que houvesse não apenas a já mencionada mobilidade econômica, mas também uma mobilidade geográfica dos italianos, conseqüente desse profícuo comércio, e também de mudanças de governo e exílios. A sociedade italiana, graças a essas condições, contava com um aumento progressivo do comércio, gerando uma crescente urbanização¹⁰.

Com a chegada dos séculos quatorze e quinze, a parte mais abastada dentre os grupos e guildas já havia alcançado grande poder, devido à influência econômica

⁹ RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 80

¹⁰ BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 1 e CONNELL, W. J. (ORG.). **Society and individual in Renaissance Florence**. Berkeley: University of California Press, 2002 p. 342-345

de seus membros, prestígio, e uma autoridade já formalizada nas cidades-estados onde estavam baseados, distinguindo-se ainda mais do que antes era o *Popolo* em geral, sendo considerados agora como *Il Popolo Grosso*, isto é, a camada mais abastada do *Popolo*. Com a maior mobilidade econômica que havia agora no ambiente urbano do cenário italiano, providenciado pelo começo e progresso do comércio, despontou também uma maior mobilidade social, fazendo com que as camadas mais abastadas da nova elite comercial e financeira que surgia se mesclassem por entre a tradicional nobreza, tomando para si o lugar na nova definição da classe aristocrática e político que ali se configurava¹¹.

Concebido então a partir de várias mudanças, as quais fizeram, através de um ambiente que se tornava progressivamente urbano, emergir uma nova estrutura na classe aristocrática, composta agora de membros da antiga nobreza e da nova elite financeira e mercantil, esse sujeito demandava uma outra constituição de identidade, ou antes, uma constituição de identidade que acompanhasse esse processo civilizatório¹², e que se conformasse com o novo quadro social em que agora se davam as suas relações. Um dos elementos fundamentais das relações presentes nesse novo quadro social era o conceito de *Virtude*¹³ em voga¹⁴, o qual

¹¹ RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 83, 81, 85, 269.

¹² *Ibidem*, p. 269

¹³ O termo vem do latim *Virtus* (DEVOTO, 1968, p. 681), significando "qualidades viris/masculinas, valor" derivado por sua vez do latim *Vir*, 'homem'. (VAAN, 2008, p. 390); podendo *Virtus* significar também excelência de caráter ou mente, digno de mérito, habilidoso, excelência moral (GLARE, 1968, p.2074). Na definição da Accademia della Crusca, a qual usa-se de várias definições, "uma boa qualidade de mente, pela qual se vive bem; um hábito do espírito por escolha, que mora na proporção; algo equivalente à mente, que se comporta segundo a razão [Sto. Agostinho]; uso da vontade, segundo o comando da razão; que faz algo ser digno de reverência; [etc]" (CRUSCA V, 1748, p. 162). Segundo John Florio, cujo termo "*Virtù*" redireciona para o termo "*Vertù*", "honestidade, graça, que tem ódio pelo vício, vigor" (FLORIO, 1611, p.596). Para o termo italiano, Devoto e Oli significam o termo como "1. Disposição de ânimo voltada ao bem aos de fora de cada consideração de um eventual prêmio ou castigo (amar, praticar, exercitar a *virtù*); aquele que aperfeiçoa o intelecto (*virtù* intelectual); aquele que orienta a sua vontade ao bem (*virtù* moral); (*virtù* natural ou adquirida) aquela adquirida com o exercício; (*virtù* infundida) devido à ação direta de Deus sobre o homem (precipita entre estas as *virtùs* cardinais: prudência, justiça, fortaleza e temperança) | estens. Boa disposição: a *virtù* da discricção, da resignação; prov.: adaptar-se conforme a necessidade || lett. Capacidade individual de operar intencionalmente e com perseverança e através disso alcançar um fim, aqui com particular referência à concepção Renascentista que se opõe à 'fortuna', compreendida como o todo mutável da condição objetiva: 'aqueles que por sua própria *virtù* e não pela fortuna se tornaram príncipes' (Machiavelli) | Ainda, valor militar: 'o que nutriu a ira e a *virtù* dos gregos contra os persas em Maratona' (Foscolo). 2. arc. Faculdade própria da alma humana: 'inata é a *virtù* que aconselha (Dante), a razão; 'Mas nem tudo pode a *virtù* do querer' (Dante), a vontade; em *virtù*, 'em potência' (cfr *virtuale*); virtualmente traz consigo o humano e o divino (Dante). 3. Funcionalidade

era categórico para que o indivíduo obtivesse êxito em sociedade. Concomitantemente, essa nova constituição de identidade refletia uma importante mudança operada no conceito de *Virtude* do período através, também, de uma civilização e secularização do mesmo.

O discurso da *Virtude* fora, cada vez mais, subjugado às novas elites mercantis e financeiras, emergidas da vida urbana do período. Contrariamente ao que acontecia com a *Virtude* poucos séculos atrás, no medievo ocidental, onde fortes e grandes paixões eram incentivadas e louvadas, essa *Virtude*, agora urbanizada, exigia o controle das mesmas. O autocontrole, o controle de si, frente a todas as situações em que o indivíduo está inserido, “*requeria uma conduta pacífica e amaneirada que, por sua vez, favorecia um comportamento razoável e calculado, o que acabava por controlar tanto o presente assim como o futuro do indivíduo, devido ao peso e importância desse novo tipo de comportamento social*” (RUGGIERO, 2015, p. 118).

Doravante, o conceito de *Virtude*, transformado por esse processo civilizador, exigia do indivíduo aristocrático, também civilizado, que exibisse essa sua civilização em seu corpo, gestos, movimentos, falas, enfim, em todas as suas ações. Visto que a presença dessa *Virtude* era imperativa para o sucesso desse indivíduo em sociedade, e que lhe garantia e justificava o seu pertencimento à classe aristocrática, era preciso então que ela se encarnasse visivelmente em todos os aspectos formadores de sua identidade social, a qual dependia de uma autoprodução de si alicerçada em um exercício de autocontrole, resultando em um “bom comportamento”¹⁵ em sociedade. É importante mencionar aqui que as convenções de bom comportamento, que refletiam essa nova virtuosidade, advêm de um processo também, de certo modo, ressecularizador e civilizador dessas

específica: 'conhecendo as virtudes de seu arco e suas limitações, eles colocam o alvo muito mais alto do que o lugar pretendido' (Machiavelli) | Propriedade ativa: 'uma água com *virtù* medicinal, às vezes, poder mágico: Ele tinha o anel como muito querido... por alguma *Virtude* que lhe foi dada a entender que ele o tinha' (Boccaccio) || arc. A influência dos céus: 'ó estrelas gloriosas, ó luz cheia de grande *virtù* (Dante) | Vontade divina: 'a primeira *virtù*, Deus; milagre: fazer *virtù*, fazer milagre ||' (DEVOTO, OLI, 1971, p.2668).

¹⁴ RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 86-87

¹⁵ O comportamento inclui a aparência (*Lo Aspetto*), a postura (*Lo Stare*) e os gestos (*Imovimenti*). BURKE, P. **As Fortunas d'O Cortesão**. São Paulo: Unesp, 1997.p. 42

próprias convenções. Com suas raízes na Roma clássica, essas convenções foram, na Idade Média ocidental, reformuladas e destinadas à classe clerical¹⁶, sendo, posteriormente, cooptadas e reestruturadas nos “bons modos de cavalaria”¹⁷ e, por fim, acabaram por tomar os traços dessa convenção de bons costumes e boas maneiras, ou seja, da etiqueta cortesã¹⁸. Fosse uma cidade-estado de cunho monárquico ou republicano, essa etiqueta de corte, que demandava que se mantivesse sempre uma medida¹⁹, e que tudo se fizesse com aparente displicência, resultando em um ar que exalasse uma certa naturalidade e graça, e formando uma harmonia,²⁰ qualquer que fosse a ação do indivíduo, era praticamente uma regra geral de comportamento, e de formação de identidade dos indivíduos, para as suas “apresentações de si” pelas cortes e pelas famílias governantes na Itália do *Quattrocento*.

¹⁶ “O termo *Disciplina* anteriormente aplicado ao autocontrole dos monges e de outros grupos religiosos, foi secularizado (ou mais exatamente, ressecularizado – [“No início da Idade Média, a tradição romana de bom comportamento foi reconstruída para uso do clero.”]) e adaptado para descrever o comportamento refinado entre a laicidade.” *Ibidem*, p.23-24

¹⁷ “Por volta do século XII, senão antes, uma parte da laicidade também vai começar a se preocupar com as regras de bom comportamento. Foi mais ou menos nessa época que as leis da 'cavalaria' foram formuladas em prol de um grupo social relativamente novo, os cavaleiros, um código de conduta que lhes dizia como se comportar dentro e fora do campo de batalha [...]” - “O ideal de cavalaria foi elaborado de maneira vivida, notável e persuasiva nas chamadas *Chansons de Geste*, os equivalentes medievais da *Ilíada*, [...]” - “Os heróis das *Chansons de Geste* eram notáveis pela coragem, mas não pelo autocontrole ou por seu refinamento.” *Ibidem*, p. 24

¹⁸ “[...] os valores da cavalaria foram gradualmente complementados por uma qualidade menos militarista, ou um conjunto de qualidades, que incluía 'boas maneiras' e, especialmente, 'cortesia'.” - O termo *Curialitas*, 'cortesia', definido por um escritor como 'nobreza de modos', entrou no latim na passagem do século XI para o XII.” - “Foi a esse novo ambiente, o da corte, que o vocabulário de bom comportamento da Roma Antiga - o de Ovídio e também o de Cícero - foi adaptado a partir do século XII. 'Cortesia', associada a amor e também a boas maneiras, opunha-se a *Villania*, da mesma forma que a *Urbanitas* opusera-se *Rusticitas*. *Ibidem*, p. 25

¹⁹ “Estava associado a 'medida' (no provençal dos trovadores, *Misura*, um sentido de discrição que levava um indivíduo a evitar os excessos e a buscar o meio-termo, um conceito fundamental no sistema cortesão, da mesma forma que o decoro havia sido no de Cícero”. *Ibidem*, p. 25

²⁰ Medida, “aparente Displicência”, Graça e Harmonia serão analisados na sequência desta sessão.

1.2 O PROCESSO DE FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE CIVILIZATÓRIA

Há várias acepções para o fenômeno da formação de uma identidade por parte desse indivíduo italiano²¹. Ruggiero propõe que esse fenômeno seja determinado como um produzir-se do indivíduo como obra de arte²², apropriando-se do conceito de *Self-Fashioning*, concebido por Stephen Greenblatt²³ em seu estudo sobre a formação da noção de indivíduo no cenário inglês. Burke propõe que se trate de uma “autoafirmação”²⁴ do indivíduo, ao passo que Erving Goffman denomina como uma “apresentação de si”²⁵. Apesar da divergência na nomeação dos termos, eles confluem para os mesmos aspectos pertencentes ao indivíduo aqui analisado, isto é, a formação ou criação de uma identidade que compreenda em si o valor social mencionado na sessão anterior, ou seja, a *Virtude* civilizada e civilizatória, e

²¹ Trata-se aqui especificamente da formação de uma identidade civilizatória presentes nas cortes italianas do período.

²² Guido Ruggiero propõe a via inversa da tese de Jacob Burckhardt, na qual o historiador suíço defende a Renascença italiana como o período onde se deu o descobrimento do indivíduo e a criação do Estado como obra de arte, em “*A Cultura do Renascimento na Itália*” e “*O Estado como Obra de Arte*” (1860). Ruggiero sugere em seu “*The Renaissance in Italy: A Social and Cultural History of the Rinascimento*” (2015) uma inversão das conclusões de Burckhardt, ou seja, a de se ver o período Renascentista italiano como a descoberta do que se entende hoje como Estado e o período onde se deu a criação do indivíduo como obra de arte. RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015. p. 320

²³ GREENBLATT, S. **Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

²⁴ “A ideia de si, como o antropólogo Marcel Mauss apontou meio século atrás, não é natural. É uma construção social, e tem uma história social. De fato, o conceito de pessoa (de fato, tomado como garantido) em uma cultura particular precisa ser entendido se nós pretendemos compreender aquela cultura, e como outro antropólogo, Clifford Geertz (1983, pp. 59-70), sugeriu, é uma boa via àquela cultura para alguém de fora. Se nós perguntarmos sobre o conceito vigente de pessoa - entre as elites, ao menos - na Itália renascentista, nós talvez achemos útil distinguir a autoconsciência, a qual Burckhardt estava particularmente preocupado, da autoafirmação, e ambas da ideia do indivíduo único. [...]. De qualquer modo a autoafirmação era uma parte importante da imagem toscana do homem. Ambos os humanistas Bruni e Alberti descreveram a vida como uma corrida. [...]. Leonardo da Vinci aconselhou a artistas que desenhassem em companhia porque uma certa inveja agiria como um estímulo para o aperfeiçoamento.” BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 193-195

²⁵ “*O Cortesão* (1528) de Castiglione, o *Galateo* (1558) de Giovanni Della Casa e a *Conversação Civil* (1574) de Stefano Guazzo. Todos os três são manuais para “a apresentação de si na vida cotidiana”, como o sociólogo Erving Goffman coloca [em sua obra *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, de 1959] - instruções na arte de desempenhar um papel social de si graciosamente em público.” BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 168

que se constitua de acordo com essas premissas continuamente no acontecer de suas relações sociais.

Entender como se dá o processo de construção da identidade desse indivíduo implica em reconhecer que, no período Renascentista italiano, houve uma crescente atenção ao indivíduo, ao passo que ocorria uma cuidadosa e relevante construção cultural sendo operada nele, construção essa que Ruggiero chega a comparar, como mencionado, à construção de uma obra de arte, tendo em vista um indivíduo que agora era “*pintado socialmente em uma série de complexas negociações que se transformavam em realidades consentidas entre os vários grupos nos quais um indivíduo vivia e com os quais interagia*”²⁶. O historiador avalia que tais negociações eram efetivadas por vezes intencionalmente, e por vezes não intencionalmente, por parte dos indivíduos através de um *Self-fashioning*²⁷, o “produzir de si”, “auto produzir-se”²⁸ de Greenblatt, com os diversos grupos²⁹ que os cercavam, um processo social que se tornava cada vez mais complexo e cheio de nuances. Considera-se que, não apenas os processos descritos anteriormente, pelos quais o indivíduo passou, foram determinantes em formar sua identidade, como também o fora um complexo processo social, onde havia o *Self-fashioning* como determinante e fator individualizante³⁰ do indivíduo Renascentista.

²⁶ RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015. p. 320

²⁷ Guido Ruggiero aplica a teoria de *Self-fashioning* desenvolvida por Stephen Greenblatt em seu “*Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*” para falar do processo de personificação do indivíduo italiano Renascentista.

²⁸ Nesse “autoproduzir-se”, segundo Stephen Greenblatt, há uma autoconsciência de que moldar a identidade humana é um processo artificioso e manipulável. Segundo o autor, essa autoconsciência ou consciência de si era difundida pela elite do mundo clássico, porém com o Cristianismo tais práticas foram largamente desestimuladas. Com a forte retomada das influências clássicas gregas e romanas no Renascimento para além da esfera religiosa, tal prática foi novamente colocada em pauta. Afora os apontamentos certos de Greenblatt, é importante observar aqui, porém, a presença do “produzir de si” na esfera religiosa do medievo ocidental, como o da figura do martírio, por exemplo. Apesar de serem “produções de si” coladas objetivamente na figura do Cristo, e não ainda dessacralizadas, não obstante não deixam de ser também formas de um “autoproduzir-se”. CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. **História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 55-56

²⁹ Os vários círculos sociais desses indivíduos, tais como relações familiares e demais sociais - como as de vizinhança, fraternidades, amizades e amores. RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015. p. 321

³⁰ Essa noção do *Self-fashioning* como um fator de individualização, presente nas camadas aristocráticas do período, será importante para o entendimento e efetivação do intercâmbio de

Stephen Greenblatt define o conceito de *Self-fashioning* como um poder de certo controle sobre a própria identidade individual: uma percepção de que há um eu e de que ele pode ser talhado e/ou modelado (*Fashioned*). Este modo de *Self-fashioning*, específico do período Renascentista, se daria devido às mudanças que ocorrem nas estruturas intelectuais, sociais, psicológicas e estéticas que governam a geração de identidades. No entanto, não se trata de uma definição precisa e simples, nem se trata de um processo simplesmente agregador de identidade, onde se teria um indivíduo localizado historicamente e nele apenas se agregassem, se adicionassem fatores de seu período cultural à formação de sua identidade. Greenblatt considera que a dificuldade em mapear e caracterizar como se deu essa mudança se deve ao fato dela não ser apenas complexa, mas decididamente dialética³¹. Stephen segue a via do antropólogo Clifford Geertz³², na qual o indivíduo é observado como um artefato cultural, e cultural aqui no sentido de que, nesse processo de feitura do indivíduo, há um conjunto de mecanismos que podem ser entendidos como planos, receitas, regras e instruções, visando o controle ou governo do comportamento. Greenblatt entende o *Self-fashioning* então como um sistema cultural de significados, que cria indivíduos específicos através do governo da passagem do potencial abstrato para a incorporação concreta da história³³, ou seja, o indivíduo em processo de incorporação de civilidade.

Destarte, é relevante notar aqui que, ao incorporar todos esses processos civilizatórios, a formação de identidade desse indivíduo nunca se torna completa, nem ela apenas absorve os fatores civilizantes como se o indivíduo fosse um vazio no qual se adicionaria esses vários fatores, formando um todo completo e total. Essa

subjetividades que ocorrerá entre os dançarinos, e aqueles que eles estão referenciando a si mesmos, através de alegorias com personagens da antiguidade clássica, assunto tratado mais à frente no segundo capítulo.

³¹ "Se nós dissermos que há uma nova tensão no poder de execução da vontade, nós temos de dizer que há o mais sustentado e implacável assalto à vontade; se nós dissermos que há uma nova mobilidade social, nós temos de dizer que há uma nova afirmação de poder por parte tanto da família quanto do estado para determinar todos os movimentos dentro da sociedade; se dizemos que há uma consciência intensificada da existência de modos alternativos de organizações sociais, teológicas e psicológicas, nós temos de admitir que há uma nova dedicação no que toca à imposição de controle sobre esses modos e, no final das contas, à destruição de alternativas." GREENBLATT, S. **Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare**. Chicago: University of Chicago Press, 1980. P.1-2

³² Clifford Geertz. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, 1973.

³³ *Ibidem*, p.3

formação de identidade sempre está passando por esse processo de formação, essa identidade se faz, se constrói não como acúmulo, mas como negociação, negocia a todo momento, por meio do contato e ação nas relações sociais que a cercam. Acerca desse processo, presente também em “*O Cortesão*”³⁴, de Baldassare Castiglione, um dos primeiros, senão o primeiro manual de etiqueta cortesã da Itália Renascentista, Valéria Paiva, em “*A Identidade como Obra Coletiva em O Cortesão, de Baldassare Castiglione*”, afirma que “*Tal como está no livro, no entanto, a noção de ideal reflete antes uma dialética entre essência e aparência que se realiza nos termos próprios em que é concebida: como objetivo de existir simplesmente enquanto Ideia.*” (PAIVA, 2009, p. 97). À proporção que o indivíduo vai adquirindo esse autocontrole imperativo do processo civilizatório, esse processo vai se refletindo e resultando em seu modo de ser no quadro social, e esse seu modo de ser refletido no todo de suas relações sociais, agora reconfigurado após passar pelo processo do quadro social e de aparência, retroalimenta e negocia novamente a formação de sua identidade, esta existindo de fato, e nunca totalizada, como disse Paiva, apenas como Ideia. Trata-se, portanto, de um processo dialético³⁵ e infindo.

A vida exterior em geral havia se refinado no século quinze, e com esse refinamento, vieram vários fatores civilizadores pelas cortes italianas³⁶, tanto no que toca aos corpos, quanto ao que diz respeito às indumentárias que os revestiam. Apesar de certa etiqueta de corte já ser exercida pelas cortes exteriores à Itália, os italianos são os primeiros habitantes da Europa ocidental a exigir o reconhecimento dessa civilidade do corpo como um dever social geral, e como signo de cultivo intelectual e de educação³⁷, já que, os indivíduos que agora frequentavam a corte,

³⁴ *O Cortesão* contém, em forma de diálogos, uma análise dos fatores chaves nesse processo de formação e negociação da identidade do indivíduo aristocrático italiano no período aqui tratado, e será melhor observado na sequência deste capítulo.

³⁵ “[...] uma dialética entre essência e aparência que se realiza nos próprios termos em que é concebida” [...] “O vaivém das ideias ao mundo natural e do mundo natural às ideias” (Panofsky, apud Pons, 1991, p. XIX) PAIVA, V. A identidade como obra coletiva em *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione. **Tempo Social**, v. 21, n. 1, p. 91–111, 2009. p.103

³⁶ É notável que no século posterior apareçam manuais que denotavam as regras de etiqueta já em curso na prática, ao menos no século anterior, como é o caso de *O Cortesão* de Baldassare Castiglione (publicado em 1528), *Il Galateo*, de Giovanni della Casa (escrito entre 1551 e 1555), e o *Manual para Educação das Crianças* de Erasmo de Rotterdam (publicado em 1530).

³⁷ RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 19, 24. e NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 49

não se tratavam mais de apenas indivíduos correspondentes a uma linhagem que lhes conferisse nobreza, mas sim, com o progressivo convívio entre nobreza e as novas elites mercantis e financeiras, formando um novo quadro da classe aristocrática, de uma classe heterogeneamente composta, que possuía como fator identitário e de reconhecimento, a cultura e civilização renascentistas ocidentais.

Para uma melhor e mais prática apreensão de como se davam essas negociações de identidade, na próxima sessão serão analisados os pontos convergentes presentes nas obras de três autores essenciais dessa cultura do refinamento e civilização da vida italiana Renascentista, a saber, “*Da Vida Civil*”, de Matteo Palmieri, o já mencionado “*O Cortesão*”, de Baldassare Castiglione, e “*O Galateo ou Dos Costumes*”, de Giovanni della Casa.

1.3 MATTEO PALMIERI, BALDASSARE CASTIGLIONE E GIOVANNI DELLA CASA

1.3.1 O CONTROLE DE SI COMO EXERCÍCIO DA FORTALEZA MORAL

“*Della Vita Civile*” ou “*Sobre a Vida Civil*”, tratado de Matteo Palmieri (1406 – 75) para o bem agir na vida civil, escrito entre 1431 e 1438, traz, em seu segundo livro, “*conselhos sobre quais os passos uma pessoa deve seguir na vida civil para prepará-la para atos dignos e ações virtuosas.*” (PALMIERI in: KRAYE, 1997, p. 150). É notável que a civilidade já venha no título do tratado, delimitando que este “bem agir” seja restrito à vida urbana, a qual se entendia como sendo superior àquela vida rural, levada fora dos limites da cidade, isto é, àquela “não civilizada”, e que representava, além da antiga nobreza, ainda um forte vínculo com valores “rústicos” medievais. Portanto, era necessário que essa distinção e superioridade também se refletissem moldadas nos corpos que pertençam à vida civil.

A justificativa, em Palmieri, para que essa civilidade possa e deva agir sobre os corpos, tem também um cunho filosófico, além do social³⁸. O autor cita a parte irracional da alma, a qual está sempre exposta às paixões e desejos, o que exigira então do indivíduo que este tivesse uma grande “força moral”, para conseguir exercer com êxito o autocontrole, argumento que remonta à influência tanto do pensamento da antiguidade clássica presente na Europa por todo o medievo ocidental, quanto daquele que fora redescoberto à época do Renascimento³⁹:

"A mente tem duas partes, uma racional, e a outra, irracional. A principal fortaleza moral do homem é a que faz a razão a imperatriz e senhora de nossos desejos, e, corajosamente, a domina, mantendo nossos impulsos sensuais subordinados e obedientes ao nosso verdadeiro entendimento. A inteligência é um poder mental que dividimos com seres celestiais, porém, o desejo é um poder corporal, o qual dividimos com as bestas. [...]. Os poderes da mente têm domínio não apenas sobre as bestas, mas sobre os homens. Conseqüentemente, as pessoas celebradas sempre têm se esforçado para se sobressairem através das virtudes da mente, a qual comanda as faculdades do corpo. [...]. Que a nossa principal fortaleza moral seja, então, o autocontrole." (PALMIERI in: KRAYE, 1997, p. 155, 156)

O autor avalia que esse autocontrole resulta em ações *Virtuosas*, isto é, ações que visem sempre a moderação⁴⁰. Como o tratado também tem a sua parte prática, o autor aconselha como que essa moderação deva ser exercida corporalmente, isto é, em movimentos, gestos e ações moderadas. Tais ações sinalizariam uma alma virtuosa, que acaba sendo refletida no exterior, no corpo desse indivíduo, evitando que, ao executar ações e gestos sem moderação, a alma do indivíduo seja vista como “*cheia de vícios*”⁴¹:

³⁸ O cunho social é perceptível nas demais citações na sequência, onde Palmieri versa sobre a moderação do corpo frente ao meio social em que o indivíduo se situa.

³⁹ Aristóteles, Epaminondas, Plauto, Catão, Cícero, Virgílio, Musônio, Proteus, João Batista e São Paulo são alguns dos nomes citados por Palmieri. KRAYE, J. (ORG.). **Cambridge translations of Renaissance philosophical texts**. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1997.

⁴⁰ KRAYE, J. (ORG.). **Cambridge translations of Renaissance philosophical texts**. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1997. p. 160.

⁴¹ Palmieri ainda avisa que “nossas mãos possuem um maravilhoso poder de indicar as nossas intenções, de modo que elas não parecem apenas demonstrar, mas até falar e expressar todos os nossos pensamentos, e pessoas surdas de fato as usam para que entendam os seus desejos. [...]. Elas devem, então, serem usadas com propriedade, evitando qualquer movimento estranho, e sempre parecendo apropriadas e adequadas às nossas necessidades. Elas não devem ser rudes nem grosseiras, nem vacilantes ou moles em descanso feminino, mas mantidas sempre prontas para expressar decentemente o que elas desejam.” *Ibidem*, p. 167.

"Agora nós precisamos discutir o que é apropriado ao corpo, tanto quando está em movimento, quanto quando está descansando. Para evitar a prolixidade, nós trataremos ambos os assuntos conjuntamente. Deve-se fugir de qualquer movimento e qualquer condição do corpo que o desvie de seu uso natural ou que pareça impróprio. Frequentemente acontece de em pequenos sinais reconhecer grandes vícios, e esses sinais nos dão uma verdadeira indicação do estado da alma. Assim, um olhar imperativo indica arrogância, um olhar baixo indica humildade; favorecer um lado do corpo, dor; um olhar intenso, concentração; um olhar oblíquo, ódio; sobrancelhas levantadas, escárnio; [...]. Tristeza, risada, uma voz trêmula, discurso abafado, e ações similares, tudo deixa mais fácil para se reconhecer as intenções de uma pessoa, e ver imediatamente o que é apropriado, e o que não é." (PALMIERI in: KRAYE, 1997, p. 167)

A excelência aqui é a busca por uma alma virtuosa, dotada de uma fortaleza moral que lhe faça sempre buscar a *moderação*, e que transpareça essas características através das expressões e movimentos de seu corpo, segundo uma moderação guiada pela natureza e pela razão:

"Sobre o nosso porte no andar, devemos considerar nossa idade e situação. Não devemos andar tão rigidamente, nem muito lentamente e solenemente, que pareçamos pomposos, como uma procissão de dignitários eclesiásticos. Não devemos encher as nossas roupas e andar tão infladamente de modo que pareça que estamos bloqueando a passagem, [...]. Não devemos também andar tão rapidamente que pareçamos frívolos e instáveis. Todo momento deve refletir a mensurada modéstia, a qual mantém a nossa dignidade, sempre segundo a natureza, nossa professora e guia." (PALMIERI in: KRAYE, 1997, p. 155, 156)

É possível dizer, portanto, que, para Palmieri, essa fortaleza moral, este autocontrole, sejam sempre fundados e executados segundo ações que busquem uma medida correta, uma proporção, uma "*mensurada modéstia*", para que assim se atinja o bem viver e o bom agir na vida civil. Tal "medida correta" será, no século posterior, amplamente trabalhada e aprimorada por outra obra que visa aconselhar acerca dos modos e costumes, objetivando uma educação e civilização corporal dos indivíduos de corte: a do cortesão e diplomata, Baldassare Castiglione.

1.3.2 – O AUTOCONTROLE NO AMBIENTE DE CORTE

Pode-se citar aqui o livro *O Cortesão*⁴²(1528), de Baldassare Castiglione (1478-1529), como um dos melhores exemplos do período de manuais de controle e civilização do indivíduo, de seu corpo, e de seu comportamento em sociedade; formando, a partir desses fatores, uma identidade que se faz no contato com o coletivo, se faz socialmente⁴³. Os conceitos chaves civilizadores para a formação dessa identidade serão aqui *Misura* (medida), *Sprezzatura* (displícência), *Gratia* (graça) e *Harmonia* (harmonia). Quando aplicados, juntos, eles farão com que o indivíduo se aproxime ao máximo da imagem do perfeito cortesão⁴⁴, o qual evita extremos, isto é, procura agir sempre com moderação (*Misura*), desempenha suas atividades dissimulando seus esforços, dando a impressão de que os executa com perfeição sem treino e esforço algum (*Sprezzatura*), transparecendo executar todas as suas tarefas com *Gratia* e, assim, mostrar-se detentor de uma *Harmonia* e de uma *Virtude* como resultado final, resultado esse que, na verdade, só refletiria nas ações do indivíduo a *Harmonia* e *Virtude* de sua alma⁴⁵, fazendo-o portador⁴⁶ de uma identidade excelente e digna do ambiente de corte. Esses “bons costumes” civilizadores eram imperativos para todos os pertencentes à aristocracia, inclusive à

⁴² Apesar de publicado no século posterior ao século que o presente estudo trata, *O Cortesão* é considerado o melhor ‘compilado’ de boas maneiras cortesãs já vigentes no séculos anteriores, além de os personagens de seu diálogo referirem-se à vida da corte do século quinze: “*O Cortesão* faz parte de uma série de descrições ou codificações famosas desses valores que podem ser encontradas nas obras dos escritores ocidentais desde a Grécia Antiga.” BURKE, P. **As Fortunas d’O Cortesão**. São Paulo: Unesp, 1997 p. 19. Jennifer Neville também avalia que os valores incutidos no *Cortesão* de Castiglione, escrito na primeira metade do século dezesseis refletem os valores da sociedade de elite italiana do século anterior. NEVILLE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004. p. 2

⁴³ Apresentação de si: como explanado na seção anterior, “um modo de ser e de estar com o outro através do qual os sujeitos modelam sua identidade individual”. Pode-se ver que é uma dupla relação: o contato com o outro, através da sociabilidade, modela ao mesmo tempo o eu individual. Valéria chama de ‘causalidade circular, o padrão de proporcionalidade perfeita’: o perfeito cortesão é ao mesmo tempo *Modus Operandi* e consequência. PAIVA, V. A identidade como obra coletiva em *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione. **Tempo Social**, v. 21, n. 1, p. 91–111, 2009 p. 96

⁴⁴ “[...] Erving Goffman, ‘a apresentação do eu’ ou a arte da ‘administração da impressão’. De fato, Castiglione discute a importância para o cortesão de ‘causar uma boa impressão sobre si mesmo’ (*dar bona impression di sé*), especialmente no que diz respeito à ‘primeira impressão’ (2.26, 1.16). Ele tem plena consciência de que está instruindo seus leitores sobre como desempenhar um papel, como ‘tornar-se outra pessoa’, ou melhor, talvez, ‘colocar uma máscara diferente’ (*vestirsi un’altra persona*) quando a ocasião assim o exige (2.29) BURKE, P. **As Fortunas d’O Cortesão**. São Paulo: Unesp, 1997 p. 43

⁴⁵ “[...] pois as coisas extrínsecas frequentemente falam das intrínsecas.” CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 114

⁴⁶ “O cortesão é, ele próprio, uma obra de arte que oculta a arte sob a aparência de espontaneidade.” BURKE, P. **As Fortunas d’O Cortesão**. São Paulo: Unesp, 1997 p. 44

tradicional nobreza, a qual era considerada dotada de uma “essência virtuosa” que, entretanto, sem essa educação civilizadora ela poderia, para Castiglione, tornar-se “selvagem”⁴⁷.

Apesar de o processo para adquirir esses hábitos para se tornar um perfeito cortesão possa parecer, à primeira vista, uma dissimulação de personalidade, considerando aqui que haveria uma personalidade privada e outra dissimulada ao ambiente público em sociedade, é interessante notar que tal distinção ainda não era bem demarcada no período em que Castiglione escreve e o qual fora retratado em seu diálogo⁴⁸, e Valéria Paiva, ao analisar a identidade como obra coletiva em Castiglione, aponta que a dissimulação nesse período ainda era majoritariamente ligada ao estilo, ou seja, *“uma forma ao mesmo tempo estética e moral através da qual os saberes e as Virtudes eram atualizados em comportamentos socialmente valorizados.”* (PAIVA, 2009, p. 93). Como não havia uma esfera privada ainda totalmente delimitada⁴⁹, era por meio dessa dissimulação, desse estilo apresentado e representado socialmente que o indivíduo era reconhecido e recompensado por suas *Virtudes*, ou seja, o estilo aqui não representava apenas uma aparência para se usar em sociedade, visto que não havia tal distinção de esferas, mas sim, tendia a participar ativamente no processo de fabricação e negociação da formação de identidade do indivíduo.

1.3.3 MISURA, SPREZZATURA, GRAÇA E HARMONIA

1.3.3.1 *Misura*:

⁴⁷ A nobreza tem em si uma “semente oculta”, uma essência nobre ou virtuosa, mas também é necessário que seja educado com bons costumes para que não se torne um “selvagem”. CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 28

⁴⁸ Não há ainda, no período, o cerceamento e controle moral que adviria da incorporação em massa dos hábitos civilizados. PAIVA, V. A identidade como obra coletiva em O Cortesão, de Baldassare Castiglione. **Tempo Social**, v. 21, n. 1, p. 91–111, 2009. p. 92-93

⁴⁹É difícil fazer um paralelo da dissimulação de Castiglione com a de uma representação teatral do Eu pelo fato da representação teatral pressupor um bastidor, um momento privado em que seria possível a troca ou o despimento do papel. PAIVA, V. A identidade como obra coletiva em O Cortesão, de Baldassare Castiglione. **Tempo Social**, v. 21, n. 1, p. 91–111, 2009 p. 93

A *Misura*⁵⁰, a *Medida*, como já mencionado nesta sessão, é o saber medir e evitar extremos em qualquer atividade que o indivíduo se proponha a fazer, evoca-se aqui a civilidade aplicada às ações⁵¹, um domínio de si para que não se haja exageros, sem correr o risco de estragar assim a proporcionalidade e a *Harmonia* que se buscam no indivíduo cortesão. Segundo Castiglione, "*O cortesão precisa dosar com graça suas atividades, gestos, hábitos, em suma, cada movimento; [...]*" (CASTIGLIONE, 1997, p.39-40). Dosar conforme a medida certa que cada atividade necessitará para ser executada com a excelência de um cortesão exemplar. Também podemos ver no diálogo de Castiglione a *Medida* com o fim da proporcionalidade e harmonia:

"O Cortesão tem de ter cautela e prudência em todos os seus atos , [...] e não se preocupe apenas em ter partes e condições excelentes, mas em ordenar o seu tipo de vida de tal modo que o todo corresponda a essas partes, [...] se bem que em cada operação sempre exista uma *Virtude* principal; mas todas se acham tão concatenadas entre si que confluem para uma finalidade e todas podem contribuir e servir a cada efeito." (CASTIGLIONE, 1997, p. 91)

Como cada ação demonstraria através de si uma *Virtude*, a medida e proporcionalidade⁵² aplicadas a todas as ações pelo indivíduo, a cada ação ele mostrar-se-ia mais virtuoso e, através do domínio e da aplicação racional da proporcionalidade das ações no todo delas, cada vez mais o indivíduo seria dotado de *Virtude*. Alcir Pécora, no Prefácio à Edição Brasileira de *O Cortesão*, considera

⁵⁰ *Misura*, do latim *Mensura* (DEVOTO, 1968, p.270), significando "o processo ou ação de medir, mensuração (de comprimento, área) ou (de quantidade, tempo); (também, de sons); sistema de medição; valor métrico ou rítmico; uma extensão a não ser excedida, limite" (GLARE, 1968, p.1100). A Accademia della Crusca define como "distinção determinada de quantidade, e instrumento com o qual se distingue, [também] regra, modo, ordem." (CRUSCA III, 1747, p. 155). John Florio define como "uma medida, uma regra, uma proporção, meio, temperança" (FLORIO, 1611, p. 317). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como a relação entre uma grandeza e outra homogênea como unidade, as dimensões enquanto dados práticos e funcionais de referência, ou ainda garantia de precisão e adequação a casos particulares, 2. Grau ou proporção definível com base em uma avaliação comparativa, [...], 4. [...]. fig. Critério de julgamento ou comportamento ou mesmo, mais frequentemente, limite conveniente ou tolerável, por vezes prova de gosto e estilo extremamente contido e supervisionado (DEVOTO, OLI, 1971, p.1430)

⁵¹ No diálogo de Alberti sobre a família, o humanista Lionardo sugere que é bom 'governar e controlar as paixões da alma', enquanto que Guicciardini vai além e declara que há mais prazer em controlar os desejos (*tenersi le voglie oneste*) do que em satisfazê-los." BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 200

⁵² Essa proporcionalidade, essa moderação também refletiam os ideais de virtuosidade do período. NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 80

essa “*medida* com vistas à proporcionalidade” um “domínio racional dos sentidos e instintos”⁵³, de tendência universal e totalizadora, visto que esse domínio racional dos sentidos e instintos, com vistas à regulação e contenção do comportamento, acaba por se tornar, na sociedade de corte do período, um dos fatores fundamentais para demonstrar possuir em si a civilização, obtendo assim êxito naquele espaço. De qualquer modo, trata-se de um controle exercido sobre toda e qualquer ação que o indivíduo execute, sempre buscando assim uma proporcionalidade que será dotada de *Graça* e *Harmonia*, como resultados desse autocontrole exercido pelo e no indivíduo.

1.3.3.2 - *Sprezzatura*:

A *Sprezzatura*⁵⁴, termo traduzido na edição brasileira d'O Cortesão por *Displicência*⁵⁵, aparece primeiramente no diálogo quando se é perguntado como se pode obter a *Graça* no agir, ao que se é respondido que a *graça* é obtida quando se faz algo com excelência, porém com uma dissimulação do esforço dispendido, inclusa aqui a dissimulação do estudo ou treino anteriores para obter essa mesma excelência no resultado.

⁵³ "Assim, o modelo de cortesão que resulta do *Libro* propõe um novo herói que tem, antes de mais nada, o senso natural e gracioso da *medida*, o que implica tanto o domínio racional dos sentidos e dos instintos, excessivos e incoerentes, quanto a disposição ou faculdade de participar das verdades inteligíveis e eternas, de que a Corte é espelho - e cuja verdadeira perfeição, assim, é a de assinalar outra, que a transcende." "Neste projeto, a formação que supõe é universal e também totalizante (...)." CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p.X-XI

⁵⁴ *Sprezzatura*, do latim *Expretiare*, que por sua vez é derivado da negativa do latim *Pretium* (DEVOTO, 1968, p.408), cujo significado é "valor, prêmio, preço pago por algo, recompensa, retorno em troca de algo, esforço recompensado, dar valor a" (GLARE, 1968, p.1454). Na definição da Accademia della Crusca, "desprezar" (CRUSCA IV, 1747, p. 396). John Florio define *Sprezzatura* como "um menosprezo, desprezo". (FLORIO, 1611, p. 526). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como uma "atitude marcada por um sentimento de despreendimento superior, com uma agradável aparência de espontaneidade e naturalidade (DEVOTO, OLI, 1971, p.2330)

⁵⁵ "*Sprezzatura* não era, em termos literais, de forma alguma uma palavra nova, mas sim um novo sentido dado a uma palavra antiga, cujo significado básico era 'não dar valor a'. Um termo mais tradicional que o autor usa de vez em quando com alternativa é *Disinvoltura* (1.26), 'autoconfiança tranquila' [...]. Entretanto, *Sprezzatura* significa mais do que isso. Ela também envolve a impressão de atuar 'de maneira impulsiva' (All' Improviso, 2.34)". Pode-se aqui denominá-la também como uma espontaneidade planejada. BURKE, P. **As Fortunas d'O Cortesão**. São Paulo: Unesp, 1997 p. 43

O termo é recorrente no diálogo, e é usado para justificar o modo com que o indivíduo parece executar a ação em questão, dissimulando o esforço, como se executasse de modo displicente, e a excelência no executar não tivesse demandando esforço algum, pelo contrário, há a aparência de facilidade na execução, quase como se essa excelência ocorresse por acaso, pelo fato do indivíduo não demonstrar o esforço necessário para executar perfeitamente a ação. Esse requisito para se obter *Graça* no agir advém do fato de Castiglione ponderar que, quando algo visivelmente difícil é executado com perfeição, sem o indivíduo parecer dispendido esforço algum, provoca nos que testemunham uma "grande maravilha":

"[...] e, talvez, para dizer uma palavra nova, usar em cada coisa uma certa *Sprezzatura* [displicência] que oculte a arte e demonstre que o que se faz e diz é feito sem esforço e quase sem pensar. É disso, creio eu, que deriva em boa parte a graça, pois das coisas raras e bem feitas cada um sabe as dificuldades, por isso nelas a facilidade provoca grande maravilha." (CASTIGLIONE, 1997, p. 42)

A *Sprezzatura*, portanto, é fundamental para que o indivíduo seja considerado como dotado de *Graça*, uma vez que sua moderação no agir lhe seria "natural".

1.3.3.4 Graça:

A *Gratia*⁵⁶, por conseguinte, é o efeito obtido quando o indivíduo consegue executar uma ação difícil com *Displicência*, dissimulando o esforço necessário para a realização com perfeição daquela ação, mostrando facilidade na execução de uma ação difícil, provocando uma "grande maravilha" aos que presenciam tal realização, e um ar gracioso para o indivíduo, desde que ele também aplique aqui a *Medida*, para, mesmo ao executar uma ação com excelência, consiga manter o equilíbrio

⁵⁶ *Grazia* ou *Gratia*, do equivalente latino *Gratia*, cujo significado pode ser tanto "benevolência, bondade, gentileza; quanto algo apreciado por ou em uma pessoa, estima, popularidade, crédito, qualidade vencedora, agradabilidade, atração, charme ou encanto [...]." (GLARE, 1968, p.772-773). A Accademia della Crusca define como "beleza de algo, desenvoltura no operar, que atrai" (CRUSCA II, 1746, p. 403). John Florio define como "graciosidade, beleza, ornamento; [...]". (FLORIO, 1611, p. 218)

sem pender para extremos, o que acarretaria em uma aparência de afetação⁵⁷, ao invés da almejada *Graça*.

Assim como a *Displícência*, a *Graça*⁵⁸ também tem uma grande ocorrência no diálogo⁵⁹ de Castiglione, mostrando-se indispensável àquele que deseja adquirir esses “bons comportamentos”, e almeja ser um perfeito cortesão, que execute suas ações com *Graça*. É importante notar aqui, porém, que a *graça* é primeiramente considerada um “dom natural”⁶⁰, mas que se pode obter ao se ter uma excelência dosada com *Displícência* nas ações que executar:

"A graça é, para o ideal de cortesão apresentado no livro, uma espécie de adjetivo de todos os adjetivos, ou, como afirma Castiglione, o “condimento de todas as coisas, sem o qual todas as outras propriedades e boas condições se tornam de pouco valor” (Idem, p. 40, I, XXIV, grifos meus). E a fonte da graça encontra-se justamente na capacidade de, ao adaptar-se às circunstâncias, o cortesão ordenar a si mesmo de tal forma que o seu discurso, os seus movimentos, os seus gestos conjuguem ao mesmo tempo perfeição da técnica e naturalidade." (PAIVA, 2009, p. 106)

É preciso então aplicar a *Displícência* para se obter o efeito de *Graça* nos movimentos, no agir, no viver, ou seja, para se obter o efeito de que tudo é executado com naturalidade. Uma vez que o exterior apenas reflete o interior, movimentos “naturalmente” proporcionais e dotados de *Medida*, apenas refletiriam uma alma também proporcional e dotada de *Medida*, isto é, uma alma *Virtuosa*.

⁵⁷ Como se pode obter graça nos movimentos e em tudo que fizer: evitar a afetação e ter a *Sprezzatura* (displícência), dissimular o esforço dispendido à atividade. PAIVA, V. A identidade como obra coletiva em *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione. **Tempo Social**, v. 21, n. 1, p. 91–111, 2009 p. 42. O efeito da graça seria alcançado, segundo Castiglione, em atingir certos limites sem superá-los, ou seja, manter a contradição mostrar, aparecer e dissimular, esconder, mantendo assim um equilíbrio instável, do qual resultaria a graça. PAIVA, V. A identidade como obra coletiva em *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione. **Tempo Social**, v. 21, n. 1, p. 91–111, 2009 p. 107

⁵⁸ “[...] ‘graça’ (*grazia*), um termo pelo qual Castiglione passou a ser identificado aos olhos da posteridade, tal é a importância da função que realiza no texto.” BURKE, P. **As Fortunas d’O Cortesão**. São Paulo: Unesp, 1997 p. 42

⁵⁹ Apenas alguns exemplos da ocorrência: “Movimentos dotados de graça” (ao falar de Ippolito d’Este); Necessidade da “elegância do corpo” e graça novamente; “Mas sobretudo acompanhe cada movimento com certo equilíbrio e graça, [...]” CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 28-29, 30, 37.

⁶⁰ Para adquirir graça nos exercícios corporais: começar desde cedo a aprender os princípios com “os ótimos mestres”. Porém a graça aqui continua a ser, no limite, um dom natural (dom da natureza e dos céus). CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 41

1.3.3.5 Harmonia:

A *Harmonia*⁶¹ é o resultado de quando todas as regras de comportamento, esses processos civilizatórios dos corpos, gestos, falas e ações são colocados em prática e tornam-se civilizadas em sua própria ação civilizadora. É o resultado da proporcionalidade⁶² nas ações antes *Medidas* e executadas com *Displícência*, sempre observando o equilíbrio para que se evite a afetação e se obtenha a *Graça*. É o que ambicionam aqueles que formam suas identidades através desse autocontrole, dessa apresentação de si, identidades que são formadas a partir desses preceitos enquanto postas em prática no convívio em sociedade⁶³. É uma *Harmonia* que podemos ver no corpo, nas falas do indivíduo e também na sociedade que se harmoniza no contato cerimonial civilizadamente moldado desses

⁶¹ *Armonia* ou *Harmonia*, do latim *Harmonia* que por sua vez vem do grego *Ἀρμονία* (DEVOTO, 1968, p.27). Sua significação latina nos traz "conjunção, acoplamento; uma ordenada progressão das notas; melodia; uma harmonia ou concórdia existente entre diferentes partes" (GLARE, 1968, p.786). A Accademia della Crusca define *Armonia* como "consonância e concerto, seja de vozes, de instrumentos, tanto de cordas, quanto de sopra." (CRUSCA I, 1746, p. 165). John Florio define como "harmonia, melodia". (FLORIO, 1611, p. 225). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como 1. uma consonância de vozes ou de instrumentos em concordância uns com os outros, e agradáveis aos sentidos. Em sentido mais técnico, a prática e a teoria da formação e concatenação dos acordes e organização dos sons em relação às alturas, de acordo com a ordem unitária da totalidade [...]. 3. Proporção, acordo conveniente de muitas partes ou elementos: a harmonia cósmica, a harmonia arquitetônica de uma construção, a harmonia de cor ou cromática, [...]. (DEVOTO, OLI, 1971, p.166). O conceito de Harmonia no período concernente à Harmonia da Natureza e do Cosmos é tratada no segundo capítulo da presente dissertação, quando da análise dos tratados dos Mestres da Dança do período a dança é configurada como proveniente da música, fazendo com que nos corpos se exteriorizem a Harmonia presente na música, Harmonia esta que por sua vez é consequente e reflexo da Harmonia do Cosmos.

⁶² Necessário que o cortesão tenha certa graça e ter um elemento que "harmonize e acompanhe todas as suas ações" CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 29

⁶³ "O caráter cerimonial implicado por uma civilidade constantemente atuante em todo o conjunto da vida social faz com que a adaptação às aparências e às suas circunstâncias seja uma norma social válida para toda sociedade de corte entendida como um tipo. Trata-se de uma condição *sine qua non* de uma sociedade cuja estrutura de possibilidades de prestígio e poder se define pela performance pública, no convívio constante com os outros e aos olhos de outros. Isso significa que, independentemente do modelo retórico a que estejamos nos referindo, esse modelo se atualiza em um espaço regido pelo princípio da conveniência, isto é, pela adaptação." (Castiglione, 1997, p. 323, IV, LVIII)" PAIVA, V. A identidade como obra coletiva em O Cortesão, de Baldassare Castiglione. **Tempo Social**, v. 21, n. 1, p. 91–111, 2009 p. 102

indivíduos⁶⁴. Essa *Harmonia*, resultado desse processo que está sempre a se fazer, importa aqui também pelo aspecto natural que o indivíduo alcança quando, com sucesso, consegue as habilidades de um cortesão no seu portar-se e em seu agir:

Dissimulando o cuidado com tudo o que diz ou faz – através da simulação de uma certa displicência –, o cortesão alcança, no plano pessoal, a mesma harmonia e equilíbrio característico à ideia da perfeita sociabilidade, exibindo, também em relação ao próprio comportamento, esse triunfo da naturalidade que foi sempre capaz de distinguir a “verdadeira nobreza” (p. 106 A identidade como obra coletiva em Castiglione) cf. Pécora, 2001b, p. 73 (PAIVA, 2009, p. 106)

1.3.4 A RECEPÇÃO SOCIAL DO INDIVÍDUO CORTESÃO

É interessante notar que, enquanto n’O Cortesão de Castiglione o foco dos diálogos seja uma espécie de orientação de quais aspectos são necessários para essa formação de identidade civilizadora do indivíduo, o “*Galateo ou Dos Costumes*” de Giovanni della Casa (1503-1556), escrito entre 1551 e 1555⁶⁵, manual que também reflete a sociedade italiana tanto de seu século como do anterior, foca muito mais na recepção do meio social frente ao modo de agir de um indivíduo⁶⁶, ao que

⁶⁴ É precisamente essa estética capaz de insinuar uma harmonia “preestabelecida”, característica de um ideal de sociabilidade baseado na concórdia das vontades individuais, que encontramos em O Cortesão.” PAIVA, V. A identidade como obra coletiva em O Cortesão, de Baldassare Castiglione. **Tempo Social**, v. 21, n. 1, p. 91–111, 2009 p. 100-101

⁶⁵ Na apresentação da obra, Carmelo Distante avalia que o *Galateo* fecha um ciclo de manuais de regras de boa conduta e de êxito em sociedade formado por obras como as de Castiglione (*O Cortesão*, 1528), Pietro Bembo (*Prosas da Língua Italiana*, publicado em 1525) e Maquiavel (*O Príncipe*, composto em 1513): “O *Galateo*, que por sua vez tem por finalidade a análise das regras referentes ao bom comportamento social, foi escrito entre 1551 e 1555, já na época da Contra-Reforma, que muito o influenciou, [...]. Por isso, pode-se dizer que com o *Galateo* fecha-se um ciclo que ditara as regras tanto do modo de fazer política ou de viver socialmente, quanto da arte de escrever bem e corretamente e do fazer artístico.” DELLA CASA, G. **Galateo ou Dos Costumes**. São Paulo: Martins Fontes, 1999 p. VIII

⁶⁶ “O grande mérito do nosso escritor foi o de não tratar este problema de modo abstrato, mas sim eminentemente prático e concreto, pois examinou os comportamentos humanos cotidianos que aborrecem ou não as pessoas, a começar, por exemplo, pelo modo de falar, comer, beber, vestir-se, caminhar, sentar-se, gesticular e assim por diante.[...] tudo o que não se faz de modo comedido e equilibrado sempre aborrece, ao passo que toda exageração, ainda que mínima, é sempre nociva à boa aceitação de um indivíduo na sociedade; em segundo lugar, é necessário que qualquer pessoa que não queira desagradar aos demais conforme-se perfeitamente aos costumes da sociedade em que vive ou com a qual tem contato. Portanto, para não ferir a sensibilidade do interlocutor, uma pessoa deve ser dotada de equilíbrio, temperança, capacidade de adaptação e moderação, [...]”. *Ibidem* p. XI

ele obtém êxito nesse contato social o quão mais civilizados seus modos se mostrarem ser. Portanto, também na obra de Giovanni della Casa há um certo direcionamento de como o indivíduo deve conduzir seus modos, porém o fator da recepção desses modos pelo meio social em que o indivíduo está inserido ganha destaque na obra, bem como as consequências acarretadas conforme o seu êxito ou fracasso em relação ao seu modo de se portar em sociedade.

Em diversos pontos da obra é possível perceber conselhos com o intuito de direcionar esse indivíduo através da apresentação de cenários em que se mostram as consequências de um contato social malsucedido devido à não observância por parte do indivíduo dos seus modos de boa conduta e/ou à não observância do meio cultural em que se está inserido⁶⁷. Trata-se de uma sociabilidade de conformidade ao outro, nunca de contrariedade, mas de submeter também aqui o corpo e os modos à uma orientação racional de proporção e unidade, visando essa conformação do indivíduo ao meio social no qual ele se encontra:

"[...] pois, apesar de as forças da natureza serem grandes, ela é com bastante frequência vencida e corrigida pelo costume, devendo-se começar desde cedo a enfrentá-la e a rebatê-la antes que tome excessivo poder e ousadia. Porém, a maioria das pessoas não o faz. Ao contrário, atrás do apetite, desviados, sem resistência, seguindo-o onde quer que ele as leve, acreditam obedecer à natureza, como se a razão não fosse nos homens coisa natural; antes, esta tem, como senhora e mestra, o poder de mudar os costumes corrompidos e de socorrer e elevar a natureza, onde ela se incline ou caia alguma vez. [...]. Como podes ver que fazem os cavalos, pois muitas vezes, ou melhor, sempre, seriam por natureza selvagens, se seu instrutor não os tornasse mansos e além disso quase doutos e educados; muitos andariam com trote pesado, [...]. Ora, se o cavalo, o cão, os pássaros, e muitos outros animais ainda mais ferozes do que esses se submetem à razão alheia, obedecendo-lhe e aprendendo com ela o que sua natureza não sabia, ou antes repudiava, tornando-se quase virtuosos e prudentes quanto permita a sua condição, não por natureza mas por costume, o quanto se deve crer que nos tornaríamos melhores pelas instruções de nossa própria razão, se a ela déssemos ouvidos?" (DELLA CASA, 1999, p. 76)

⁶⁷ "[...] modo agradável e gracioso, pelo qual, ajudados e favorecidos, atingiram altíssimas posições, [...]. E se os modos agradáveis e gentis têm força para provocar a benevolência daqueles com os quais convivemos, os modos boçais e rudes, ao contrário, incitam os outros a nos odiar e desprezar." *Ibidem* p. 5. Além dessa observância dos modos, Della Casa também alerta para não destoar da moda do local onde está inserido, principalmente se estrangeiro for, dado que tal atitude poderia, além de mostrar a ausência destes bons modos, ainda ser uma forma de ofensa: "[...] contradizer o costume das pessoas, não se deve fazer senão em caso de necessidade, [...], torna-nos odiosos à maioria das pessoas." *Ibidem* p. 17

Della Casa insiste que a falta de observância dos bons modos é fruto de um certo desvio do indivíduo em relação à sua razão, a qual lhe seria natural, ou seja, ele só teria de “ouvi-la melhor”, com a adição da prática, para haver uma melhor incorporação dos costumes⁶⁸, dado o desvio em que o indivíduo incorreu, no fim das contas, ele apenas chegaria àquilo que já lhe seria “natural”. Já Castiglione insiste no alcance de um aspecto natural nos bons modos, o que faria o indivíduo alcançar a *Graça* e mostrar-se em *Harmonia*, que também transpareceria em seu corpo, gestos e falas e denotaria uma racionalidade inerente, natural ao indivíduo

Essa importância do aspecto natural nos modos em Castiglione remonta ao que leva o indivíduo desse período italiano, pertencente à nova aristocracia, a adotar esses ideais de “bons comportamentos” em primeiro lugar: ao nobre tradicional, à verdadeira nobreza, esses “bons comportamentos” seriam antes dons naturais advindos de sua ascendência. Seus modos de agir naturalmente transpareceriam as *Virtudes* e *Harmonia* internas em seus corpos, em suas ações e falas. Como não apenas as fortunas das novas aristocracias eram suficientes para que assumissem e lhes fossem consideradas dignas de ocuparem espaços de força e poder, e onde se considerava que os movimentos exteriores eram reflexos dos interiores⁶⁹, era preciso que também soubessem agir em suas falas, ações, comportamentos e gestos de modo cortês, mostrando em si incorporados os modos civilizados de comportar-se e agir em sociedade antes inerentes apenas àquela nobreza, modos que refletiriam a virtuosidade presente na alma desses mesmos indivíduos.

1.3.5: O DANÇAR EM CASTIGLIONE

N’O *Cortesão* de Castiglioni também é possível observar passagens que relacionem essa incorporação da civilidade por meio da dança. O autor afirma que

⁶⁸ Sobre a necessidade da prática para incorporação dos costumes, Della Casa afirma que “[...] ainda que nas coisas que pertencem às maneiras e costumes dos homens não baste ter a ciência e a regra, mas convenha, além disso, para efetuá-las, ter também a prática, a qual não pode ser adquirida num momento ou num breve espaço de tempo, mas em muitos e muitos anos, [...]” *Ibidem* p. 75

⁶⁹ A dança também pode, infelizmente segundo Guglielmo de Ebreo, mostrar outros estados de alma que não sejam os virtuosos, porém ele afirma que quando se é refletido através dela um comportamento moral e virtuoso, a dança tem um efeito de aprendizado ético tanto para os que a praticam quanto para os que a veem sendo executada. NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 92-93

ser um bom dançarino é um dos exercícios que, quando bem dominados e executados, também denotam a *Graça* e *Harmonia* do indivíduo⁷⁰, além de mencionar outros esportes considerados nobres⁷¹. Era requerido ao perfeito cortesão que obtivesse êxito em todas essas áreas, de modo que nenhuma se realçasse ante as demais.

Assim como as recomendações às outras ações, Castiglione também adverte aqui para que, ao dançar, o indivíduo use da *Medida* para evitar a afetação⁷²; use da *Displicência* para dissimular sua técnica e treino ao dançar⁷³ e assim obter a *Graça*⁷⁴ como resultado de uma *Harmonia* que lhe fizesse parecer ter o dom natural de dançar com excelência, de tão fácil que lhe seria o exercício dessa arte. Vemos esse movimento ao longo do diálogo diversas vezes, quando Castiglione traça paralelos entre os vários exercícios do corpo e a *Graça* e *Displicência* necessárias a todos eles para que bem se execute, sempre fugindo da afetação e mostrando uma facilidade com equilíbrio ao executar qualquer exercício:

" [...] se um homem que maneja armas, ao lançar um dardo ou ao manter a espada na mão ou qualquer outra arma, assume sem peias e sem pensar uma atitude alerta, com tal facilidade que pareça que o corpo e todos os membros estejam naturalmente naquela posição e sem nenhum esforço, ainda que outra coisa não faça, a todos demonstra ser perfeitíssimo naquele exercício. Da mesma forma, ao dançar, um único passo, um só movimento do corpo, gracioso e não forçado, logo manifesta a sabedoria de quem dança." (CASTIGLIONE, 1997, p. 45)

⁷⁰ CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 43

⁷¹ "Conveniente é ainda saber nadar, saltar, correr, jogar pedras, pois, além da utilidade que disso pode-se extrair na guerra, muitas vezes é preciso exercitar-se em tais coisas; com o que se adquire boa estima, [...]" CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 38

⁷² "Qual de vós não ri quando o nosso dom Pierpaulo dança à sua moda, com aqueles saltaricos e as pernas esticadas nas pontas dos pés, sem mexer a cabeça, como se tudo fosse de madeira, com tanta atenção que certamente parece que vai numerando os passos? Que olho é tão cego que não veja nisso a desgraçiosidade da afetação?" CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 43

⁷³ São dadas orientações para que se esconda a técnica ao executar a dança. CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 43

⁷⁴ "E a graça, em muitos homens e mulheres aqui presentes, daquela displicente desenvoltura (que muitos assim a denominam quanto aos movimentos do corpo), com um falar, rir ou seguir a música, simulando não cuidar no que faz e pensar mais em outra coisa que naquilo, para fazer quem vê acreditar quase que não sabe e que pode errar?" CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 43

Acerca dos valores caros a Castiglione no que se refere aos exercícios do corpo e à formulação de uma apresentação de si por meio do autocontrole, valores esses comuns a qualquer outra ação que o indivíduo que almeja ser um perfeito cortesão deva possuir, a historiadora e socióloga Jennifer Nevile, em seu “*The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy*”, assim como outros autores, também reconhece que eles refletem os princípios da sociedade de elite italiana do século anterior. Firma-se, então, uma das conexões com o papel da dança na incorporação desses valores, uma vez que foi justamente deste “século anterior”, ou seja, do *Quattrocento*, que saíram os primeiros tratados sobre a dança ocidental. Tais princípios, que versavam sobre modos, gestos, maneiras de se portar ao mover-se, valores sobre os quais os personagens discorrem no diálogo de Castiglione, são os mesmos requeridos para se executar a dança cortesã, isto é, não havia um modo diferente de se portar ao dançar. A dança refletia o modo de se portar em geral requerido para quem fosse um cortesão, cortesã ou dama palaciana.⁷⁵

Ademais, os Tratados dos Mestres da Dança *Quattrocentista*, mais precisamente o “Sobre a Arte de Dançar” (*De la arte di ballare et Danzare*, 1455), de Domenico da Piacenza (1390-1470), e “Sobre a Arte ou a Prática da Dança” (*De Pratica seu Arte Tripudii*, 1463), de Guglielmo de Ebreo (1420-1484)⁷⁶, não versavam somente acerca de habilidades físicas. Se os movimentos fossem graciosos ou não, executados com facilidade ou não, isso apenas refletiria o que se passava na alma do indivíduo. Pode-se dizer então que, assim como os Tratados de Dança feitos por Domenico da Piacenza e Guglielmo de Ebreo visavam distanciar, apontar diferenças entre as danças populares e a dança que se fazia nas cortes por meio de argumentos tanto filosóficos - como os de refletir os movimentos da alma, instigada pelas proporções harmoniosas da música e, conseqüentemente, do cosmos -, quanto sociais, - o de autocontrole do corpo -, assim também o fez, em certa medida Castiglione em seu Diálogo.⁷⁷

⁷⁵ NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 2

⁷⁶ GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 3-7

⁷⁷ NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 2

Não havia uma mudança de postura e comportamento, uma mudança na atenção aos movimentos e gestos daqueles nobres e membros da corte quando terminavam de dançar. Não havia uma *Graça*, uma *Virtuosidade*, uma postura diferente para o comportar-se em sociedade e para o dançar, era a mesma apresentação de si que se operava durante a dança, e fora dela. O indivíduo presente nos tratados dos Mestres de Dança do *Quattrocento* é o mesmo indivíduo presente nos tratados e diálogos sobre o “bom comportamento” e de etiquetas cortesãs do mesmo período, ou seja, do começo do Renascimento italiano. A partir daqui, já fica um pouco mais nítido quem é esse indivíduo para e segundo o qual foram moldados os parâmetros da dança cortesã italiana do século quinze.

1.4 O PAPEL CIVILIZADOR DO TREINO DA DANÇA E O DANÇAR NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE DO INDIVÍDUO ITALIANO ARISTOCRÁTICO

É notável o papel das danças de corte tanto como produção, aperfeiçoamento, reforçamento dessa civilidade⁷⁸ nos corpos como representante da etiqueta imperante nas cortes. Nos séculos anteriores ao *Quattrocento*, a dança tinha um caráter mais recreativo de passatempo e divertimento por entre os membros da aristocracia⁷⁹. Já no século quinze, período no qual a Itália passava por momentos de mudanças em seu quadro político, econômico e social, mudanças essas que interferiam diretamente nos indivíduos e no modo como se davam as relações sociais entre esses indivíduos pertencentes ao ambiente aristocrático e de corte – como demonstrado anteriormente neste mesmo capítulo -, a dança também sofreu e interferiu nessa transformação. Em um cenário cada vez mais urbano e civil, de caráter civilizatório, onde agora cada vez mais a apresentação de si, o portar-se bem, com *Graça*, e *Virtuosidade*, onde os movimentos e gestos bem ordenados do corpo e executados com *Graça* transpareciam uma alma que fosse bem ordenada, ou seja, *Harmônica*, a dança, uma arte cujo objeto é diretamente o corpo, deixou de

⁷⁸ NEVILE, J. *The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 17 e CASTIGLIONE, B. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 38

⁷⁹ NEVILE, J. *The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 16

ter um caráter apenas recreativo para entrar na agenda civilizatória que a nova conjuntura social demandava.

Como descrito ao final da sessão anterior, os valores e regras da etiqueta cortesã vigente não se diferenciavam dos valores e regras formados e aplicados à dança cortesã do mesmo período. Tanto o dançar quanto até mesmo o treino do conjunto de regras da dança serviam à agenda civilizatória de diversos modos. O treino de suas regras auxiliava na fixação da civilidade diretamente nos corpos, disciplinando-os para um exercício constante de autocontrole⁸⁰, tanto dos movimentos exteriores corporais, quanto os interiores da alma, considerado, por conseguinte, um exercício de habilidade tanto física quanto intelectual, e assim moldando-os socialmente para o mundo urbanizado e civilizado da Itália quatrocentista, dado que as relações que o indivíduo viria a construir iriam depender cada vez mais do modo como essa apresentação de si, esse autocontrole do indivíduo, dava-se, e o quanto ele se adequava a essas mesmas regras de comportamento⁸¹. Dependendo do tipo de interação social que iria acontecer e dos indivíduos envolvidos, essas interações sociais mostrar-se-iam visivelmente calculadas, como uma coreografia⁸².

Para que se atingisse então esse autocontrole na formação de uma identidade, para a constituição de uma apresentação de si, seguindo preceitos como

⁸⁰ "A dança era uma evidência visível de que aqueles que dançavam eram capazes de aparecer em público sem se expor [ridiculamente]. Aqueles que podiam controlar seus movimentos corporais exteriores eram então capazes de controlar também suas emoções interiores. A dança, portanto, funcionava como um marcador social, sendo um dos modos através dos quais um certo grupo social se definia e excluía os outros." *Ibidem*, p. 45

⁸¹ "Nos séculos antes de Domenico [Da Piacenza], a dança sempre foi vista como um passatempo normal da aristocracia, porém, ao longo do século quinze a arte da dança tornou-se associada com o programa educacional civilizador dos humanistas. Consequentemente, ter o conhecimento e habilidade na dança tornou-se um sinal de educação e habilidade intelectual." NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 50

⁸² Rituais da exibição de si, moldando o comportamento ao interagir com membros de outra corte, conforme a posição social de cada um, segundo Lauro Martines é quase uma 'coreografia': "O contato direto com o poder requeria um ritual, um tributo pago em gestos. Publicamente, o poder por si mesmo era também expressado através de ritual e assim ampliado." MARTINES, L. **Power and imagination: city-states in Renaissance Italy**. Johns Hopkins paperbacks ed ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988 p. 235. Protocolo e cerimônia, rituais demonstrados principalmente através das relações espaciais entre os indivíduos tornaram-se eminentes pelas cortes italianas.

os encontrados posteriormente em Castiglione⁸³, os filhos dos membros da nobreza e aristocracia recebiam também uma educação corporal, para que atingissem o modo esperado de se executar os exercícios corporais e de se movimentarem e executarem ações dos mais diversos tipos com a excelência que a idade adulta iria lhes exigir. Eles já recebiam então tais instruções desde cedo⁸⁴ de Mestres de Jogos, Armas e Dança.⁸⁵ A escola de Vittorino da Feltre em Mantua e a de Guarino Guarini em Ferrara⁸⁶ davam certa atenção ao desenvolvimento de habilidades físicas de seus alunos. A de Guarini enfatizava mais a dança como uma forma aceitável de exercitar o corpo do que a de Vittorino, junto de outras atividades. As atividades do corpo nesse contexto eram então incentivadas, portanto, devido à influência do humanismo, pelo lugar que tinham na antiguidade clássica⁸⁷, bem como pelo desenvolvimento da postura e maior civilidade no corpo. Para tanto, o ensino e treino da dança começava cedo por ser consenso entre os indivíduos de corte do período que, para se chegar à excelência no dançar, com o autocontrole necessário e conseguir o efeito da *Graça*, eram necessários anos de aperfeiçoamento para que se executasse a dança de modo equilibrado e gracioso, ao ponto de justamente se conseguir dissimular os anos de treino e esforço para apreensão dessa arte:

"Um bailarino em potencial tinha de dominar várias habilidades antes de estar apto a performar em público, graciosamente e sem erro. Todas essas habilidades, incluindo correta desenvoltura no andar e domínio das mudanças de velocidades e métrica, necessitavam de anos de prática regular se qualquer performance fosse ser executada com uma aparência de facilidade e autoconfiança. O modo de mover-se pelo espaço de dança tinha de se tornar completamente natural, como membros da elite tinham de

⁸³ Conforme já citado em nota anterior, para adquirir graça nos exercícios corporais, segundo Castiglione, é necessário começar desde cedo a aprender os princípios com "os ótimos mestres" CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 41

⁸⁴ A importância de se começar os exercícios do corpo ainda jovem, se devia ao consenso de que, depois que a juventude passasse, não se conseguiria mais aprender a executar tais exercícios com a excelência que se consegue ao aprender em tenra idade, além de não ser considerado adequado a um indivíduo a continuar com o exercício da dança depois de "velho" CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 99-100

⁸⁵ NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 2, 23

⁸⁶ *Ibidem*, p. 20

⁸⁷ Alberti chegou a afirmar que ambos corpo e mente necessitavam de serem exercitados, e chegou a dar o exemplo das atividades físicas de Sócrates em seu *I Libri della Famiglia*. NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 22

mover-se do mesmo modo, quer estivessem andando, em pé em repouso, ou dançando." (NEVILLE, 2004, p. 24)

Nos Tratados⁸⁸ dos Mestres da Dança mencionados, é usado todo um vocabulário referente à dança cortesã, vocabulário este cujos termos não se diferenciam muito em relação aos termos encontrados em Palmieri, Castiglione, Della Casa e em muitos outros manuais de “bons comportamentos” ou de etiqueta cortesã do contexto aqui analisado. Termos como *Misura* (“uma medida, uma regra, uma direção, um método, uma proporção”), *Maniera*⁸⁹ (“maneira, moda, uso, costume”), *Aiere*⁹⁰ (“um semblante, um aspecto, uma presença ou aparência de um homem ou de uma mulher”, tendo também um significado musical e pode-se referir ao ar que se respira) são frequentes nos Tratados de Dança, porém, com significados ainda mais específicos daqueles usados no cotidiano do período. Nestes escritos, a *Misura* é considerada como parte fundamental da arte da dança, sendo ela a significar neles a ‘proporção’⁹¹, tanto em relação ao corpo do bailarino quando dança, seja em relação a si mesmo ou ao espaço ao redor ou também em relação aos outros bailarinos, quanto a significar a proporção do espaço em volta do dançarino enquanto ele se movimenta, a proporção do piso da dança no qual seriam

⁸⁸ Visto que o tema do presente capítulo é o fator civilizatório do indivíduo aristocrático do século quinze italiano, as justificativas filosóficas dos tratados, a saber, a dança como um reflexo dos movimentos interiores do indivíduo, movimentos esses que seriam incitados pela harmonia presente na música, refletindo eles assim de modo visível em seus corpos a harmonia musical, serão melhores analisadas no terceiro capítulo.

⁸⁹ Do latim vulgar “*Manarius*” (DEVOTO, 1968, p. 256), variação herdeira do latim “*Modus*” (CRUSCA III, 1747, p. 90), que por sua vez significa “1. Um montante medido, quantidade. 2. Uma unidade de medida. 3. Tamanho, extensão. 4. Uma medida devida ou apropriada, montante correto ou permitido. b) (como um montante que não deve ser excedido). c) observar a devida medida, se ater a um limite. 5. Um limite, fim. 6. O evitar de extremos, moderação, restrição. b) com restrição, moderadamente. 7. (na música ou discurso) um padrão rítmico, medida, métrica. b) ritmicamente, no tempo. 8. (na música) uma nota, um tom. b) uma melodia. 9. Um jeito de executar uma ação, método, modo, via. 10. Um tipo, forma. 11. Em um jeito ou moda.” (GLARE, 1968, p. 1124, 1125). A Accademia della Crusca define como “modo, jeito, forma, [também] uma certa quantidade ou modo de proceder” (CRUSCA III, 1747, p. 90). Florio define como “maneira, moda, estilo. Usado também para um tipo ou um modo. Usado para qualidade. Também para etiqueta e civilidade.” (FLORIO, 1611, p. 299).

⁹⁰ “*Aere*”, do latim “*Aer*” (DEVOTO, 1968, p.7), que por sua vez significa “ar; ar como substância, como um dos quatro elementos da antiguidade; atmosfera; corrente de ar; gentil brisa; odor; névoa” (GLARE, 1968, p.69). A Accademia della Crusca define “*Aire*” como “*Aere*”, que nos direciona à “*Aria*”, “um dos quatro elementos” (CRUSCA I, 1746, p. 160). John Florio define como “ar; um aspecto; aparência na face de um homem ou de uma mulher”. (FLORIO, 1611, p. 12).

⁹¹ NEVILLE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 78

traçados os padrões de passos e movimentos, bem como também a proporção em relação à música⁹², que é de onde que se considerava nascer os gestos e movimentos da dança.

Aqui podemos observar a *Misura*, isto é, a *Medida* já antes citada nas sessões sobre Castiglione e Palmieri, agora explicitamente usada por Domenico da Piacenza em seu Tratado “*Sobre a Arte de Dançar*”, quando, no capítulo 4, diferencia esta *Medida*, concernente ao movimentar-se do corpo, daquela referente à música na dança, e nos alerta para evitar os extremos e buscar sempre o equilíbrio e a moderação, tal como o fizeram anteriormente aqui Palmieri, Castiglione e Della Casa:

"Note, também, e preste bastante atenção à outra *Misura* que / é composta da graça [*gratia*] da *Maniera* na condução de toda a / [55] pessoa e que é separada da *Misure* musical discutida acima. / Essa *Misura di Terreno* é uma *Misura* sutil que requer que você / mantenha o meio da moção [*motto*] da cabeça aos pés - o qual é / nem demais nem de menos. Evite os extremos de acordo com a discussão acima. (DOMENICO; SMITH, A. W., 1995, p. 13)

Temos aqui também, agora no Tratado de Guglielmo de Ebreo, afirmações sobre a dança nada mais ser do que uma expressão, uma reflexão externa, corporal, dos movimentos interiores, podendo-se ver através destes movimentos se a alma da qual eles se originam é dotada de *Virtude* e se ela está em *Harmonia* ou não, novamente tal qual ocorre no Diálogo de Castiglione como analisado anteriormente nas sessões precedentes:

"Essa virtude [*virtute*] da dança não é outra que uma ação exterior demonstrativa dos movimentos da alma [*movimenti spiritali*], os quais devem concordar com as medidas [*Misurate*] e perfeitas consonâncias daquela harmonia que, através de nossa audição, desce com deleite ao nosso intelecto [*parti intellectuali*] e aos nossos afetos [*sensi cordiali*], onde lá então são geradas certas doces comoções [*commovimenti*] as quais, como se estivessem presas contra a sua natureza [*natura*], lutam poderosamente para [4r] escapar e manifestarem-se em ação [*farsi in atto manifesti*]." (GUGLIELMO, 1995, p. 89)

⁹² "É esse conceito de proporção que era o elo entre a arte da dança [e entre as outras artes] às ideias Pitagóricas e Platônicas sobre a natureza do cosmos." NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 78. Como já explicado anteriormente na nota 88, a relação entre a dança e a música no *Quattrocento* italiano é tema analisado no terceiro capítulo.

Visto aqui, ainda brevemente⁹³, que alguns dos termos e explicações usados nos tratados da dança do período tem e servem ao mesmo propósito para o corpo e para o indivíduo que os manuais de etiqueta cortesã, pode-se dizer que a dança desse período era tanto parte como consequência da agenda civilizadora italiana do século quinze⁹⁴, auxiliando tanto no desenvolvimento do autocontrole individual quanto como presença nas apresentações em festas e cerimônias importantes das cidades-estados italianas, quando o indivíduo, ao dançar, performava uma apresentação de si aos presentes, mostrando em seu corpo dançante toda a sua civilidade.

Como veremos no segundo capítulo, a dança tinha lugar cativo nessas festas e cerimônias. No registro anônimo⁹⁵ sobre Galeazzo Maria Sforza dançando com a corte florentina no *Mercato Nuovo*, por exemplo, é enfatizado o impacto da dança que ali se performava aos que assistiam. O ensino e prática desse estilo peculiar de dança pertencente à mais alta nobreza e aristocracia era restrito a estas classes e ambientes:

“Quando Galeazzo dançou com as duas damas Florentinas, um sinal bem claro estava sendo mandado acerca da enormidade do abismo que existia entre os que dançavam e os que assistiam de longe. Não apenas estavam as roupas e chapéus dos dançarinos abarrotados de jóias e bordados, mas também eles se moviam de um modo que era não familiar e estranho. As danças que foram executadas eram estranhas aos observadores do espaço periférico, a vasta massa da população da cidade.” (NEVILE, 2004, p.50)

Criava-se assim um estilo de se portar e de se mover na dança que, à classe aristocrática, fazia parte do mover-se cotidiano, porém para quem via o espetáculo no *Mercato Nuovo*, ou seja, a população em geral da cidade, a dança lhes era

⁹³ Uma análise mais detalhada do fundamento teórico dos Tratados de Domenico da Piacenza e de Guglielmo de Ebreo acerca da proporção e *Virtude* na dança, no movimento e nos corpos, como já mencionado, está presente no terceiro capítulo desta dissertação. Como o Tratado de Antonio Cornazano não traz um fundamento teórico explícito para a dança, sua análise não se encontra presente nesta dissertação.

⁹⁴ A dança tem o poder de ensinar comportamento ético à nobreza e aristocracia NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 92

⁹⁵ *Ibidem*, p. 50

estrangeira, não era a dança com a qual eram acostumados, não a conheciam e nem sabiam se mover do modo como aqueles nobres e aristocratas o faziam. Aqui é perceptível a dança como, para além de sua função social por entre as cortes e por entre uma mesma classe social, um fator de demarcação social entre classes distintas, delimitando quem ali tinha força e poder, e quem não os tinha.

1.5 O REVESTIMENTO CIVILIZATÓRIO DESSE CORPO CIVILIZADO: A INDUMENTÁRIA

A indumentária que revestia o corpo desse indivíduo em constante processo de uma formação e negociação de identidade civilizadora, a qual, como visto, traduzia-se também nesse corpo, contribuía e muito para essa formação de identidade e apresentação de si do indivíduo italiano do período. Eugenia Paulicelli em seu *Writing Fashion in Modern Italy* descreve como os vários escritos da época em direção a codificações na indumentária refletiam como que, na incorporação dessa civilização, no que tange ao corpo e ao modo como se dava a sua aparição em sociedade, a vestimenta entrava nesse processo como fator indispensável:

"A teorização desse corpo vestido e o reconhecimento do poder afetivo dos objetos e da indumentária vem à tona no amanhecer da modernidade. A Itália é o lugar onde as primeiras tentativas de codificar indumentária e hábitos são feitas. Essa consciência, combinada com o medo e ansiedade de a vestimenta acabar sendo uma fonte não confiável da 'identificação de si', são visíveis nos vários escritos sobre indumentária e aparência que encontramos em textos literários e nas leis suntuárias. Esse processo é auxiliado e instigado pela revolução tecnológica que, na medida em que ela introduziu a ideia de reprodutibilidade de conhecimento em forma de gravuras, mapas e retratos, ela acarretou em um enorme impacto cultural." (PAULICELLI, 2014, p.4)

Acerca da indumentária, Castiglione afirma em seu Diálogo que ela também reflete exteriormente o que se passa no interior do indivíduo: "[...] pois as coisas extrínsecas frequentemente falam das intrínsecas." (CASTIGLIONE, 1997, p. 114), ou seja, não só o corpo, seus movimentos e seus gestos tinham de exteriorizar essa civilidade e essa virtude do indivíduo, como também as vestimentas tinham de estar de acordo e refletirem tal civilidade e *Virtude*, uma vez que, através delas, também iria se refletir essa identidade do indivíduo. Giovanni Della Casa também alerta em

seu *Galateo* para que o indivíduo se atente à conformidade social, tanto no que toca em vestir algo que seja adequado ao seu corpo e posição social, uma vez que a vestimenta irá fazer parte dessa identidade, quanto que ela esteja adequada ao lugar em que o indivíduo está situado, cuidando para não destoar dos costumes do meio social em que se encontra, dado que, como analisado anteriormente, o reconhecimento social de sua identidade também faz parte desse processo civilizatório:

“Tuas roupas convém que estejam de acordo com o costume dos outros de teu tempo ou de tua condição, pelas razões que já disse; pois não temos poder de mudar os costumes a nosso juízo: o tempo os cria e também os consome. Todos podem bem apropriar-se do costume comum. Se porventura tiveres as pernas muito longas e usem-se roupas curtas, poderás fazer a tua roupa não das que forem mais curtas, mas das menos. [...]. Nenhuma veste tua requer ser muito, muito elegante, nem exageradamente ornada, [...], porém, seja qual for, requer ser ajustada à pessoa e cair bem [...].” (DELLA CASA, 1999. p. 83-84)

Na obra de Leon Battista Alberti⁹⁶ também é possível ver as mudanças que ocorreram nessa identificação social através da indumentária na época do Renascimento, em comparação às anteriores. A Indumentária e exibição não apenas faziam e identificavam ambos homem e mulher, como tais, e como pertencentes a um estrato social, a uma família, e a uma cidade-estado, como também era essencial que o fizessem em uma sociedade onde o status era julgado e negociado via realidade consensual. Ao que havia agora uma maior mobilidade social, conseqüentemente o meio se tornava mais socialmente complexo. “*Aqui [em Della famiglia de Alberti], a identificação da indumentária com a modéstia e o decorum moral acabou por tornar-se um modelo que iria ser adotado nos séculos vindouros.*” (PAULICELLI, 2014, p.12). Segundo Alberti, é possível de perceber um mundo urbano mais 'julgador'⁹⁷ durante os séculos quatorze e quinze italianos, fazendo com que tais avaliações, acerca dessa materialização da “apresentação de si” do outro, o medissem tanto como indivíduo como representante de sua família. A

⁹⁶ Alberti expressou essa tensão bem em seu *Intercenales*, uma série de pequenos ensaios e diálogos apresentados como se fossem para serem lidos durante o jantar. RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 358

⁹⁷ As roupas costumavam figurar entre os itens mais caros, por isso a sua frequente presença nas descrições das festividades da época. SPARTI, B. The Function and Status of Dance in the 15th-Century Italian Courts. **Dance Research**, v. 14, n. 1, p. 42–61, 1996 p. 45

partir dessa identificação da vestimenta com a moral, o seu *Della Famiglia* viria futuramente influenciar diretamente, entre outros aspectos da vida familiar, o recorte de gênero na indumentária⁹⁸. Matteo Palmieiri, em seu já citado “*Sobre a Vida Civil*”, também aponta, tanto para a importância de o vestuário refletir uma certa moderação com refinamento, como para um recorte de gênero:

“Para tantos apropriados movimentos, nós devemos adicionar roupas adequadas. O corpo deve ser mantido limpo, evitando qualquer tipo de miséria rústica. Ainda sobre mantê-lo limpo, nós não devemos ser fastidiosamente arrumados de modo a lembrar uma jovem noiva. Uma preparação adequada preservará nossa dignidade como merecedora de masculinidade. Um vestuário apropriado e arrumado alcançará este efeito, contanto que não sejamos censurados por excessiva refinação. Nós devemos sempre manter nossa dignidade pessoal e deixar o delicado refinamento às mulheres, as quais se ajustam melhor a tais coisas, por natureza, e por costume.” (PALMIERI in: KRAYE, 1997, p. 167)

No entanto, como constata Ruggiero, é difícil de rastrear e resumir como se dava na prática essa identidade e diferenciação de gênero indumentária, no século quinze italiano, visto a variedade que existia entre as diferentes regiões no período:

“Quaisquer reivindicações mais amplas, entretanto, são complicadas pelo fato de que mesmo a trajetória do desenvolvimento do estilo e modos de se vestir ao longo do período é difícil de traçar, especialmente se nos atentarmos a lugar, classe e variações de gênero e as fontes, as quais são tão variadas e dispersas que é difícil fazer uma generalização. Em um nível bem geral, no entanto, parece ser o caso de que ao longo do século quatorze e no começo do século quinze, com significantes variações entre cidades, a vestimenta dos homens ficou mais curta, mais justa, e expôs mais e mais o corpo, enquanto que a vestimenta da mulher foi na direção contrária, tornando-se mais longa e cobrindo mais o corpo.” (RUGGIERO, 2015, p. 355)

Todavia, visto a constante presença nas descrições principalmente de festas do período, é possível afirmar a importância da indumentária, jóias, acessórios, perfumes e cosméticos, para ambos os gêneros masculino e feminino como fatores que auxiliavam na materialização da nova identidade⁹⁹ de indivíduo que ali se

⁹⁸ PAULICELLI, E. **Writing fashion in early modern Italy: from sprezzatura to satire**. Farnham, Surrey, UK England ; Burlington, VT: Ashgate, 2014. p. 12

⁹⁹ As famílias usavam indumentária como individualizantes como também para demarcar a identidade familiar, seu poder e lugar social. RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 353-354

produzia, na demonstração de sua civilização e, em alguns casos, conseqüentemente de sua afirmação de poder¹⁰⁰ bem como o de sua família.

¹⁰⁰ "A indumentária vestida pelos membros da corte providenciava pistas visuais imediatas sobre suas posições e origem. Diferenças de idade, posto, gênero e origem geográfica eram tradicionalmente refletidas no material e estilo de suas peças de roupa. No século quinze, em cada região do mundo conhecido havia um modo particular de se vestir. Foi requerido à duquesa Bona que mudasse seu guarda-roupa de estilo francês para o estilo da Lombardia quando ela veio residir nesta região. Diferenças também existiam através das várias regiões italianas, assim como entre o meio urbano e rural, como por entre as terras altas e as baixadas, zonas com os domínios como os de Galeazzo. Em sua corte, uniformidade no vestuário era reforçado, excetuando aqui os de seu círculo mais íntimo e os militares. Entretanto, certo critério era, de modo geral, observado." LUBKIN, G. **A Renaissance court: Milan under Galeazzo Maria Sforza**. Berkeley: University of California Press, 1994. p. 129

2 ASPECTOS CIVILIZATÓRIOS DO INDIVÍDUO ITALIANO ARISTOCRÁTICO A PARTIR DA PRODUÇÃO ESTÉTICA DO PERÍODO: A APRESENTAÇÃO DE SI E A AFIRMAÇÃO DE SUA FORÇA E PODER

2.1 ASPECTOS CIVILIZATÓRIOS NA PINTURA E ESCULTURA AO INÍCIO DO RENASCIMENTO

Essa nova configuração no quadro político e econômico, no prelúdio do período renascentista italiano, também trouxe mudanças na relação do indivíduo aqui analisado com o fator religioso, bem como na percepção de seu lugar e de sua representação como indivíduo nessa relação, aspectos que podem ser observados massivamente nos produtos do panorama estético que se desenhava no período. A estética Renascentista italiana é marcada por um desenvolvimento quase que harmonioso da existência material e espiritual, no qual um financiava a produção ampliada do outro¹⁰¹, na mesma medida que influenciava também diretamente no resultado final do modelo dessa produção, resultando em um mundo urbano concomitantemente material e espiritual, mais próximo cotidianamente das figuras religiosas, por um lado, e, por outro, com figuras religiosas mais próximas do mundo e dos seres terrenos¹⁰²:

“Para parafrasear o historiador Edward Muir, havia uma Virgem em praticamente toda esquina - a paisagem urbana do século quatorze era marcada, viva, e mesmo comumente pensada, não só como um espaço material, mas também como um espaço espiritual marcado por humildes santuários religiosos e grandiosas igrejas, por relíquias e lugares da sagrada memória, com vizinhos nomeados em homenagem à figuras sagradas, onde todo o tempo urbano era medido a partir dos sinos das

¹⁰¹ As famílias tidas como “novas ricas” por vezes encomendavam um maior número de artes do que as já estabelecidas socialmente e economicamente: utilizavam-se da patronagem para mostrar e garantir socialmente seu lugar na aristocracia. O prestígio de ser patrono das artes poderia também ter valor político para um governante. BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 97-98

¹⁰² Como avalia Ruggiero: “(...) o lado espiritual da vida não estava esquecido. Em vez disso, ele havia mesclado-se com novos valores sociais e ideais de status em modos profundamente significativos, que fizeram com que aquela *civiltà* urbana tornasse algo bem diferente de seus antecedentes medieval e antigo, tanto nas cidades italianas que floresceram no século doze como nas sociedades urbanas da modernidade. Resumidamente, era um mundo urbano onde Cristo, Maria, os mártires e os santos da Cristandade eram muito próximos aos mercadores, banqueiros, advogados e artesãos.” RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 74

igrejas e pelo tempo que levava para fazer uma prece comum. O resultado era um mundo diferente onde o espiritual e o material eram partes de um *continuum*; onde um fluía facilmente no outro de modos que coloriram profundamente o tecido da cidade e da *civiltà* da época." (RUGGIERO, 2015, p.74)

Essa transição é também perceptível nas pinturas e esculturas produzidas no início do renascimento italiano, principalmente a partir do século treze¹⁰³. Anteriormente, o direcionamento era o de retratar lugares sagrados transcendentais e pinturas de ícones, onde características físicas de indivíduos não eram levadas em muita consideração, face ao objetivo da pintura de transmitir a glória de Deus em si, e não particularidades de um indivíduo¹⁰⁴.

Há, portanto, a mudança de temas retratados, transmutando de representações de lugares religiosos transcendentais a lugares mundanos, ainda com temas religiosos, porém com uma ênfase progressivamente dada a características físicas e individualizantes¹⁰⁵. À título de exemplo, podemos citar aqui o pintor Tommaso di ser Giovanni di Simone, conhecido também como Masaccio (1401-1428), que levou a um outro nível a representação individualista de figuras em suas pinturas, durante sua carreira em Florença. Pode-se citar aqui a Capela Brancacci, localizada na igreja *Santa Maria del Carmine* em Florença, onde são notáveis as figuras com tons quase esculturais, em comparação às produções anteriores, como os de “*São Pedro Curando os Doentes com sua Sombra*”, (1424-

¹⁰³ “A ênfase na arte de um transcendente sobre um indivíduo particular começou a mudar a partir do século XIII, apesar de claramente tratar-se apenas de uma mudança de ênfase, pelo que o transcendente continuou a ter um papel central na maior parte das imagens” RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 322. Ressalto aqui cidades-estados em que esse movimento ocorreu posteriormente, como em Veneza, onde figuras que denotassem características físicas particulares eram desencorajadas, pelo que a cidade-estado se situava ainda sob grande influência da arte Bizantina. Apenas a partir do século XV que imagens com características individualizantes começaram a aparecer, não como afrescos, visto que não secavam corretamente no clima úmido de Veneza, mas com pinturas a óleo, conhecidas por terem sido lá introduzidas por Antonello da Messina (1430-1479). *Ibidem*, p. 336

¹⁰⁴ RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 321-322

¹⁰⁵ Alguns desses fatores podiam ser também visíveis no novo estilo de arte que formava, como os acessórios, ajudavam a individualizar, a personalizar, além das características físicas e expressões individualizantes dos personagens e/ou pessoas retratadas RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 353

1427). Todas as faces possuem traços que as caracterizam como individuais, e demonstram emoções personalizadas ante à passagem do apóstolo, além dos traços na face do próprio apóstolo, que anda à frente, com um olhar firme e decidido¹⁰⁶.

Ao passo que se trazia as representações mais próximas do mundo terreno, também despontavam, nas artes aqui mencionadas, fortes traços políticos do período. O historiador Lauro Martines, em seu *“Power and Imagination: city-states in Renaissance Italy”*, avalia essa mudança na orientação do estilo em concordância com o argumento do, também historiador, Frederick Antal, no que toca à influência política nos temas retratados, onde agora buscava-se um *“campo de apreensão que fosse mais inteligível e controlável”*:

“[...] o novo gosto era resultado de uma visão racionalista do mundo, mais especificamente a da tendência do *Popolano*, particularmente vista nos banqueiros mercantes no topo da comuna, para tirar a ênfase dos elementos místicos ou irracionais em condições de existência, a fim de se ter um campo de apreensão que fosse mais inteligível e controlável. Resta adicionar, mais do que mudar a ênfase, que o novo gosto era também uma função do vigor do *Popolano*, de sua vontade de trazer para mais perto e em um contato mais prático com a vida urbana a mensagem de Cristo.” (MARTINES, 1988, p. 250)

Com a sensível mudança de ênfase¹⁰⁷ do retratar também indivíduos¹⁰⁸ seculares nas pinturas e esculturas¹⁰⁹, ao invés de figuras estritamente religiosas,

¹⁰⁶ RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 329. Uma reprodução de *“São Pedro Curando os Doentes com sua Sombra”* figura como “Imagem 1” no Anexo desta dissertação.

¹⁰⁷ Tanto o individualismo quanto a secularização nas obras de arte não eram a regra predominante, mas entram na contabilização de características do período por serem novidades em relação ao estilo de arte que se produzia anteriormente. BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 25

¹⁰⁸ Aqui o “retratar indivíduos” refere-se tanto ao uso de técnicas que buscavam realçar características físicas e expressões faciais e corporais nas imagens, que individualizavam personagens do cenário italiano da época e também figuras religiosas, quanto ao inserir de outros atributos que auxiliavam nessa individualização, como a particularidade das indumentárias retratadas em comparação às figuras que as vestiam na imagem. RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 353. Na pintura há a primazia de se retratar o corpo humano mais organicamente que mecanicamente (o que Alberti chamará de primar por retratar a natureza). Há a ascensão de um subjetivismo emocional e uma nova ênfase no *pathos*. PANOFISKY, E. **Renaissance and Renascences in Western Art**. New York: Harper & Row Publishers, 1972 p. 115

¹⁰⁹ Nas estátuas também os detalhes das obras eram mais individualmente e fisicamente detalhados, com características pessoais gradualmente ofuscando as características mais simbólicas e icônicas.

há, conjuntamente a esse novo movimento, a necessidade de trazer, de forma simultânea, o plano onde essas figuras religiosas costumavam ser retratadas, para um plano que possua características mais mundanas¹¹⁰. Esse repensar a representação do espaço no Renascimento italiano, visando um ambiente mais terreno, contou com o auxílio da influência arquitetônica¹¹¹ na pintura, trazendo seus vários pontos de perspectiva, proporcionando volume e profundidade¹¹² nas imagens e ambientes retratados, fatores que ajudavam a localizar as imagens retratadas um pouco mais adentro do mundo terreno. É importante sublinhar aqui, similarmente, a contribuição das novas técnicas¹¹³, como para o alcance de tal efeito¹¹⁴.

RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 332

¹¹⁰ É bom frisar aqui que anteriormente, até o final do século doze, o mundo retratado anteriormente nas imagens era considerado mais real que o mundo terreno, as imagens idealizadas do transcendente e do eterno na época eram mais realistas, de acordo com a realidade consensual do período, do que corpos materiais com detalhes físicos particulares. RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 328. Já a partir do século treze, com todas as mudanças operadas no quadro italiano, gradativamente o mundo terreno fora ganhando realidade. Alguns exemplos são: Giotto (Giotto di Bondone, c. 1267-1337), com sua imitação do verdadeiro (*Il Vero*) na pintura, as novas técnicas de ilusão de espaço e profundidade, o uso das cores na luz (*Chiaroscuro*) e estudo da anatomia humana. Há também uma maior presença das formas humanas, como também uma maior presença do espaço, do mundo e vida ao redor presente nas pinturas. MARTINES, L. **Power and imagination: city-states in Renaissance Italy**. Johns Hopkins paperbacks ed ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988 p. 249- 250

¹¹¹ Temos como exemplo Pietro Cavallini e Giotto, ambos usavam a técnica de perspectiva da arquitetura na pintura, além do uso da técnica de modelo. RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 323

¹¹² O auxílio do uso do relevo, efeito usado na antiguidade clássica, era usado para vencer a bidimensionalidade, além do uso parcimonioso do branco e do preto e da perspectiva. ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Campinas: Unicamp, 1999 p. 29

¹¹³ Há um movimento em direção a repensar a representação do espaço com várias formas de perspectiva (a técnica de perspectiva de arquitetura e a técnica usando modelos): tal feito ajudava a localizar as imagens um pouco mais adentro do mundo do que as sem vários pontos de perspectiva, além das figuras serem posicionadas, nas pinturas, em espaços do dia a dia. As imagens vão se tornando menos icônicas e mais fisicamente humanas. RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 322-323

¹¹⁴ "Parece ser mais útil partir do fato empírico de que algumas sociedades, assim como alguns indivíduos, tem um interesse particular acerca do mundo visível, assim como ele o aparece a esses indivíduos, e que o Renascimento italiano era uma dessas sociedades. Imagens de cera, frequentemente de tamanho natural e vestidas com as roupas pertencentes ou que faziam referência ao indivíduo o qual elas representavam, eram colocadas em igrejas, máscaras eram frequentemente feitas, e alguns artistas dissecavam corpos com o intuito de entender a estrutura do corpo humano." BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 23. Esse tipo de realismo, que se propõe a 'enganar' o observador

Trazia-se agora, retratadas nas pinturas, figuras da história da Cristandade, colocadas de formas menos icônicas e mais fisicamente humanas, ao lado de figuras proeminentes do cenário italiano da época, posicionadas em espaços do dia a dia italiano. Pode-se mencionar aqui o exemplo paradigmático que é a “*Adoração dos Magos*”, 1470, de Botticelli. A linhagem da família Médici, todos com características físicas bem detalhadas, e com acessórios personalizantes - o que contribui tanto para a identificação dos indivíduos quanto para a afirmação dos seus valores -, figura no quadro ao lado de Maria, quem tem Jesus ao colo¹¹⁵.

É, portanto, visível a presença e relevância política e econômica da nova classe aristocrática na individualização, caracterização física e realocação de indivíduos e figuras religiosas da Cristandade no quadro estético do período. A nova orientação artística que se moldava aqui era, em sua maioria, encomendada pelos mecenas da aristocracia, fossem encomendas que partissem de diferentes guildas, estas de comerciantes, banqueiros, artistas, fossem encomendas individuais, em sua maior parte, demandadas por governantes e membros de grandes famílias da aristocracia. Os novos valores de civilização e *Virtude* urbanos, trazidos por essa nova configuração comercial e política, traduziam-se no resultado final das pinturas e esculturas. Quando se retratava ou esculpia-se personagens históricos, em sua maioria figuras importantes da Roma clássica ou da Cristandade, esses valores

por sua verossimilhança com o original do mundo visível que se pretende representar, não era unânime entre todos os artistas da época, como caso de Paolo Uccello prova ao usar cores 'não-realistas' para seus cavalos, porém era de gosto consensual da maioria a qual pertencia ao mundo das artes, fosse como patronos, artistas ou observadores, que o critério da verossimilhança fosse assegurado. A verossimilhança é colocada como um postulado geral e básico, na interpretação do espaço como sendo tridimensional *continuum*. Ibidem, p. 165.

¹¹⁵ Uma reprodução de “*Adoração dos Magos*” figura como “Imagem 2” no Anexo desta dissertação. “Um envelhecido Cosimo, como o que lidera os magos, se ajoelha frente à Virgem e a Criança, em humilde suplício. Mas ao centro da pintura, diretamente abaixo da Virgem, estão ajoelhados, como os outros dois magos, os filhos de Cosimo, Piero e Giuliano, em excitada conversa, talvez sobre o milagroso nascimento, mas com expressões que não seriam nem um pouco diferentes de estivessem discutindo acerca da política Florentina ou negócios bancários. A capa vermelho-alaranjada de Piero ecoa a cor da veste da Virgem, e chama atenção não somente para a sua régia figura, mas também para a sua riqueza e status, em camadas e mais camadas de signo de status e de glória sobre glória.” RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 322-323. Entre os nomes do cenário político italiano da época, figuram ainda no quadro, Lorenzo de Médici, seu tutor Poliziano, Pico della Mirandola, o banqueiro Gaspere di Zanobi del Lama, e o próprio Botticelli.

traduziam-se na materialização de expressões faciais, corporais e nas posturas com que se talhavam, esculpiam ou pintavam tais personagens¹¹⁶.

No caso das encomendas individuais, feitas por governantes, apesar da orientação pictórica reivindicar aqui uma caracterização mais individualizante das figuras, a mesma não seguia para, necessariamente, uma representação “realista”¹¹⁷ dos indivíduos em comparação às suas imagens. Era, mais vital aqui, uma representação idealizada desses indivíduos, retratando-os, sim, com aspectos individualizantes, personalizantes, mas também de forma que suas imagens retratadas manifestassem em suas faces, corpos, posturas, gestos, posicionamentos de suas figuras, e também no lugar onde estavam ambientadas, estes mesmos valores urbanos cívicos e de *Virtude*, como se fossem eles portadores máximos desses valores e deles fossem, esses valores, parte de suas essências. Destacava-se assim uma nítida demonstração de poder e reafirmação política, já que, como possuidores de tais valores, demarcavam assim os seus lugares e posições, nos quais acreditavam que lhes era direito de estar e de continuar¹¹⁸.

Eis aqui um cenário que nos diz que aqueles que eram influentes e, na maioria dos casos, detinham o poder, e que patrocinavam as artes no período, entendiam o mundo bíblico, e os acontecimentos pertencentes às escrituras do cristianismo, ainda como transcendentais, entretanto, agora mais próximos e como parte integrante de seu próprio mundo terreno. Junte-se a isso o fato de, longe de na época se ter a intenção de comparar no mesmo nível as figuras religiosas, as históricas e as da política italiana nas representações destes três elementos, haver uma nítida elevação e idealização das figuras da política italiana do período quando eram retratadas, denotando uma via secularizadora da pintura. Apesar de não se

¹¹⁶ *Quatro Mártires Coroados* (1415) de Nanni di Banco, encomendado pelas guildas de escultores e entalhadores, é uma escultura que mostra quatro figuras, vê-se nelas a influência da Roma clássica nos cabelos e postura, dotadas de características individuais: "Semblantes controlados, austeros e pensativos fazem dos homens esculpidos homens de *virtù* (...)" *Ibidem*, p. 332.

¹¹⁷ Conforme a configuração do conceito de verossimilhança da realidade consensual do período. *Ibidem*, p. 328

¹¹⁸ "De fato, com o passar do tempo alguns ricos patronos e governantes tornaram-se menos interessados em representações realistas com particularidades físicas suas ou de suas famílias, preferindo imagens mais idealizadas que apresentavam uma artística feitura de si mesmos que passava a mensagem para aqueles que as vissem - aqueles cujas realidade consensual esses ricos patronos e governantes desejavam moldar, - de sua *Virtude*, nobreza e direito de estar no topo da sociedade." *Ibid.* p. 328

tratar aqui de uma diferença exagerada, como aponta Burke, a porcentagem de pinturas italianas que tinham o secular como tema aumentaram de 5% por volta de 1420, para 20% por volta de 1520, não constituindo, portanto, maioria. Porém, mudanças ocorriam mesmo nas pinturas de temas religiosos. Em pinturas que retratavam santos, como exemplo, dava-se tanta ou maior atenção ao lugar retratado do que ao retrato do santo propriamente dito. De acordo com distinções feitas pelo Concílio de Trento no século XVI, proibindo tal mistura de temas em uma mesma pintura, pode-se dizer que o que se fazia nesse período Renascentista era que, continuamente, se “*sacralizava o profano e se profanava o sagrado*”¹¹⁹.

Temos, então, vários aspectos que despontam no campo estético os novos contornos da noção da individualização, noção essa que une aqui os novos valores advindos da urbanização, seu conseqüente processo de civilização, e dos novos quadros econômicos e políticos do Renascimento italiano¹²⁰. Aquela “apresentação de si”, fator de formação e negociação de identidade do indivíduo italiano do período, cristalizava-se, portanto, na produção de arte do período, nos gestos, movimentos, expressões faciais e corporais esculpidos ou retratados, traduzindo assim a *Virtude* daqueles que foram nesta arte eternizados, ao passo que essa própria arte entrava também como fator de formação e negociação de identidade deste mesmo indivíduo retratado, por vezes auxiliando no estabelecimento da posição e poder em que ele se encontra, por ser portador de tal *Virtude*.

Na próxima sessão, veremos como estes mesmos aspectos estéticos e corporais de *Virtude*, eternizados em pinturas e esculturas, bem como as novas orientações de estilo e de temas retratados, comunicavam-se com a produção coreográfica do período.

¹¹⁹ BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 23-24

¹²⁰ "O poder da patronagem na arte da Renascença - seu poder de influência, de decidir e de rejeitar - não fora ainda enfatizado o suficiente no meio acadêmico. A maior parte dos historiadores da arte, para melhor ou pior, ocuparam-se de se concentrar em personalidades artísticas. Essa ênfase é por vezes tão pronunciada que nos faz acreditar que um artista - por exemplo, Pisanello, Leonardo, ou Giotto - poderia impor sua maneira à uma corte principesca ou ao gosto de uma geração. Possivelmente, o momento do gosto era precisamente o contrário. Comunidades apossam-se de uma ideia, de um estilo, uma maneira ou um ponto de vista, e dá a isso uma existência visível a partir de sua aceitação, assim possibilitando a aparecer como história; mas eles apenas apossam-se e aceitam essa ideia quando ela endossa ou lisonjeia interesses vitais e identidades de grupo." MARTINES, L. **Power and imagination: city-states in Renaissance Italy**. Johns Hopkins paperbacks ed ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988 p. 248-249

2.2 ARTES CIVILIZADAS E CIVILIZATÓRIAS: PARALELOS ENTRE TERMOS USADOS NA PINTURA E NA DANÇA

Além do paralelo traçado entre algumas características e termos, entre o vocabulário técnico dos tratados de dança, e dos tratados de “bons comportamentos” ou de etiqueta de corte, realizados no primeiro capítulo, é possível também traçar paralelos entre esses dois tipos de tratado, e o vocabulário aplicado aos tratados ou críticas às pinturas do período. Como demonstrado na sessão precedente, a pintura, nessa conjuntura, também traz consigo aspectos que tendem à individuação através de uma formação de identidade, uma apresentação de si. Logo, é também nela imperativo que nos aspectos de expressões faciais, corporais ou até nos movimentos¹²¹ dessas pinturas, esteja refletido, conforme ordenado aos artistas, além de características físicas individualizantes, e por vezes acessórios personalizantes, uma virtuosidade daqueles que as encomendavam.

O historiador de arte Michael Baxandall, em sua obra *“Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style”*, utiliza-se do mesmo excerto¹²² de Guglielmo de Ebreo analisado na presente dissertação quando na sessão 1.4 traçávamos paralelos entre os termos referentes à dança e aos referentes aos da etiqueta cortesã:

"Essa virtude [*virtute*] da dança não é outra que uma ação exterior demonstrativa dos movimentos da alma [*movimenti spiritali*], os quais devem concordar com as medidas [*Misurate*] e perfeitas consonâncias daquela harmonia que, através de nossa audição, desce com deleite ao nosso intelecto [*parti intellective*] e aos nossos afetos [*sensi cordiali*], onde lá então são geradas certas doces comoções [*commovimenti*] as quais, como se estivessem presas contra a sua natureza [*natura*], lutam poderosamente

¹²¹ "A característica individual e/ou individualizante da figura depende menos de sua fisionomia do que do modo como que ela se move". (Com exceções, a figura de Cristo, por exemplo) BAXANDALL, M. **Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style**. 2nd ed ed. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press, 1988 p. 56

¹²² Porém Baxandall não coloca inteiro o excerto como se fez aqui anteriormente: "A *Virtude* da dança não é outra senão uma ação externa refletindo movimentos interiores espirituais [ou 'movimentos da alma']. Esses movimentos devem estar de acordo com a medida e perfeitas consonâncias de uma harmonia que descende com deleite através de nossa audição [...]." BAXANDALL, M. **Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style**. 2nd ed ed. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press, 1988 p. 60

para [4r] escapar e manifestarem-se em ação [*farsi in atto manifesti*].” (GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M., 1995, p. 89)

Entretanto, aqui, o historiador o compara com um excerto de Alberti em seu *Tratado sobre a Pintura*: “Os movimentos da alma são reconhecidos nos movimentos do corpo... Há movimentos da alma conhecidos pelo nome de afecções...” (BAXANDALL, 1988, p. 60). Assim como o tratado de Alberti, o excerto de Guglielmo considera que a *Virtude* da dança é fazer visível exteriormente, corporalmente, os movimentos interiores, movimentos esses que, por sua vez, são acionados a partir da harmonia da música que chega através dos ouvidos. Bem como há a preocupação de Alberti em que os movimentos da alma transpareçam corporalmente para se obter excelência na pintura, ao ponto de chegar a comover quem a vê¹²³, há também essa preocupação em Guglielmo. É no transparecer exterior dos movimentos interiores da alma do indivíduo, a qual é comovida pela harmonia da música, que a dança acaba por “inspirar eticamente” tanto quem dança, quanto quem assiste a dança acontecer¹²⁴, e é precisamente nisso em que reside a *Virtude* da dança.

Além da proximidade com a pintura do período, por sua *Virtude* residir no reflexo dos movimentos interiores no exterior do indivíduo, a dança passa aqui também por um outro paralelo com a pintura. Baxandall considera a relação entre dança e pintura muito mais próxima de se realizar do que a da pintura com os espetáculos religiosos¹²⁵, em termos de codificação de gestos e movimentos. O

¹²³ Sobre o pintor poder causar comoção no observador, Peter Burke avalia que “Novamente, Alberti aconselha o pintor a 'mover a alma do espectador', explicando que 'Esses movimentos da alma nos são conhecidos através dos movimentos do corpo' - movimento é um sinal de emoção - e implicando isso para representar uma emoção era induzir essa emoção no observador, que iria 'chorar com o choro, rir com as risadas, e lamentar-se com o lamento'. ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Campinas: Unicamp, 1999 p. 77 e BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 150

¹²⁴ Como já citado anteriormente, a dança também pode, infelizmente segundo Guglielmo, mostrar outros estados de alma que não sejam os virtuosos, porém ele afirma que quando se é refletido através dela um comportamento moral e virtuoso, a dança tem um efeito de aprendizado ético tanto para os que a praticam quanto para o que a veem sendo executada. NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 92-93

¹²⁵ Peças encenavam histórias das escrituras na época, há registros de ocorrência em igrejas (Anunciação e Ascensão, descritas por um bispo russo em visita à Florença em 1439) e nas ruas, (como nas celebrações do dia de São João em Florença descritas por Matteo Palmieri em 1454). BAXANDALL, M. **Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style**. 2nd ed. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press, 1988 p. 71

historiador enumera as seguintes razões: o fato da dança já possuir um tratado próprio articulado, sendo o primeiro de Domenico da Piacenza, com sua própria terminologia teórica, tendo cinco partes (como a arte da retórica), - (*Aere, Maniera, Misura, Misura di Terreno, Memoria*)¹²⁶-, e o fato de a dança ser concebida a partir de figuras padronizadas em grupos. Além disso, as coreografias são descritas não com notações coreográficas, mas antes, com uma descrição detalhada de todos os movimentos que os dançarinos devem seguir¹²⁷; "*como se estivessem sendo vistos por espectadores*".¹²⁸

Entretanto, essa facilidade no reconhecimento da codificação de gestos deve-se ao fato de que, além de muitas danças carregarem consigo elementos dramáticos¹²⁹, tanto as danças quanto as pinturas do período eram feitas para um público que estava acostumado a lidar com esses símbolos¹³⁰ de uma arte à outra:

"O senso similar do padrão informado não se trata de uma dança particular ter influenciado uma pintura particular: trata-se de que tanto a

¹²⁶ "Michael Baxandall pôde mostrar que diversos dos termos estéticos essenciais usados pelos teóricos da dança - *Aere, Maniera, Misura, Misura de Terreno, e Memoria* - eram usados por certos escritores contemporâneos quando se referiam à pintura, como em 1442 em Urbino um poeta usou os termos *Misura, Aere, e Maniera* referindo-se a Pisanello." LOCKWOOD, L. **Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the fifteenth century**. Pbk. ed. ed. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2009 p. 78

¹²⁷ Os Tratados dos Mestres da Dança quatrocentista, notadamente o de Domenico da Piacenza e o de Guglielmo de Ebreo, serão especificamente analisados no terceiro capítulo da presente dissertação.

¹²⁸ BAXANDALL, M. **Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style**. 2nd ed ed. Oxford [Oxfordshire] ; New York: Oxford University Press, 1988 p. 77. De fato, nos Tratados da Dança do século quinze italiano não há notação coreográfica, mas sim uma descrição de passo a passo como a dança deve acontecer.

¹²⁹ Apesar dos manuais de dança defenderem que o corpo tivesse de refletir os movimentos trazidos até ele pela música e sua harmonia, em vários deles o motivo e desenrolar coreográfico o padrão mostra-se ser "Expressão de relações psicológicas. As danças eram semi-dramáticas." BAXANDALL, M. **Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style**. 2nd ed ed. Oxford [Oxfordshire] ; New York: Oxford University Press, 1988 p. 78. "[...] se nós examinarmos as coreografias descritas por Domenico e Guglielmo; elas não só formulavam passos mas implicavam posturas, atitudes e gestos físicos que sugerem situações de dramatização. Similarmente, o historiador da dança Gino Tani observou que as coreografias de Domenico 'incluem elementos de pantomima, especialmente nos enredos que refletem figuras e costumes da vida social cotidiana'." LOCKWOOD, L. **Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the fifteenth century**. Pbk. ed. ed. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2009 p. 78-79

¹³⁰ Baxandall defende que as pessoas eram representadas nas artes não a partir de padrões de comportamento impostos a pessoas reais, mas sim, através de padrões criados adaptados a partir de experiências de pessoas reais. BAXANDALL, M. **Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style**. 2nd ed ed. Oxford [Oxfordshire] ; New York: Oxford University Press, 1988 p. 81

dança quanto a pintura de Vênus foram criadas para pessoas com os mesmos hábitos de ver grupos artísticos." (BAXANDALL, 1988, p.78)

Além dos paralelos possíveis entre a dança e a pintura, no que toca à atenção ao corpo, aos gestos, à fisionomia, e a intenção de se externar movimentos interiores, há também aqui uma confluência de termos presentes nas duas artes visando coisas semelhantes em cada uma. Podemos citar a *Misura*¹³¹, que visa a proporcionalidade dos movimentos na dança e a proporção pictórica do período, bem como a *Harmonia*, resultante dessa proporção no corpo, tanto naquele que dança¹³², quanto também no que é retratado:

“Medida’ [*misura*] é outro termo comum [na pintura].” “Quando Alberti diz ao arquiteto para imitar a natureza do criador, ele explica que se deve visar ‘uma certa harmonia racional [*concinnitas*] de todas as partes, formando um todo de modo que nada pudesse ser adicionado ou subtraído ou mudado para melhor’. Similarmente, Ghiberti escreveu que ‘somente a proporção faz o belo’ [*la proportionalità solamente fa pulchritudine*]” (BURKE, 1987, p. 145, 146)

Foi analisado até agora, neste capítulo, como a produção estética do período, como um todo, era regida pelas mesmas normas, visando sempre uma representação da *Virtude* e poder por parte daqueles que as encomendavam. Na sessão a seguir, será observado como se dava essa relação em produções estéticas mais “efêmeras”, porém de igual ou até maior importância para o estabelecimento e consolidação de poder político na época, isto é, as *Feste* italianas.

¹³¹ “[35] Note que à parte de ser abençoado por Deus com um bom intelecto [*intelecto*] / e ser dotado de beleza pela natureza¹³¹ [*adoptado per natura de beleza*], tem de aprender a / discernir a estrutura fundamental [*consconstructo*] dessa refinada forma de arte. Ele / argumenta que a fundação [*fundamento*] é a *Misura*, a qual governa tudo que seja rápido [*presteze*] ou / lento [*tardeze*] de acordo com a música.” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 13

¹³² “Essa ação trazida para o exterior pela doçura e melodia através do movimento de dança do próprio corpo [*colla propria persona danzando*], mostra-se ser, por assim dizer, conjunta e concordante com a voz e harmonia [*harmonia*] a qual emerge do afinado [*accordato*] e doce canto ou de mensurada música [*dall’ascoltante et Misurato suono*].” GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 89

2.3 O PATROCÍNIO DA ARISTOCRACIA QUATROCENTISTA NA DEMANDA DE UMA NOVA PRODUÇÃO DA DANÇA NO PERÍODO: A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE DE ESTADO

As festas italianas¹³³ do *Quattrocento* trazem consigo, ao ambiente de corte, uma certa nebulosidade de fronteiras entre a nobreza e a nova aristocracia, as quais se reuniam em festas onde a etiqueta de corte era ainda mais observada. Há de se sublinhar a importância diplomática da dança nas cortes. Decisões importantes de caráter político¹³⁴, inclusos aqui os casamentos¹³⁵, ocorriam em encontros diplomáticos realizados nas cortes, e, durante esses encontros, transcorriam festividades dadas pelos anfitriões da corte ou governo em questão. A duração das festividades dependia do caráter da ocasião, sendo as de casamento mais longas, chegando a durar aproximadamente um mês, enquanto que outras podiam durar uma semana ou apenas alguns dias¹³⁶.

Era justamente nesses momentos de grandes festividades que se formava uma espécie de ritual ou cerimônia, em que a corte ou governo anfitrião tinha a chance de também formar uma identidade a partir de uma produção de si, confirmando magnificência e poder aos olhos dos representantes das cidades-estados estrangeiras:

¹³³ "A mobilização das artes no empreendimento de persuadir era mais elaborada nos casos onde menos se pode deixar registros para a posteridade ver e julgar, em outras palavras, nos festivais cívicos e de corte, os quais frequentemente carregavam mensagens políticas precisamente razoáveis e extremamente atuais, assim como contribuía para a tarefa geral de celebrar ou legitimar um regime em específico." BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 138

¹³⁴ Visitas de estado como as de embaixadores como Imperador Sigismundo do Sacro Império Romano-Germânico em Florença - 1433 -, Imperador Frederico III do Sacro Império Romano-Germânico em Ferrara nos anos de 1452 e 1469, Galeazzo Maria Sforza, herdeiro do ducado de Milão, em Florença – 1459 NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 38

¹³⁵ O casamento era arranjado e executado como um "contrato legal" NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 52-53. Várias estratégias políticas no período se realizavam através de casamentos. LUBKIN, G. **A Renaissance court: Milan under Galeazzo Maria Sforza**. Berkeley: University of California Press, 1994 p. 179

¹³⁶ NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 39-40

A ostentação luxuosa nas cortes era uma demonstração de poder. Sem tal exibição, de algum modo não havia afirmação ou título suficiente que confirmasse e justificasse a posse do poder. Daí a necessidade da exibição, do mostrar. Ao mesmo tempo, exhibir era o modo de formular um autoconceito: Eu sou um príncipe e posso mostrar isso. O quanto mais eu mostro, mais eu sou o que eu afirmo ser. Era uma dialética de ambição e de ser. A ostentação luxuosa foi convertida em uma excelência de identidade." (MARTINES, 1988, p. 233)

A grande importância desses rituais e cerimônias, e de como esses eram conduzidos e assegurados pelo comportamento e pelo portar-se desses indivíduos da aristocracia, para a expressão de poder, identidade e formação de relações exteriores entre os estados italianos no *Quattrocento*, é possível de ser percebida ao ver quantos e como são detalhados os relatos da época acerca desses eventos, à exemplo de Francesco Filarete, ordenado pela *Signoria* de Florença a registrar os protocolos em 1475, e instruído a "*supervisionar todos os preparativos práticos necessários para assegurar o Decorum apropriado em qualquer cerimônia oficial.*"¹³⁷, (NEVILE, 2004, p. 49). Essa tendência de registrar¹³⁸ os protocolos só fora se aprimorando ao chegar do final do século. A detalhada descrição da indumentária, usada nessas cerimônias e rituais, também sinaliza a importância das roupas na construção dessa apresentação de si feita do estado aos visitantes estrangeiros, por meio dos corpos dos integrantes daquela corte ou governo.

"Quanto mais excelentes fossem os rituais e cerimônias, maior fosse a parada de ostentações luxuosas, maior era o poder e influência que acreditava-se ter o príncipe ou o governante, que garantia seu espaço de poder e influência entre os nobres, no caso das repúblicas." (NEVILE, 2004, p. 50)

A magnificência da festa dependia da grandeza que ela oferecesse, e era considerado também símbolo de magnificência a ocorrência de várias danças no

¹³⁷ "Cada aspecto de uma visita por dignitários estrangeiros era cuidadosamente planejado e controlado pela cidade anfitriã. Richard Trexler argumentou que cada passo na visita de um príncipe ou embaixador estrangeiro era cuidadosamente coreografado. Qual seria o número e de posição social os cidadãos que iriam receber o visitante estrangeiro? Em que ponto a comitiva visitante seria recebido? Se fora da cidade, o quão longe da cidade, ou, se dentro da cidade, no portão de entrada ou na praça principal? Em que momento o visitante desmontaria de seu cavalo enquanto ele se aproximaria da Signoria?" NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 33

¹³⁸ Os registros também apontam que ao final do século quinze, quando a França invadiu a Itália, mais precisamente em 1494 e 1499, os italianos eram muito mais organizados e, aos seus olhos, civilizados, com mais protocolos de cerimônia que a corte francesa. Ibid. p. 49

decorrer das festividades em diversas modalidades. Havia a dança social (dança de casal), danças envolvendo um sexo apenas, e a de caráter teatral, as *Moresche*. Na dança social havia uma hierarquia¹³⁹ para a ordem de entrada a ser respeitada, geralmente era iniciada pelos anfitriões ou casal em questão, em situações de casamentos, seguidos pelo resto da corte¹⁴⁰, conforme a sua organização hierárquica normal. Quando a dança se dava em uma festa que tinha a visita de dignitários, tanto os anfitriões como os convidados participavam da dança¹⁴¹. Ficam nítidos aqui então alguns dos aspectos que faziam a dança deixar de ter um caráter meramente recreativo para ser parte também de uma agenda civilizadora com aspectos sociais e políticos relevantes, a partir do momento em que o poder e posição do governante e sua corte eram demonstrados, assim, através de rituais que magnificassem as suas imagens e a da cidade-estado e, circunscrita nesses rituais, era imperativo a presença da dança:

"Quando um duque e os membros líderes de sua corte dançavam em público perante milhares de seus súditos na praça principal, ele estava exibindo e ostentando sua magnificência, e o fazendo exibia assim o seu poder." (NEVILE, 2004, p. 46)

Mas não era apenas colocando os seus corpos para dançar que os governantes se usavam da dança para formar uma identidade de força e poder próprios e de suas cidades-estados. Na ocasião do casamento de Constanzo Sforza e Camilla d'Aragona¹⁴² em 1475, na cidade de Pésaro, por exemplo, é registrado que o anúncio do banquete, ao som de charamelas, e o servir dos pratos adentro do salão, foi feita por 120 homens jovens entrando no hall com os pratos do banquete em suas mãos, dançando uma *Piva*¹⁴³, onde, por seu caráter de andamento rápido,

¹³⁹ SPARTI, B. The Function and Status of Dance in the 15th-Century Italian Courts. **Dance Research**, v. 14, n. 1, p. 42–61, 1996 p. 43

¹⁴⁰ Após o término do banquete, os convidados de caráter cortesão (lordes nobres, cavaleiros, cavaleiros, e homens eruditos), seguindo os noivos Constanzo e Camilla, convidaram cada um uma dança para lhes acompanhar em um "grande e longo baile" NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 37

¹⁴¹ NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 23

¹⁴² NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 37

¹⁴³ Consultar o Glossário do apêndice da presente dissertação para *Piva*.

performava-se somente *Doppi*¹⁴⁴. Antes de servirem os pratos do banquete, uma vez que todos os 120 jovens haviam terminado de adentrar o salão, fizeram uma *Riverenza* (reverência) e, após servirem, começaram a dançar com saltos entre eles mesmos, "saltando com grandíssima graça e prazer" (NEVILE, 2004, p. 37)¹⁴⁵.

Já das *Moresche*, gênero de dança importante da elite italiana da época, coreografias em específico não sobreviveram¹⁴⁶, mas através dos registros das festas é possível traçar algumas de suas características: era performada em grandes festividades das cidades, como banquetes, casamentos, performances teatrais, ficando conhecida aqui como *Intermedio*, *Intermedi* ou *Intermezzi*¹⁴⁷, por ocorrer entre os atos dos espetáculo presentes nas festividades. Era dançada tanto por membros da corte quanto pelo o que se poderia chamar de "dançarinos profissionais"¹⁴⁸. Como era uma dança que tinha presença constante em banquetes e festivais, era considerada mais elaborada, assim como os figurinos usados durante a sua apresentação: "*As Moresche eram parte dos espetáculos públicos, [...] eram usadas para ajudar a estabelecer a identidade de uma cidade - ou estado - e também para perpetuar ou unificar a cidade.*" (NEVILE, 2004, p. 33):

"Os eventos públicos eram parte do modo que uma cidade ou estado negociava a sua relação com outros estados, e, no processo, realizava a sua própria identidade" [...] "Os espetáculos em que a *Moresche* ocorria eram rituais públicos nos quais cada ação, não importa a quão pequena fosse, continha enormes implicações. Cada aspecto de uma visita de dignitários estrangeiros era cuidadosamente planejado e controlado pela cidade anfitriã." (NEVILE, 2004, p. 33)

¹⁴⁴ Plural de *Doppio*. Consultar o Glossário do apêndice da presente dissertação para *Doppio*.

¹⁴⁵ Vemos aqui no registro a utilização da *Graça* para descrever como os cento e vinte jovens performavam com facilidade a dança permeada de saltos, denotando a aparente falta de esforço dos mesmos na execução dos passos, isto é, suas *Sprezzaturas*.

¹⁴⁶ NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 33

¹⁴⁷ Ao falar do também dançarino - entre outras atividades - Girolamo da Sestola, il Coglià, Lockwood cita o *Intermedi* como danças executadas entre os atos das comédias de Ferrara. LOCKWOOD, L. **Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the fifteenth century**. Pbk. ed. ed. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2009 p.224 *Intermedi*, originado como um entretenimento entre atos ('interlúdios decorativos' segundo Lockwood), foi progressivamente tornando-se parte importante do espetáculo. *Ibidem*, p. 308

¹⁴⁸ NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 33

Aqui, portanto, é possível ver a formação de uma identidade, uma apresentação de si acontecendo em vários níveis em uma mesma festa, tanto da parte dos nobres, governantes ou cortesãos anfitriões, quanto da parte dos visitantes estrangeiros, como também, e não menos importante, a apresentação de si elevada a nível de Estado. São vários corpos e identidades se fazendo a partir do autocontrole, da civilização destes corpos em questão. Dos corpos humanos e do corpo da cidade composta por eles. Há o realizar-se das identidades individuais e da identidade de Estado no contato com um outro Estado, tanto na formulação e preparo dessas identidades, dessas apresentações de si, quanto no momento em que esse encontro é realizado.

À exemplo da apresentação de si, dessa formação cuidadosa de uma personalidade autocontrolada para apresentar à sociedade performada pelos indivíduos da aristocracia italiana do período, quando a cidade-estado em questão dava esses espetáculos e, presente neles, as danças, que continham em si e no modo como eram executadas exemplos de graça, virtuosidade, civilidade, pode-se dizer que se fazia uma apresentação do Estado, uma formação e negociação de imagem e identidade civilizada daquele Estado em questão, acarretando em sérios valores políticos de como aquela cidade-estado e, conseqüentemente, o seu governante e sua família, seriam vistos perante os olhos dos visitantes estrangeiros, e também perante ela mesma.¹⁴⁹

Perfilam-se então ao menos duas importantes identidades durante esses importantes eventos: uma apresentação de si da cidade-estado em questão, formando uma identidade comum à essa cidade perante os seus habitantes, bem como também uma identidade perante os estrangeiros, acarretando em uma imagem de força e poder que visa a justificação e estabelecimento contínuo da autoridade e poder do governante anfitrião e de sua corte.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 46

2.4 A DANÇA PANTOMÍMICA COMO DEMARCAÇÃO CIVILIZATÓRIA: O SELVAGEM E O CIVILIZADO

Como visto neste capítulo, a dança que existia pelas cortes e repúblicas do *Quattrocento* servia tanto a fins de divertimento quanto a fins de caráter político do Estado em espetáculos promovidos pelo Estado na qual elas se davam. A identidade que se formava da cidade-estado nessas ocasiões era preparada e calculadamente montada nesses espetáculos para impactar os visitantes estrangeiros. Uma das formas de causar esse impacto e estabelecer uma identidade perante os espectadores era a óbvia magnificência das danças sociais e as de entrada e serviço¹⁵⁰, que permeavam toda a festividade. Todavia, uma segunda e igualmente importante forma de impactar e estabelecer a identidade através da dança dava-se nas apresentações de dança de cunho pantomímico e, aqui especificamente, as já referidas na sessão precedente, *Moresche*¹⁵¹.

É documentado que um grande número de danças do estilo *Moresca* eram preparadas para festas de ocasiões formais de estado. As *Moresche* do *Quattrocento* incluíam combates coreografados e outros tipos de dança pantomímica, "incluindo a representação do trabalho de agricultura do campo¹⁵², personagens exóticos como 'selvagens', figuras alegóricas como vícios e Virtudes, e figuras mitológicas como Hércules e centauros¹⁵³" (NEVILE, 2004, p. 33). Por ser de aspecto pantomímico, os participantes dessa dança estavam usualmente

¹⁵⁰ Como a dos cento e vinte jovens que entraram dançando para servirem o banquete, mencionados na sessão precedente. Ibid p. 37

¹⁵¹ "*Moresca (Moresco; Moresche, pl.)*: Literalmente, algo Mouro. Na Itália do século XV as *Moresche* eram interlúdios musicais, de pantomima e dançantes executados durante banquetes e peças. Elas retratavam cenas alegóricas, heroicas, 'exóticas' e pastorais, e eram dançadas por cortesãos e mestres da dança em figurinos." GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 223

¹⁵² Outros motivos incluíam temas de trabalhos camponeses e planetas. SPARTI, B. The Function and Status of Dance in the 15th-Century Italian Courts. **Dance Research**, v. 14, n. 1, p. 42–61, 1996. p. 45

¹⁵³ É notável no período a produção de espetáculos com motivos seculares (mais precisamente figuras lendárias da antiguidade clássica) e muitas vezes trazendo um tom de fábula moral. Em Urbino acontecia fato semelhante à mesma época, inclusive com a dança participando deste momento, não só como um *Intermedi* entre atos, mas com uma cena dançada: "Em Urbino uma cena dançada foi adicionada ao julgamento, no qual doze ninfas participavam e no qual um trio de cantores cantava '*una laude intonata nel canto de Je pris Amor*'." LOCKWOOD, L. **Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the fifteenth century**. Pbk. ed. ed. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009 p. 309-310

mascarados ou com os rostos pintados de preto, este último, no caso daqueles que representavam os “selvagens”¹⁵⁴. Os movimentos na dança, quaisquer que fossem os personagens, performando figuras civilizadas ou não, sempre estavam coreografados de acordo ou a partir da música, adequados à excelência exigida.¹⁵⁵

Encontramos como recorrente o uso de figuras e histórias pertencentes à antiguidade clássica nessas danças pantomímicas e, inclusive como também já mencionado, além dos heróis e outras figuras tradicionalmente vistas de modo apreciado, figuras depreciadas como as de selvagens e bárbaros. A presença destes últimos nessas danças durante esses espetáculos tornava-se, para as cortes quatrocentistas, imperativo, a partir do momento que eles, os selvagens e os bárbaros, delimitavam o símbolo do não-civilizado¹⁵⁶, em contraste com as outras figuras, cujos papéis demonstravam, além de outras possíveis alegorias com os governantes¹⁵⁷, o espaço e exemplo da civilidade e, por conseguinte, a civilidade dos anfitriões: *"As cenas dos selvagens ou bárbaros nas Moresche eram um modo de declarar, 'Isso é o que nós não somos'"*¹⁵⁸. (NEVILE, 2004, p. 47). As cenas de agricultura e trabalho do campo presentes nessas danças pantomímicas tinham consigo, contraditoriamente, a tarefa de simbolizar a civilidade da cidade anfitriã. A agricultura, uma atividade em que se trabalha o solo com fins específicos, apesar de localizada no meio rural, era considerada por si só uma atividade civilizatória. Entretanto, seu simbolismo nas festas beirava mais a um bucólico Virgílio do que ao

¹⁵⁴ Aqui pode-se ver também presente um elemento de caráter extremamente racista, visto que as figuras que denotavam o elemento exótico, o selvagem, o que está fora da civilização e dos limites da sociedade, tinham seus rostos e mãos pintados de cor escura ou preta, dado que a cor preta representava para a Renascença europeia tudo o que fosse exótico, selvagem, não civilizado: "Quando os homens estavam incertos quanto à precisa qualidade de sua humanidade, eles apelavam ao conceito de selvageria para designar uma área de subumanidade que era caracterizada por tudo que eles esperavam que eles não fossem". (WHITE, 1986, p. 152)

¹⁵⁵ NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 33

¹⁵⁶ Apesar do fato da presença do selvagem ser caracterizado, ser demarcado pelo figurino e pela pintura, a sua dança era igualmente civilizada, ou seja, mesmo com o fator pantomímico aqui presente, o fator demonstrativo da civilização nos corpos de todos os dançarinos é mais crucial, é imperativo que se mostre que mesmo o indivíduo que faz as vezes do selvagem, possui a civilização em seu corpo.

¹⁵⁷ Como veremos na sessão posterior.

¹⁵⁸ "Esse tipo de declaração não era novo, fazia parte da tradição herdada dos antigos Gregos." NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 46

meio rural contemporâneo do período, o qual era considerado símbolo de “não-civilidade”¹⁵⁹.

Desenha-se aqui, portanto, este segundo uso da dança como forma de estabelecer a identidade de uma corte ou governo anfitrião durante uma festa. Deixa-se nítido que a cidade anfitriã é, não somente representada através da dança, que já por si só é civilizadora, mas também através de personagens que carregam consigo o símbolo de civilidade para aqueles que assistem ao espetáculo. Fica a cargo dos visitantes e dignitários estrangeiros representarem em si mesmos, através de seus corpos civilizados e educados através da etiqueta e da dança cortesã, a uma só vez, as suas identidades de indivíduos civilizados, isto é, suas “apresentações de si”, bem como uma identidade de força e poder de suas cidades-estados de origem.

2.5 O INTERCÂMBIO DE IDENTIDADES ENTRE O INDIVÍDUO E A ALEGORIA

"[...] mas não [é lícito ao cortesão dançar] em público, a menos que mascarado, e embora todos o reconhecessem, isso não perturba; ao contrário, para exibir-se em tais situações nos espetáculos públicos, com armas e sem armas, não há melhor solução que essa; porque o disfarce permite certa liberdade e certa licença que entre outras coisas faz que o homem possa aparecer sob o aspecto em que se sente caber, e usar diligência e elegância a respeito da intenção principal da coisa em que pretende se mostrar, e uma certa displicência quanto ao que não tem importância, o que aumenta bastante a graça [...]" (CASTIGLIONE, 1997, p.96)

Castiglione aconselha em seu Diálogo o uso da máscara ao cortesão que deseja dançar em público. Quero aqui, neste fim de capítulo, chamar a atenção para

¹⁵⁹ Ademais, há o fato do meio rural ser considerado em uma via de escape do meio urbano, de aspecto bucólico, onde o indivíduo poderia se retirar com fins de descanso e reflexão: "O mundo rural era visto como uma incorporação de serenidade e ordem, um lugar cheio de 'prazer, salubridade, encanto e graça', [...]. Essa atitude foi herdada da antiga tradição Romana." NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 47

mais dois importantes aspectos presentes nessa grande formação identitária que é a “apresentação de si” do indivíduo aristocrático do século quinze italiano.

O primeiro, sobre o uso da máscara nessas danças que ocorriam em festas públicas. É interessante Castiglione aconselhar um uso da máscara em que, apesar da presença dela, o cortesão em questão continuaria sendo reconhecido, porém agora, com um elemento que, ou sobrepõe uma apresentação de si identitária na que já existia, ou torna a apresentação de si fugidia, sem fronteiras nítidas, mas que, não obstante, continua presente. O indivíduo de corte nessa situação aparece "sob o aspecto em que se sente caber". Ele não deixa de ser até certo ponto o cortesão com a identidade social que detém, contudo, agora há o peso que a máscara faz disfarçar aquela figura cortesã, aquela apresentação de si cotidiana, e agrega à antes figura cortesã o seu peso e significado, a apresentação de si que a máscara carrega, intercambiando assim uma apresentação de si por quase-outra. A figura cortesã não desapareceu, apenas está disfarçada, e agregada, negociada à ela, está o significado que a máscara traz, seja ele qual for.

Abre-se espaço assim para que ocorra um certo intercâmbio de identidades nas figuras cortesãs presentes na festividade ao usarem máscaras para dançar. Há uma mutação na identidade que se apresenta ao público, ao passo que há o intercâmbio de identidades entre o próprio indivíduo cortesão que se apresenta à corte e o símbolo que a máscara carrega, o "aspecto em que se sente caber", não mais o cotidiano, mas um outro, porém, que corresponde sim em certa medida ao indivíduo que carrega a apresentação de si cotidiana, e é justamente por essa medida, essa correspondência, que se é possível de se concretizar este intercâmbio.

A partir do momento em que sabemos que essa identidade formada, essa apresentação de si moldada, não é um elemento em clausura, mas que se tem espaço nela para que ocorra tal intercâmbio, torna-se mais fácil de compreender o outro aspecto também presente na formação dessa identidade desse indivíduo. A saber, as alegorias presentes e que fazem menção direta a certos indivíduos, estes geralmente os representantes mais influentes e poderosos da classe aristocrática no

período, tanto em festas através de danças¹⁶⁰, quanto através de composições musicais e retratos.

A título de exemplo, pode-se mencionar aqui os casos de Leonello d'Este e Ercole d'Este, os quais eram referidos quase que exaustivamente em alegorias feitas em quadros, medalhas, e até em danças, sendo Leonello comparado às *Virtudes* e sabedoria de um leão¹⁶¹, e Ercole às *Virtudes* do herói grego Hércules¹⁶². Tais analogias são visíveis mesmo em retratos onde não se há nenhuma alegoria aparente, como o retrato de Leonello feito por Pisanello¹⁶³, ou o de Ercole, pintado por Dosso Dossi¹⁶⁴. Leonello é retratado de perfil, com os olhos calmos, porém

¹⁶⁰ É relevante notar aqui a diferença existente entre a pantomima presente na dança e a presente no drama italiano da época. Ao contrário do drama, quando a pantomima se manifesta na dança não há uma intenção de que, nem a identidade do indivíduo que dança, nem a identidade do indivíduo para o qual a alegoria é endereçada, dissolva-se completamente na totalidade da personagem a qual ele está utilizando-se para fazer uma alegoria. Não se trata aqui do domínio da interpretação, mas antes, da referência, uma analogia, uma utilização desse tema ou personagem para consumir o objetivo de se fazer uma alegoria entre as características sumárias da personagem referida com aquele a quem a alegoria é endereçada.

¹⁶¹ Dois dos *Balli* de Domenico foram nomeados como *Leonçello*, associando Leonello à imagem e símbolo de um leão, "símbolo de coragem e sabedoria" - "[...] outros artistas da corte também associavam Leonello a um leão em sua comemoração para este evento (seu segundo casamento)" NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 25. "Podemos também observar que Leonello é retratado como um leão (*Leone, Leonello*) por Pisanello, em um dos retratos de medalha feitos para o seu casamento com Maria D'Aragona em 1444, e é até mostrado como um leão cantante". LOCKWOOD, L. **Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the fifteenth century**. Pbk. ed. ed. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2009 p. 42. A imagem de tal medalha figura como "Imagem 3" e "Imagem 4" no Anexo desta dissertação.

¹⁶² Interessante notar que em seu caminho a Ferrara em 1473, onde casar-se-ia com Ercole d'Este, Eleonora d'Aragona hospedou-se em Roma, onde o Cardinal Pietro Riario organizou banquetes e danças, e, em uma dessas danças houve uma pantomímica que trazia figuras mitológicas lideradas por Hércules, com a vitória deste sobre os centauros. NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 40. "As imagens de si espalhadas também não só em pinturas em tela, mas em diversos objetos, como cartas, tapeçarias, bordados, etc. Também havia imagens da mitologia clássica, como as dos 'Trabalhos de Hércules' na corte de Ercole d'Este, onde podia se usar da figura grega clássica heroica de Hércules para referenciá-la às qualidades de Ercole." MARTINES, L. **Power and imagination: city-states in Renaissance Italy**. Johns Hopkins paperbacks ed ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988 p. 230. "Ercole d'Este era conhecido por ter a característica hercúlea de resistência." LOCKWOOD, L. **Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the fifteenth century**. Pbk. ed. ed. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2009 p. 138.

¹⁶³ O retrato de Leonello d'Este, feito por Pisanello, figura como "Imagem 5" no Anexo desta dissertação.

¹⁶⁴ O retrato de Ercole d'Este, feito por Dosso Dossi, figura como "Imagem 6" no Anexo desta dissertação.

firmes, a cabeça posicionada em conformidade ao tronco, sua expressão é tranquila, e está vestido com roupas de corte. A pintura possui certa predominância de cores quentes, e há flores em volta do personagem. Todos os aspectos parecem convergir para um governante dotado de uma sabedoria forte e calma, como a “de um leão”.

Ercole, por sua vez, é retratado de modo mais “rígido”. Vestido com sua armadura, o governante está sentado de frente para nós, porém com a cabeça virada, com os olhos firmes mirando algo distante, à sua direita. Sua face está rígida, como a de alguém que planeja minuciosamente os próximos passos de uma guerra, ou a de quem está preparado para qualquer ofensiva. Seu braço direito está apoiado de modo firme, com a mão fechada, na mesa à sua frente, sublinhando o aspecto reluzente de sua armadura. Há uma predominância de cores frias, e não há nada em sua volta, exceto a escuridão, contrastada, em um jogo de *chiaroscuro*, com o ponto mais claro do retrato, o seu rosto. Todos estes elementos confluem aqui para a afirmação de que o governante possui “a força e resistência de Hércules”.

É perceptível, portanto, através do fenômeno dessas alegorias, que aspectos significadores presentes na formação da identidade desses indivíduos não são fechados em si mesmos, nem tão personalizantes que perderiam qualquer referência exterior. Pelo contrário, a formação de identidades através dessa civilização das relações em sociedade está, a todo momento, dialogando e negociando com este mundo à sua volta, passando a identidade por um processo de contínua formação, contato, negociação e intercâmbio de símbolos e significados. Doravante, há certamente um uso por parte dos indivíduos dominantes de se fazerem valer destas alegorias feitas com as suas identidades para reforçarem¹⁶⁵ sua influência e poder político:

“O período se mostra como um momento em que os grupos dominantes confiavam em suas habilidades em controlar a realidade percebida a seu redor, ao passo que também aumentou o interesse em imagens de si (*Self-images*), como prova a riqueza com que o tema era tratado, atenção ao detalhes, [...] Medalhões comemorativos também

¹⁶⁵ Como visto anteriormente no início do segundo capítulo desta dissertação: "De fato, com o passar do tempo alguns ricos patronos e governantes tornaram-se menos interessados em representações realistas com particularidades físicas suas ou de suas famílias, preferindo imagens mais idealizadas que apresentavam uma artística feitura de si mesmos que passava a mensagem para aqueles que as vissem - aqueles cujas realidades consensuais esses ricos patronos e governantes desejavam moldar, - de sua *Virtù*, nobreza e direito de estar no topo da sociedade." RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015 p. 328

fizeram parte desse movimento do aumento da imagem de si [...] Imitando modelos Romanos, os perfis [em retratos ou medalhões] eram ocasionalmente coroados com coroas de louros ou dotadas de túnicas Romanas, assim associando o retrato com o poder que era Roma [...]" (MARTINES, 1988, p.229-230)

Ao utilizar-se dessas alegorias, esses governantes, a uma só vez, consolidavam, nessa "realidade percebida", as *Virtudes* de suas identidades, à medida que justificavam e estabeleciam o seu poder e influência. A presença da *Virtude* embasava, fundamentava as suas posições políticas, e os seus lugares políticos acabam por reafirmar a existência dessa *Virtude*. Trata-se de um círculo de poder e aparência, onde um retroalimenta o outro.

2.6 O SURGIMENTO DE UMA DANÇA SIMULTANEAMENTE TORNADA CIVILIZADA E CIVILIZATÓRIA

Vimos, nestes dois primeiros capítulos, a função da dança cortesã do século quinze italiano no processo de civilização do indivíduo pertencente à aristocracia. Por se tratar de uma arte que tem o corpo como, ao mesmo tempo, pincel e tela, ela foi um dos elementos indispensáveis para civilizar o corpo e o indivíduo, e auxiliá-los nas adequações às novas exigências do novo quadro social concebido na Itália do *Quattrocento*.

Por sua vez, é significativo notar aqui que a dança, ao tornar-se, no período analisado, elemento civilizador desse indivíduo aristocrático italiano, também sofreu ela, simultaneamente, esse processo civilizatório, conformando-se a esse novo quadro social e a esse novo sujeito, e a toda essa conjuntura, extraíndo aí, a partir do mesmo processo pelo qual o indivíduo passa ao formar sua identidade, coeficientes-chaves civilizatórios e incorporando-os ao seu indivíduo e às suas regras. À medida que essa dança ia se conformando, ia se moldando às novas exigências desse quadro social cada vez mais civilizado, e atendia às demandas do mesmo, ela igualmente passava por uma mutação em seu conjunto de regras, em suas justificativas e formas, incorporando em si esses mesmos aspectos civilizadores que ela mesma ajudava a moldar. Elementos resultantes de uma maior

aplicação e expansão de suas regras, para fins que não visavam necessariamente a arte do dançar, mas sim outras diversas formas de se relacionar e se movimentar pela sociedade, acabaram sendo incorporados no sujeito pertencente à dança.

Veremos no próximo capítulo como esse processo se aplicou às suas justificativas de gênese¹⁶⁶, de que modo se entendia o procedimento que encarnava, segundo os Mestres da Dança do período, nos corpos dançantes os movimentos advindos das proporções harmoniosas da música, a partir de uma análise mais detalhada dos tratados de dois dos Mestres da Dança quatrocentista, a saber, *De la arte di ballare et Danzare*, “Sobre a Arte de Dançar” (1455) de Domenico da Piacenza e o *De pratica seu arte tripudii* “Sobre a Prática ou A Arte de Dançar” (1463), de Guglielmo de Ebreo.

¹⁶⁶ A partir do momento que a dança passou por esse processo civilizatório, formularam-se aqui justificativas para a sua gênese e existência que visavam se conformar às novas justificativas que embasavam a existência de um indivíduo agora civilizado.

3 A VIRTUDE INCORPORADA NOS TRATADOS: A MISURA COMO FUNDAMENTO DA DANÇA ITALIANA DO SÉCULO XV

“Essa virtude [virtute] da dança não é outra que uma ação exterior demonstrativa dos movimentos da alma [movimenti spiritali], os quais devem concordar com as medidas [Misurate] e perfeitas consonâncias daquela harmonia que, através de nossa audição, desce com deleite ao nosso intelecto [parti intellectuali] e aos nossos afetos [sensi cordiali], onde lá então são geradas certas doces comoções [commovimenti] as quais, como se estivessem presas contra a sua natureza [natura], lutam poderosamente para [4r] escapar e manifestarem-se em ação [farsi in atto manifesti]. Essa ação trazida para o exterior pela doçura e melodia através do movimento de dança do próprio corpo [colla propria persona danzando], mostra-se ser, por assim dizer, conjunta e concordante com a voz e harmonia [harmonia] a qual emerge do afinado [accordato] e doce canto ou de música tocada ritmicamente [dall'ascoltante et Misurato suono].”

(Guglielmo de Ebreo, Prefácio de *Sobre a Prática ou Arte da Dança*)

Nos Tratados de dança do século XV italiano e, em especial, os que serão melhor analisados no presente capítulo, a saber, o *Sobre a Arte da Dança* de Domenico da Piacenza, de 1455, e *Sobre a Prática ou Arte da Dança* de Guglielmo de Ebreo, de 1463, é possível dizer que a *Misura* é o elemento fundamental, sendo

ela enfaticamente mencionada nas introduções teóricas dos Tratados¹⁶⁷. Sua importância se deve ao fato de que o bem dançar, aqui, é atributo somente daqueles que tem um tal domínio dessa *Misura* que, ao executarem-na em seus corpos, demonstram a “forte e aguçada” presença em seus intelectos¹⁶⁸.

Sendo a dança considerada então uma espécie de tradução corporal da música, essa *Misura* da dança também provém da *Misura* musical do período¹⁶⁹, que, por sua vez, nada mais é que a proporção matemática, o que garantia à música sua presença entre as Artes Liberais¹⁷⁰ do medievo ocidental e início do renascimento. À época dos Tratados¹⁷¹, a música teórica, ainda distinta¹⁷² da

¹⁶⁷ Uma tradução dos dois Tratados mencionados é apresentada no apêndice da presente dissertação.

¹⁶⁸ “Os sentimentos expressos por Piccolomini em seu *De Liberorum Educatione* [acerca da importância e excelência do intelecto] eram também uma das maiores preocupações dos mestres da dança, e a importância de intelectualmente entender a prática da dança é trazida claramente nestes Tratados. A não ser que se usasse do intelecto e razão, a arte da dança nunca poderia ser perfeita. Porque, para esses homens, a dança era muito mais do que simplesmente o movimento físico. Ela era uma via na qual a verdade do cosmos e, logo, a natureza de Deus, o criador do cosmos, era revelada aos seres humanos e poderia ser por eles entendida.” NEVILLE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004. p. 104

¹⁶⁹ “Os mestres da dança afirmaram que a dança estava ligada às Artes Liberais através da música em geral, e em particular, através das proporções (ou razões) que formavam a base da música em sua época, as quais também acreditavam ser o que garantia a ordem do cosmos.” *Ibidem* p. 105

¹⁷⁰ “Em seu tratado amplamente lido ‘O Casamento de Filologia e Mercúrio’ (datado do início do século cinco), Martianus Capella descreve as sete Artes Liberais: gramática, dialética, retórica, geometria, aritmética, astronomia, e harmonia (música). As três primeiras, as artes verbais, acabaram sendo chamadas de *Trivium* (três vias), enquanto que as quatro últimas, as disciplinas matemáticas, foram chamadas de *Quadrivium* (quatro vias) por Boécio. A seção sobre música é uma tradução modificada de *Sobre a Música* de Aristides Quintiliano.” GROUT, D. J.; BURKHOLDER, J. P.; PALISCA, C. V. **A history of western music**. Ninth edition ed. New York: W. W. Norton & Company, 2014. p. 38.; “A integração da música no *Quadrivium*, ao lado da Geometria, da Aritmética e da Astronomia, disciplinas que encontramos junto ao *Trivium*, começou no processo educativo da Roma antiga, e pode ser rastreada desde o século II a. C. [...]. Essa maneira de organizar sua classificação e estudo chegou ao pensamento medieval através de autores latinos dos séculos de transição, principalmente Martianus Capella (início do séc V), Cassiodoro (468-562) e Santo Isidoro de Sevilha (570-636). Subsistirá tal classificação ao longo de toda a Idade Média, com o acréscimo eventual das disciplinas filosóficas e do pensamento teológico. [...]. O próprio Carlos Magno (cerca de 742-814) ocupou-se da restauração do latim e rodeou-se de intelectuais; [...]. Com a colaboração de Alcuíno (735-804), fundou e organizou um número importante de escolas episcopais e monásticas em todo o Império. As sete Artes Liberais do *Trivium* e *Quadrivium* constituíram o núcleo central desse sistema educativo, combinadas com a instrução religiosa baseada nas Sagradas Escrituras e nos primeiros textos eclesiásticos” FRIAÇA, A. **Trivium et quadrivium: as Artes Liberais na Idade Média**. Cotia: Íbis, 1999. p. 257

¹⁷¹ As escolas começaram a ser fundadas em maior número a partir do final do século XIV: “O segundo passo em criar uma capital cultural (em Pavia) foi a fundação de uma nova universidade, com a intenção de prover a cidade-estado com uma prestigiosa escola dedicada principalmente ao

concepção prática da música¹⁷³, continha, até aquele momento, a grande influência de concepção musical de Boécio e seu *De Institutione Musica*, que, por sua vez, foi a principal fonte que conservou e influenciou o medieval ocidental com as noções teórico musicais da antiguidade clássica¹⁷⁴.

estudo do direito, mas aberta também ao ensino da filosofia, medicina e Artes Liberais. Em 1361 a universidade recebeu aprovação oficial (diploma) do imperador Carlos IV. O novo *Studium Generale* enriqueceu um cenário em expansão de universidades europeias. No começo do século treze, as únicas *Studia* ativas eram as de Paris, Bolonha, Oxford, Salamanca, e Pádua, fundada em 1222. O século quatorze viu uma criação de várias escolas - cerca de trinta e duas entre 1300 e 1425, entre elas Cambridge (1318), Praga (1348), Viena (1365), Florença e Cracóvia (1364), com Colônia, Leipzig e Heidelberg sendo criadas entre 1385 e 1409)." MARCHI, L. Music and university culture in late fourteenth-century Pavia: The manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54.1. **Acta Musicologica**, v. 80, n. 2, p. 143–164, 2008 p. 143-144. No início do século XV, Ferrara também já tinha a sua universidade, e ainda na época em que o historiador Francesco Guicciardini (1483-1540) a frequentou, eram estudadas as sete Artes Liberais: "Se começava estudante das 'artes', ou seja, das sete Artes Liberais, divididas entre as mais elementares, gramática, lógica e retórica (o *Trivium*), e as mais avançadas, gramática, geometria, música e astronomia (o *Quadrivium*), e aí se procedia a uma das três altas formações, teologia, direito ou medicina. O currículo era o tradicional medieval, e nada oficialmente mudou durante o período." BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987 p. 54

¹⁷² "Em termos gerais, durante o longo período que se inicia na Grécia antiga, observa-se uma dissociação entre a música como objeto de especulação filosófica, às vezes com conotações matemáticas, e a música como atividade prática, frequentemente depreciada pelos pensadores. Somente em fins da Idade Média o interesse pelos aspectos puramente especulativos da música perderá gradualmente sua primazia no ocidente." FRIAÇA, A. **Trivium et quadrivium: as Artes Liberais na Idade Média**. Cotia: Íbis, 1999 p. 251

¹⁷³ No período, a música medieval ocidental prática já havia passado por algumas transformações, deixava de ser estritamente polifônica e tinha ganhado a sua pauta, para uma melhor notação da altura das notas, porém, o fato de a sua base fundamental ser a proporção matemática, noção, como já mencionado, herdada da antiguidade clássica, permanecia. "[...] dos séculos XI ao XIII, termos mais precisos foram codificados na música, como o novo método de Guido d'Arezzo, a pauta musical, e a incorporação de indicações rítmicas." FAUVEL, J.; FLOOD, R.; WILSON, R. J. (ORGS.). **Music and mathematics: from Pythagoras to fractals**. Oxford; New York: Oxford University Press, 2003 p. 2.

¹⁷⁴ Há um consenso entre diversos historiadores da música de que, apesar de a tradição de pensamento da antiguidade clássica ter sido conservada em latim através de muitos escritos de diversos autores, tanto em suas formas originais como em influência na formação da teologia cristã, fora Boécio a peça fundamental na conservação e influência dos conceitos da estética musical da antiguidade clássica no mundo medieval ocidental: "Boécio, o mais influente professor da música medieval, teve um espírito sobrevivente incomparável. Mais do que qualquer outro ele formou a mente musical do homem medieval." SCHRADE, L. Music in the Philosophy of Boethius. **The Musical Quarterly**, v. 33, n. 2, p. 188–200, 1947 p. 189; "Boécio era a mais reverenciada autoridade em música na Idade Média. [...]. Seu *Institutione Musica* (Os Fundamentos da Música), escrito quando Boécio era jovem e que fora largamente copiado e citado pelos próximos mil anos, tratava a música como parte do *Quadrivium*." GROUT, D. J.; BURKHOLDER, J. P.; PALISCA, C. V. **A history of western music**. Ninth edition ed. New York: W. W. Norton & Company, 2014. p.38; "Educativamente, a tradição de Boécio (c.480-524) exerceu predominante influência nos séculos seguintes, e, por sua vez influenciado por Pitágoras e Platão, acabou por alinhar a música com a aritmética, astronomia e a geometria no *Quadrivium*," Sendo, por muitos séculos a música ensinada como ciência, junto das suas outras 'irmãs' do *Quadrivium*". FAUVEL, J.; FLOOD, R.; WILSON, R. J.

3.1 MISURA MUSICAL: A PROPORÇÃO MATEMÁTICA COMO VIRTUDE DA MÚSICA

Em linhas gerais, a noção de música que foi legada ao medievo ocidental por Boécio, e que serviu de base para o seu ensino até o fim do período, apresentava três tipos de música: a *Musica Mundana*, a *Musica Humana* e a *Musica Instrumentalis*.

A *Musica Mundana* seria a música do cosmos¹⁷⁵ que, para Boécio, seria resultante das suas devidas proporções e razões matemáticas, as quais mantêm

(ORGS.). **Music and mathematics: from Pythagoras to fractals**. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2003 p. 6; "Boécio, membro da corte de Teodorico o Grande, sob ainda grande influência greco-romana (493-526) escreveu o *De Institutione Musica*, o qual mantinha os aspectos pitagóricos platônicos da música e sua estrutura fundamentalmente matemática, e com a noção espacial da geometria euclidiana. LORD, S. **Music in the Middle Ages: a reference guide**. Westport, Conn: Greenwood Press, 2008 p. 4; "Mas para as ciências matemáticas a ligação mais importante entre as conquistas gregas e a Idade Média - mais vital que Agostinho ou Martianus Capella - foi o senador romano Anicius Severinus Boécio (c. 460-525). Essa figura heroica buscou conscientemente, em um período de colapso cultural, salvar e transmitir as conquistas intelectuais da antiguidade, e por fim ganhar a gratidão de gerações distantes como as dos professores da Idade Média. Foi Boécio quem introduziu para a aritmética, geometria, astronomia e música, o nome coletivo de *Quadrivium*, significando 'as quatro vias' por serem consideradas as vias às mais altas verdades da filosofia." GRANT, H. Mathematics and the Liberal Arts. **The College Mathematics Journal**, v. 30, n. 2, p. 96–105, 1999 p. 102; "[...] reencontraremos essas ideias de origem pitagórica, com sua taxonomia tripartite da música, em múltiplos textos posteriores ao período clássico e ao longo de todo o pensamento medieval, ao qual foram transmitidas principalmente pelo autor latino Boécio." FRIAÇA, A. **Trivium et quadrivium: as Artes Liberais na Idade Média**. Cotia: Íbis, 1999 p. 255

¹⁷⁵ "A *Musica Mundana* é a das esferas celestes, a harmonia no sentido clássico do termo, referida a 'aqueles fenômenos que se veem no céu, ou no conjunto dos elementos, ou nas estações'. É a única verdadeira, já que as outras duas categorias são consideradas apenas seus reflexos." FRIAÇA, A. **Trivium et quadrivium: as Artes Liberais na Idade Média**. Cotia: Íbis, 1999 p.256. É evidente aqui a influência pitagórica e platônica, desta última localizada no *Timeu* e na *República*. No Diálogo *Timeu*, em [36e-37b] ao falar da constituição do cosmos (ou seja, do Outro) a partir da geração da alma do mundo, Platão afirma que a proporção, a razão e a harmonia participam de todas as coisas do mundo, unindo-as: "Logo que a constituição da alma foi gerada de acordo com o intelecto de quem a constituiu, este passou à fabricação de tudo quanto dentro dela é corpóreo, e, ajustando o centro de um ao centro do outro, uniu-os. Deste modo, entrelaçada em todas as direções, desde o centro até à extremidade do céu, abarcando-o do exterior num círculo, e ela girando em torno de si mesma, a alma deu início ao começo divino de uma vida inextinguível e racional para todo o sempre. Assim foi gerado o corpo do céu, que é visível, e a alma, invisível e que participa da razão e da harmonia e é a melhor das coisas engendradas pelo melhor dos seres dotados de intelecto que são eternamente. Constituída pela mistura dessas três partes da natureza do Mesmo, do Outro e do ser, dividida e unida segundo a proporção, ela gira em torno de si própria e, sempre que contata com qualquer coisa cujo ser pode ser dividido ou com qualquer coisa cujo ser não pode ser dividido, é movimentada na

esse cosmos em harmonia. A proporção matemática está presente na estrutura fundante de todo o cosmos, segundo a tradição pitagórica e platônica, herdada por Boécio, onde todas as coisas seriam mensuráveis através do número, uma vez que ele é elemento constituinte fundamental de todas elas. Tratando-se o cosmos de um todo unitário, o qual tende à identidade, os números presentes em todas as coisas se relacionariam entre si através de proporções (*harmonia*) matemáticas, formando então um todo harmônico¹⁷⁶:

“[...], pois como é possível que uma máquina tão veloz como a do céu se mova em uma trajetória muda e silenciosa? Ainda que seu som não chegue aos nossos ouvidos, porque por muitas causas é necessário que assim seja, não é possível, contudo, que um movimento tão veloz de corpos assim volumosos não produza absolutamente nenhum som, principalmente porque os cursos das estrelas estão ajustados em uma harmonia tão grande, que nada tão perfeitamente unido, nada tão perfeitamente ajustado pode ser concebido. De fato, umas órbitas se deslizam mais acima, outras mais abaixo, e de tal forma giram todas com o mesmo impulso que, por meio de distintas desigualdades, a ordem desses cursos se conduz invariável. Assim, não pode faltar a essa revolução celeste a ordem invariável de uma fixa sequência de sons.” (CASTANHEIRA, 2009, p. 66)

Dentre as três *Musicas*, a *Mundana* seria, de longe, a mais importante e relevante, visto que ela se origina da proporção e harmonia do cosmos, isto é, do universo, é a harmonia e a proporção que garantem e mantêm a unidade desse

sua totalidade; [...].” PLATO; LOPES, R.; PLATO. **Timeu-Crítias**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011 p. 107-108

¹⁷⁶ Aristóteles, no primeiro livro de sua *Metafísica*, cita a importância da noção do número e da proporção matemática como fundamento de mundo para os pitagóricos: “[985b20] Os assim chamados pitagóricos são contemporâneos e até mesmo anteriores a esses filósofos. Eles por primeiro se aplicaram às matemáticas, fazendo-as progredir e, nutridos por elas, acreditaram que os princípios delas eram os princípios de todos os seres.[25] E dado que nas matemáticas os números são, por sua natureza, os primeiros princípios, e dado que justamente nos números, mais do que no fogo e na terra e na água, eles achavam que viam muitas semelhanças com as coisas que são e que se geram – por exemplo, consideravam que determinada propriedade dos números era a [30] justiça, outra a alma e o intelecto, outra ainda o momento e o ponto oportuno, e, em poucas palavras, de modo semelhante para todas as outras coisas –; e além disso, por verem que as notas e os acordes musicais consistiam em números; e, finalmente, porque todas as outras coisas em toda a realidade lhes pareciam feitas à imagem dos números e porque os números tinham a primazia [986a] na totalidade da realidade, pensaram que os elementos dos números eram elementos de todas as coisas, e que a totalidade do céu era de harmonia e número. Eles recolhiam e sistematizavam todas as concordâncias que conseguiam mostrar entre os números e os acordes musicais, os fenômenos, as partes do céu e de todo o [5] ordenamento do universo. [...]” ARISTOTLE; REALE, G. **Metafísica: Ensaio introdutório, Texto grego com tradução ao lado** (trad. de Marcelo Perine). Edições Loyola: São Paulo, 2013 p. 27

cosmos. A partir dessa *Musica Mundana*, surgem, como reflexos dela, a *Musica Humana* e a *Instrumentalis*, cujas harmonias e proporções se originam a partir daquela primeira harmonia e proporção garantidora do equilíbrio e da unidade do cosmos.

Já a *Musica Humana*, então reflexo da *Musica Mundana*, gerida e regida a partir da harmonia e proporção do cosmos, é aquela que garante a união e que mantém essas proporções, razões e a harmonia, tanto no corpo e na alma humana, como na relação entre o corpo e a alma humana¹⁷⁷:

“Qualquer um que entre dentro de si mesmo percebe a música humana. De fato, o que é que mistura ao corpo essa incorpórea vivacidade da razão, senão uma certa coerência e uma espécie de equilíbrio de sons graves e agudos que produzem como que uma única consonância? Que outra coisa poderá ser o que une entre si as partes da própria alma que, de acordo com Aristóteles, é constituída pelo racional e pelo irracional? Que outra coisa poderá ser o que combina os elementos do corpo ou mantém unidas suas partes com uma ligação firme?” (CASTANHEIRA, 2009, p. 68)

Pode-se ver aqui a importância da *Musica Humana* tanto, como mencionado, garantidora da proporção e harmonia entre alma e corpo, quanto o que também garante que, tanto as partes do corpo¹⁷⁸, como as da alma, a racional e irracional, parte intelectual e sensível, permaneçam unidas, sempre formando assim um todo

¹⁷⁷ “A *Musica Humana* não é senão o reflexo da *Musica Mundana* na união harmoniosa das diferentes partes: alma e corpo.” FRIAÇA, A. **Trivium et quadrivium: as Artes Liberais na Idade Média**. Cotia: Íbis, 1999 p. 256. Boécio a define como a mistura, a proporção, equilíbrio entre a razão incorpórea e o corpo humano propriamente dito.

¹⁷⁸ Quanto à parte corporal na harmonia e proporção da *Musica Mundana*, Boécio promete retornar posteriormente ao tópico, mas não o faz. Ao fazer análise da argumentação de David S. Chamberlain e Edgar de Bruyne quanto à *Musica Humana* em seu *Número, Som e Beleza: A Estética Musical em Boécio*, Melissa Bergonso conclui que se pode dizer que se trata também aqui, além da relação de proporção harmônica entre alma e corpo humanos, da harmonia e equilíbrio de todas as partes do corpo em relação ao todo corporal: “Embora Bruyne divida a música humana em duas formas e Chamberlain em três, em resumo, ambos a reduzem em uma só coisa para Boécio: no equilíbrio entre corpo e alma, em todos os seus aspectos, simultaneamente. Portanto, a música humana, em uma perspectiva microcômica, é a harmonia simultânea do perfeito funcionamento entre todas as funções vitais corporais conjuntamente com o equilíbrio das faculdades da alma, a saber, inteligência, vontade e sensibilidade, de forma proporcional.” BERGONSO, Melissa Carla Chornobay, **Número, Som e Beleza: A Estética Musical em Boécio**. Dissertação (Mestrado em Música: Linha de Teoria, Criação e Estética Musical) - Departamento de Artes, setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013 p. 40

harmonioso na alma e no corpo, garantindo a união dos dois em relação às suas próprias partes, e também entre os dois.

Entretanto, como o funcionamento da harmonia do corpo, tanto considerado como um todo, quanto em suas partes, é um tópico que acaba não sendo retomado, nem melhor esclarecido por Boécio, é interessante fazer aqui um pequeno adendo. A concepção de corpo que se tinha ao final do medievo ocidental, e começo do renascimento, era também uma noção que ainda carregava consigo muita influência da antiguidade clássica. Isso é perceptível ao se analisar os manuais de anatomia da época¹⁷⁹, onde os corpos, e as partes que os compunham, eram desenhados de modo que cada parte ali parecesse cumprir uma função específica, diferente das outras, mas que, no entanto, ao cumprir a sua função, ou seja, operando de modo a atingir o seu próprio fim, isto é, a sua proporção, acabava “fazendo a sua parte” para garantir a harmonia e funcionamento adequado do corpo inteiro¹⁸⁰.

Por todo o medievo também foi de grande influência na medicina a chamada “teoria dos humores”, por sua vez outro legado da antiguidade clássica¹⁸¹, na qual o

¹⁷⁹ “[Cerca de 1491] Os irmãos Giovanni e Gregorio de Gregori, donos de uma prensa em Veneza, decidem publicar uma coleção de manuscritos médicos, em latim, que já circulavam pelas escolas de medicina. O compilado ficou conhecido como *Fasciculus medicinae*, sendo o primeiro livro impresso contendo textos de medicina acompanhados de ilustrações. Em uma outra edição imprimiram o livro já traduzido para o italiano, esta acompanhada do texto de Mondino de Liuzzi, *Anathomia*, escrito em 1316.[...]. Em 1493, Nuremberg, Richard Helain imprime a imagem de um esqueleto humano, com os nomes dos ossos. A mesma imagem aparece quatro anos depois em *Cirurgia e Anatomia*, livro de Hieronymus Brunschwig e em [H]ortus sanitatis, enciclopédia de história natural de Johann Prüss. [...] Tais tratados publicados nessa época não traziam necessariamente inovações na área, a não ser pela linguagem visual agora melhor difundida pela prensa. [...] Antonio Pollaiuolo e sua gravura *Battle of Nude Men*, por volta de 1470, onde os músculos dos soldados aparecem muito bem definidos, o que era extremamente raro nos manuscritos escolásticos, onde se é possível ver um cuidado preciso com a anatomia das figuras no nível muscular. [Giorgio] Vasari afirma, em seu livro sobre a vida dos artistas, que era prática de Pollaiuolo dissecar corpos para estudar sua anatomia. LAURENZA, D. **Art and anatomy in Renaissance Italy: images from a scientific revolution**. New York : New Haven: Metropolitan Museum of Art ; distributed by Yale University Press, 2012 p. 7-8

¹⁸⁰ Em seu estudo acerca do entendimento do corpo que mostravam ter os primeiros manuais de anatomia do ocidente, Raphael Cuir chega à conclusão de que, entre outras considerações, havia a predominância de dois tipos de, em suas palavras, “teleologia” que ao fim se complementavam: A de se pensar na função final de todas as partes do corpo, unidas, juntas formando a harmonia do corpo, e a de, além dessa, se pensar separadamente nas partes do corpo cumprindo suas próprias funções separadamente, tendo também o fim de suas próprias harmonias, além daquela final do corpo como um todo. CUIR, R. **The development of the study of anatomy from the Renaissance to Cartesianism: da Carpi, Vesalius, Estienne, Bidloo**. Lewiston, N.Y: Edwin Mellen Press, 2009. p. 74

¹⁸¹ “A medicina, portanto, irá se desenvolver principalmente em torno da patologia dos humores, isto é, da “teoria dos quatro humores”. Habitualmente atribuída ao médico grego Hipócrates (cerca de

equilíbrio e justa proporção se mostravam imperativos para a manutenção da saúde, sendo os excessos considerados os agentes causadores das doenças. Em “*Uma História do Corpo na Idade Média*”, Le Goff e Truong citam um excerto de Alcmeão de Crotona, o qual consideram decisivo nessa concepção de equilíbrio no que toca à medicina, concepção transmitida ao medievo, principalmente, através da influência dos escritos de Claudio Galeano¹⁸²:

“Essa maneira de considerar a doença uma perturbação das relações entre os quatro humores irá estender-se ao conjunto da medicina ocidental. Mas convém lembrar um texto decisivo de Alcmeão de Croton (c. 500 a.C), médico e filósofo da Itália meridional, segundo o qual, recorda seu doxógrafo, "a saúde se mantém pelos direitos iguais [isonomia] das qualidades, úmido, seco, quente, azedo, doce e outros, enquanto o reino exclusivo [*monarchia*] de um dentre eles produz a doença. As doenças ocorrem, no que diz respeito ao agente, por causa do excesso de calor ou de secura; no que diz respeito à origem, devido à falta ou excesso de alimentação; no que diz respeito ao lugar, no sangue, na medula e no cérebro [...]. Às vezes, elas também decorrem de causas externas, tais como a água, o lugar, as fadigas, a angústia ou coisas análogas. A saúde, conclui Alcmeão, é a [boa] mistura". Esse texto ilustra da melhor forma possível que a isonomia, isto é, o equilíbrio dos elementos corporais, assegura a saúde tanto no corpo humano quanto no corpo social. 'Uma nova 'arte médica' constitui-se justamente com a finalidade de ajudar a natureza humana em seus esforços para conservar e reencontrar as boas proporções e o equilíbrio, tanto no interior do corpo quanto em suas relações com o exterior', resume Mirko D. Grmek.” (LE GOFF, 2006, p. 110)

Encontramos também essa mesma noção de corpo ao analisar os manuais de pintura, como o de Leon Battista Alberti (1404-1472). O pintor considerava ser de suma importância a apreensão das Artes Liberais por quem quer que fosse seguir o

460-377 a.C), a patologia aparece em um texto de seu genro Políbio, igualmente originário da ilha de Cos: ‘O corpo do homem contém sangue, fleuma, bile amarela e bile escura’, escreve ele na *Natureza do homem*: Eis o que constitui a natureza do corpo; eis o que é a causa da doença ou da saúde. Nessas condições, há saúde perfeita quando esses humores estão em uma justa proporção entre si, tanto do ponto de vista da qualidade quanto da quantidade, e quando sua mistura é perfeita. Há doença quando um desses humores, em quantidade muito pequena ou muito grande, se isola, e não é apenas o lugar que ele abandonou que adocece, mas o local em que ele irá se fixar e se acumular - em consequência de um entupimento excessivo – também provoca sofrimento e dor.’” LE GOFF, J.; TRUONG, N.; PERES, M. F.; CASTRO, M. DE. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006 p. 109-110

¹⁸² Se a medicina hipocrática não retomará a terminologia de Alcmeão, a idéia da "boa mistura" irá trilhar seu caminho, sobretudo através do médico grego Galeano (c. 131-c. 201), que permanecerá uma das referências obrigatórias da arte médica medieval. LE GOFF, J.; TRUONG, N.; PERES, M. F.; CASTRO, M. DE. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006 p. 111

caminho da pintura¹⁸³, e ponderava, entre outras coisas, um alerta ao artista que fosse pintar um corpo, para que ele cuidasse que nenhum membro na pintura deixasse de executar a sua função¹⁸⁴:

"[37] Assim, pois, apanhado um membro, todos os demais devem acomodar-se a ele de tal forma que nenhum deles deixe de convir com os outros em comprimento e largura. Depois deve-se cuidar que cada membro execute o ofício a que está destinado. [...]. Assim, pois, em toda pintura deve-se tomar cuidado para que cada membro cumpra seu ofício e que nenhum deles, por menor que seja a articulação, fique sem ter o que fazer. Os membros dos mortos devem estar mortos, até as unhas. Dos vivos esteja viva a menor das partes." (ALBERTI, 1999, p. 117)

O corpo era considerado, portanto, um todo harmonioso e proporcional, composto de partes que eram harmônicas e proporcionais nelas mesmas, e que tendiam a se harmonizar umas às outras conforme suas funções, garantindo assim essa unidade, dotada de simetria e proporção harmônica, o que garantia o correto funcionamento do todo corporal.

Por fim, a *Musica Instrumentalis*¹⁸⁵ seria aquela e a única que se poderia ouvir:

¹⁸³ "Acho muito bom que o pintor seja, o quanto possível, instruído nas Artes Liberais, mas antes de tudo desejo que saiba geometria. Estou de acordo com o pensamento de Pânfilo, pintor antigo e renomado, com quem os jovens nobres começaram a aprender a pintar. Ele pensava que nenhum pintor podia pintar bem se não soubesse muita geometria. Nossas instruções, por meio das quais se exprime toda a perfeita e absoluta arte da pintura, serão facilmente entendidas pelos geômetras." ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Campinas: Unicamp, 1999 p. 138

¹⁸⁴ Citando Michael Paoli, Raphael Cuir afirma que "Na perspectiva teleológica de Alberti, o modelo de organismo 'representa um ideal de integração harmoniosa dentro de um todo composto de partes'." CUIR, R. **The development of the study of anatomy from the Renaissance to Cartesianism: da Carpi, Vesalius, Estienne, Bidloo**. Lewiston, N.Y: Edwin Mellen Press, 2009. p. 44

¹⁸⁵ "A *Musica Instrumentalis*, a única que se pode ouvir, é a produzida pelo homem. O termo *Instrumentalis* parece ter sido aplicado nessa época tanto à voz humana como aos instrumentos musicais, isto é, a toda música que se ouve e que é executada pelo ser humano; trata-se da atividade que foi considerada a mais comprometida com o trabalho manual e, portanto, a de menor valor dentro dessa concepção tripartite." FRIAÇA, A. **Trivium et quadrivium: as Artes Liberais na Idade Média**. Cotia: Íbis, 1999 p. 256. Ainda que fosse considerada, entre as três, a de menor valor, não deixava de ser valorosa no que toca à sua estrutura fundante ser também a razão e proporção harmônica, sendo ela um reflexo da harmonia primeira do cosmos. Claude Palisca nos diz como essa concepção ainda era forte ao fim do medievo: "A música que se ouve não é nada além do que um reflexo dessa harmonia, a qual, compreendida pelo músico em um estado de furor ou entusiasmo, o inspira a dar-lhe uma forma audível. Quase todos os escritores do começo da Renascença ainda aceitavam essas suposições dessa *Musica Mundana e Humana*." PALISCA, C. V. **Humanism in Italian Renaissance musical thought**. New Haven: Yale University Press, 1985 p. 17

“A terceira é a música que, segundo se diz, apoia-se em certos instrumentos. Esta é produzida por tensão, como nas cordas, ou pelo sopro, como no aulos ou nos instrumentos que se ativam hidraulicamente, ou pela percussão, como os instrumentos que recebem os golpes nas câmaras de ar, e dessa forma se produzem sons diversos.” (CASTANHEIRA, 2009, p. 68)

Igualmente dotada das devidas razões e proporções matemáticas, reflexos da proporção, razão e harmonia do cosmos, a *Musica Instrumentalis*, produzida a partir de instrumentos, resulta em uma música audivelmente consonante, o que garantiria a sua relação com o ser humano e a sua função de ajudar a harmonizá-lo quando necessário:

“Conta Nicômaco que, em princípio, a música era tão simples que constava de quatro cordas no total, e que essa situação se manteve até Orfeu. Nesse período, a primeira e a quarta corda faziam ressoar a consonância diapason e cada uma das centrais com as extremas, a diatessaron e a diapente, de modo que não havia entre elas nada dissonante. Imitava-se, sem dúvida, a música cósmica, que consta de quatro elementos. Diz-se que Mercúrio foi inventor desse tetracorde.” (CASTANHEIRA, 2009, p. 108)

Indispensável retomar e ressaltar aqui alguns aspectos. Apesar de estarem classificadas em três tipos de músicas diferentes e designarem distintos referentes, todas as três partes, como exposto, do mesmo princípio, isto é, da proporção matemática, que é considerada, por si, harmônica¹⁸⁶, sendo, como mencionado, a

¹⁸⁶ Ainda sobre a influência pitagórica nesse conceito de cosmos, Gunther Berghaus afirma que “O conceito de '*kosmos*' pitagórico era de um 'design' unitário e harmônico [...], sendo a unidade desse cosmos 'estabelecida por um único princípio presente na raiz de todas as coisas e que constitui a causa original do Ser. Esse princípio original (*arche*) por trás do cosmos seria o número (*arithmos*). O fragmento B6 do pitagórico Philolaus nos diz que "seria impossível que os elementos constituintes do cosmos fossem ordenados se neles não houvesse uma tal proporção que os mantivesse unidos." BERGHAUS, G. **Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory**. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, v. 10, n. 2, p. 43, 1992 p. 44 . Também no *Timeu* de Platão em [31c-32a] o filósofo afirma que o que garante a unidade entre o ser e o que devém é a proporção e/ou razão entre eles: "Daí que o deus, quando começou a constituir o corpo do mundo, o tenha feito a partir de fogo e de terra. Todavia, não é possível que somente duas coisas sejam compostas de forma bela sem uma terceira, pois é necessário gerar entre ambas um elo que as una. O mais belo dos elos será aquele que faça a melhor união entre si mesmo e aquilo a que se liga, o que é, por natureza, alcançado da forma mais bela através da proporção. Sempre que de três números, sejam eles inteiros ou em potência, o do meio tenha um carácter tal que o primeiro está para ele como ele está para o último, e, em sentido inverso, o último está para o do meio como o do meio está para o primeiro; o do meio torna-se primeiro e último e o último e o primeiro passam ambos a estar no meio, sendo deste modo

harmonia e proporção da *Musica Humana* e da *Musica Instrumentalis* reflexos da harmonia e proporção da *Musica Mundana*. Isto posto, visto que há então essa *Musica Humana*, a qual tem por definição ser e garantir a harmonia e unidade da alma e do corpo, como também a relação entre a alma e corpo humanos¹⁸⁷, temos aqui um ponto importante que nos mostra que a *Musica Instrumentalis*, quando bem usada¹⁸⁸, pode ter a função de adequação e correção¹⁸⁹ dessa *Musica Humana*, ou seja, tanto da alma e do corpo humano, como também na relação entre os dois,

obrigatório que se ajustem entre si e, tendo-se assim ajustado uns aos outros entre si, serão todos um só." PLATO; LOPES, R.; PLATO. **Timeu-Critias**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011 p. 100

¹⁸⁷ Ainda sobre a definição da *Musica Humana* ser o reflexo da harmonia do cosmos no nível humano, e assim ser a razão matemática, a proporção e equilíbrio entre a razão e/ou alma humana e o corpo humano, temos também no já mencionado *Timeu* de Platão definição semelhante em [88b-c]: "[...] não movimentar a alma sem o corpo nem o corpo sem a alma, para que, defendendo-se um ao outro, mantenham equilíbrio e saúde. Por isso, o matemático ou qualquer outra pessoa que se dedique intensamente a uma actividade intelectual deve compensá-la com o movimento do seu corpo, associando-lhe ginástica; em sentido inverso, aquele que molda o corpo cuidadosamente deve compensar com os movimentos da alma, servindo-se da música e de tudo quanto diz respeito à filosofia, se espera que se diga, com justiça e corretamente, que é simultaneamente belo e bom. É também deste modo que devemos tratar estas partes: imitando o padrão do universo." PLATO; LOPES, R.; PLATO. **Timeu-Critias**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011 p. 203. Quanto a essa concepção no período qual tratamos, Palisca igualmente nos aponta que continuava sendo o caso até o começo do século XVI: "*Harmonia est discordia concors* (Harmonia é a concórdia forjada a partir da discórdia). Esse lema, que aparece acima da cabeça de Gaffurius - como o balão de um desenho moderno - em uma famosa xilogravura no *De harmonia*, onde ele é mostrado em uma *cathedra* ministrando um curso a seus estudantes a seus pés, resume uma filosofia adotada por muitos escritores musicais até cerca de 1500, e que permanece forte nas primeiras décadas do século dezesseis. No domínio prático, o lema simboliza a união de diversas vozes, altura, ritmos, tempos, e instrumentos na música polifônica. Mas de maior significância é que isso epitomiza a harmonia que reina no universo, que existe, otimamente entre o homem e o cosmos, entre as faculdades da alma humana e as partes do corpo, e entre o corpo e a alma." PALISCA, C. V. **Humanism in Italian Renaissance musical thought**. New Haven: Yale University Press, 1985 p. 17

¹⁸⁸ Platão também ressalta no *Timeu* a importância do "bom e correto uso" da música que se pode ouvir no auxílio à correção, harmonização e equilíbrio da alma humana, colocando em concordância a alma humana e equilibrando a relação da alma com o seu corpo: "[47c-e] Na verdade, foi com o mesmo fim que nos foi atribuída a fala, que tem um papel fundamental na nossa interação; tudo quanto é útil à voz no contexto da música, isso nos foi dado por causa da harmonia da audição. Com efeito, para aquele que se relaciona com as Musas com o intelecto, a harmonia, feita de movimentos congêneres das órbitas da nossa alma, não é um instrumento para um prazer irracional – como agora se julga ser – mas, em *Virtude* de as órbitas da nossa alma serem desprovidas de harmonia desde a geração, aquela foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância. E o ritmo, por a maioria de nós ser privada de medida e falta de graça, foi-nos concedido como auxiliar, pelas mesmas razões e com os mesmos fins." PLATO; LOPES, R.; PLATO. **Timeu-Critias**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011 p. 128-129

¹⁸⁹ A Música para Boécio, seguindo a tradição clássica, também estava relacionada à moral. LORD, S. **Music in the Middle Ages: a reference guide**. Westport, Conn: Greenwood Press, 2008 p. 5

quando um deles ou ambos se desequilibram em relação àquela proporção e harmonia da qual suas harmonias e proporções são reflexos, isto é, a do cosmos.

Sendo a *Musica Instrumentalis* reflexo dessa mesma proporção e harmonia da *Musica Mundana*, da qual a *Musica Humana* também é reflexo, ela pode ser usada para, quando ouvida, auxiliar a *Musica Humana* a reencontrar a harmonia e equilíbrio de sua devida proporção em relação à proporção e harmonia da *Musica Mundana*:

“Daí, então, pode-se perceber que não é desarrazoado o dizer de Platão: a alma do mundo foi unida de acordo com uma harmonia musical. Consequentemente, quando nosso interior está coeso e convenientemente ajustado, percebemos o que nos sons está ajustado de forma exata e conveniente e nos deleitamos com isso; também comprovamos que nós mesmos somos regidos pela mesma semelhança. Essa semelhança é, sem dúvida, agradável, e a dessemelhança é odiosa e repulsiva.” (CASTANHEIRA, 2009, p. 51)

Levando em consideração que, o que auxilia a harmonizar e, nas palavras de Boécio, a moralizar¹⁹⁰ o ser humano, é a *Musica Instrumentalis*, desde que bem composta e executada segundo a proporção e harmonia daquela a qual ela é reflexo, é possível rastrear aqui como essa noção de proporção matemática acaba se tornando um fator moral na concepção de música que é legada ao medievo por Boécio, a qual continuava em vigência à época da escrita dos Tratados de dança analisados nesta dissertação. Dado que é fundamental que a alma e o corpo humanos estejam de acordo com a proporção e harmonia do cosmos, e sendo esta

¹⁹⁰ “Os [...] ouvidos, cuja força capta de tal modo os sons, que não só forma um juízo a partir deles e reconhece suas diferenças, mas também, com bastante frequência, encontra prazer se os modos são doces e coerentes, e se angustia se, dispersos e incoerentes, ferem os sentidos. Disso resulta que, sendo quatro as disciplinas matemáticas, as outras se dedicam precisamente à busca da verdade, enquanto a música não só está associada à especulação, mas também à moral.” CASTANHEIRA, Carolina Parizzi, **De Institutione Musica, de Boécio - Livro 1: Tradução e Comentários**. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009. p. 49. Leo Scharde, em seu *Music in the Philosophy of Boethius*, também ressalta a importância para Boécio do caráter moralizador que a música “que pode ser ouvida” pode exercer sobre o ser humano: “Na doutrina da música que Boécio formulara há dois elementos, ambos de natureza ética, que convergem, e nessa conjunção o valor ético da música ultrapassa qualquer outra disciplina presente no *Quadrivium*. Porque a música como a arte do som exerce em todos os casos e por sua própria natureza uma influência sobre o estado moral humano.” SCHRADE, L. Music in the Philosophy of Boethius. **The Musical Quarterly**, v. 33, n. 2, p. 188–200, 1947 p.193

uma proporção matemática que harmoniza e garante a união de todas as coisas constituintes desse cosmos, a proporção matemática do cosmos acaba por influenciar diretamente a proporção e harmonia humana, o que, por fim, acaba por determinar se aquela alma humana e o seu corpo estão de acordo ou não com a ordem do cosmos, ou seja, se estão moralizados ou corrompidos:

“Assim, do mesmo modo, surgem as maiores transformações, inclusive nos comportamentos: um ânimo lascivo ou se compraz com modos mais lascivos ou, ao ouvi-los frequentemente, torna-se mole e corrompido; [...]. Assim, Platão considera também que é preciso evitar ao máximo que se altere algo em torno da música de bom caráter. Ele nega haver, em uma sociedade, maior subversão de costumes do que perverter progressivamente uma música moral e mensurada. Se, através de modos mais lascivos, infiltra-se nas mentes algo desavergonhado ou através dos mais rudes, algo feroz e brutal -, imediatamente os ânimos dos ouvintes sentem também o mesmo e, paulatinamente, se desviam e não conservam nenhum vestígio de honestidade ou retidão.” (CASTANHEIRA, 2009, p. 51)

Visto que “*De fato, nenhuma via ao entendimento acolhe mais princípios do que a dos ouvidos*” (CASTANHEIRA, 2009, p. 51), a música que se pode ouvir, a *Instrumentalis*, acaba por ter papel fundamental nessa função moralizante¹⁹¹ do ser humano para adequá-lo à correta proporção e harmonia. Em observância dessa função moralizadora e harmonizadora da *Musica Instrumentalis*, em relação ao corpo agora mais especificamente, e de como essa proporção e harmonia sentidos no corpo influenciam também a alma humana, Boécio cita um ensinamento de Demócrito a Hipócrates sobre um modo de cura e de como “purgar a tonteira do corpo com o auxílio da música”:

¹⁹¹ Boécio também menciona o termo “virtuoso” [*Virtutis Modum*] para se referir a essa música que seria excelente e moralizante por ser de devidas proporções e harmonia: Existiu, em contrário, uma música poderosa e modesta, quando elaborada com instrumentos mais simples; no entanto, quando executada de forma promíscua e variada, perdeu o modo da serenidade e da *Virtude* e, quase caindo na indignidade, conservou muito pouco as suas antigas formas.” CASTANHEIRA, Carolina Parizzi, ***De Institutione Musica, de Boécio - Livro 1: Tradução e Comentários***. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009. p. 53. Apesar de que seja provável que o termo “virtuoso” de Boécio não seja exatamente o mesmo termo da época dos primeiros tratados de dança no ocidente, o qual já é agora, conforme exposto no primeiro capítulo, uma noção de *Virtude* secularizada e dotada de vários fatores sociais do período, pode-se observar que ambos os termos ainda visam em seu conjunto um equilíbrio, harmonia e proporção.

“A tal ponto era conhecida a força da arte musical nos estudos da filosofia antiga, que os pitagóricos, quando queriam se libertar das preocupações do dia com o sonho, usavam certas canções para que se apoderasse deles um suave e tranquilo torpor. Igualmente, quando se levantavam, purgavam a tonteira e a confusão do sono com modos diferentes, pois sabiam com certeza que toda a engrenagem de nossa alma se une com um ajuste musical. Com efeito, segundo as emoções do corpo, excitam-se os pulsos com os movimentos do coração. Diz-se que Demócrito, que estava, na opinião de seus concidadãos, louco, ensinou isso ao seu médico Hipócrates, que o visitou no cárcere para tratá-lo.” (CASTANHEIRA, 2009, p. 60-62)

É notável como, então, se relacionam os três tipos de música, a *Mundana*, a *Humana* e a *Instrumentalis*, e como a harmonia e proporção do cosmos garante a unidade, proporção e harmonia no corpo e na alma humana, e como a *Instrumentalis*, que é também reflexo daquela do cosmos, auxilia nesse equilíbrio, a partir do momento que torna audível essa proporção e harmonia. Ao ouvir essa proporção e harmonia, o ser humano pode novamente entrar em concordância com a proporção e harmonia que ouve, se harmonizando, entrando em equilíbrio novamente, dado que ele contém em si e é equilibrado e harmonizado pelo reflexo da harmonia e proporção do cosmos, da qual a música que ele ouve é também reflexo.

Foi apresentado nesta seção como, à época dos Tratados escritos pelos mestres da dança do *Quattrocento*, a proporção matemática ainda era vista como intrínseca e fundamental para a garantia da unidade do cosmos, garantia de equilíbrio tanto da alma humana quanto na relação dela com o seu corpo, e como garantia de uma proporção e harmonia na música que pode ser ouvida, proporção essa podendo ser usada quando necessário a fim de harmonizar, equilibrar, e evitar tanto a alma humana quanto ao corpo de caírem em excessos.

Conforme analisado nos dois capítulos anteriores, a virtude vigente, no período e no espaço histórico delimitados por esta dissertação, ainda carregava consigo o fundamento de proporção e equilíbrio, o qual sobreviveu a diversas transformações e reformulações do conceito desde a sua formulação na antiguidade clássica. É justamente esse equilíbrio, essa proporção harmônica e o evitar de excessos, a *Misura*, concepção da qual a música, entendida ainda como Arte Liberal, também compartilhava. Analisarei na sessão subsequente como os mestres

da dança, Domenico da Piacenza e Guglielmo de Ebreo, concebiam em suas teorias a dança e o seu exercício nos corpos como fatores fundamentais para apreensão e desenvolvimento dessa “excelente *virtude*”, ou seja, dessa proporção harmônica, tanto no corpo como no intelecto, bem como a relação dessa *Misura* entre ambos.

3.2 A *MISURA* NOS TRATADOS I: A VIRTUDE MUSICAL TRADUZIDA EM CORPO E MOVIMENTO

Conforme análise presente na seção anterior, apesar da época em que foram escritos os Tratados de dança do século XV já despontar em um renascimento, e também considerando que já se é possível ver neles alguns elementos que denotam isso (mais no Tratado de Guglielmo do que no de Domenico)¹⁹², as novas e crescentes universidades do período ainda tem em seus currículos o modelo oficial do medievo ocidental, sendo a base dele as sete Artes Liberais, e, por conseguinte, sendo a música ainda aquela tratada teoricamente nas bases pitagórico e platônicas legadas por Boécio¹⁹³.

Foi justamente tendo como base essa música teórica, pertencente às Artes Liberais, que os mestres da dança italiana escreveram suas introduções teóricas

¹⁹² A diferença temporal entre a publicação dos dois Tratados é de sete anos, sendo o de Domenico, *De la arte di ballare et Danzare*, “Sobre a Arte de Dançar e Coreografar” de 1455 e o de Guglielmo, *De pratica seu arte tripudii* “Sobre a Prática ou A Arte de Dançar, de 1463.

¹⁹³ Em documentos do *Studium*, a universidade de Pavia, que datam de 1409, se pode ver que “os estudantes podiam obter uma *licentia* em artes frequentando cursos por três anos e passando em um exame final, fosse em uma das sete Artes Liberais, ou em todas. [...]. Entre os nomes de professores do final do século quatorze em Pavia, dois parecem ser mais associados à música, Pietro Filargo e Giovanni da Genova. [...]. A sua familiaridade (de Pietro) com a música especulativa é também atestada pelo texto de uma sequência que ele compôs na qual ele menciona os nomes gregos dos intervalos musicais, e a teoria pitagórico-platônica da *Musica Mundana* como um reflexo da harmonia das esferas.” MARCHI, L. Music and university culture in late fourteenth-century Pavia: The manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54.1. *Acta Musicologica*, v. 80, n. 2, p. 143–164, 2008 p. 145-147

sobre a dança¹⁹⁴. Apesar de a parte prática dos Tratados conter as descrições das danças¹⁹⁵, e até virem com as partituras em algumas delas, e serem pensadas a partir da execução da música prática ou *Instrumentalis*, ambos os Tratados reclamam para si que (i) a música é uma Arte Liberal; (ii) a dança é gerada a partir dessa música; (iii) por conseguinte, a dança também poderia então adquirir o status de Arte Liberal¹⁹⁶.

Como visto anteriormente, a música liberal e a música prática do período diferenciavam-se quanto ao seu status e objeto. Enquanto que a música liberal se tratava mais de uma disciplina teórica especulativa essencial para se entender a proporção e harmonia das coisas, sendo assim uma “via para o mais alto conhecimento”, a música prática configurava-se como a *Musica Instrumentalis*, o último reflexo da proporção e harmonia do mundo, e assim mais distante de ser por si uma via ao “alto conhecimento”. Destarte, tal teoria sobre um corpo exteriorizando uma proporção e harmonia presentes também na *Musica Instrumentalis*, mas não originárias dela, teria de ser então produzida a partir da música cuja proporção e harmonia constituem não o seu reflexo, o que legaria à dança ser “o reflexo do

¹⁹⁴ “O argumento de Boécio de que a alma humana estava ligada à alma do mundo – a *Musica Mundana* – era bastante atraente a filósofos, escolásticos e artistas do século XV, e providenciou a base para a amplamente difundida analogia de que os seres humanos eram um microcosmo das relações maiores encontradas no cosmos. [...]. Foi essa herança intelectual que foi herdada pelos mestres da dança, e a qual eles usaram nas seções teóricas dos tratados de dança para apresentar a dança como uma arte como a música, como um caminho ao conhecimento divino, e uma atividade ética que precisava ser entendida através do intelecto.” NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004. p. 108-109

¹⁹⁵ Pode-se dizer que se trata de um tipo inaugural de notação coreográfica, com descrições de como, onde e em que momento fazer tal passo e/ou movimento, tendo os nomes dos movimentos como os únicos termos técnicos.

¹⁹⁶ “Os mestres da dança estavam completamente cientes de que para a dança ser incluída (através de sua associação com a música) às Artes Liberais, ela tinha de ser entendida tanto no seu nível físico quanto no seu nível intelectual.” NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004. p. 3-4; “Sons musicais concordantes (ou seja, harmônicos) podem ser representados como razões de números. Essas razões têm a mesma proporção que as órbitas celestes, e os sons produzidos por elas correspondem às notas das escalas musicais. Disso se segue que a harmonia musical é a mesma que a harmonia das esferas. Quando aplicados às artes plásticas, essas razões podem ser encontradas nas proporções harmônicas de construções, esculturas, etc. Também os movimentos harmoniosos e ordenados na dança são relacionados à concórdia das esferas celestes e obedecem em sua estrutura rítmica os mesmos princípios numéricos.” BERGHAUS, G. **Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory**. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, v. 10, n. 2, p. 43, 1992 p. 45

reflexo” de tais proporções e harmonias, mas a sua origem, ou seja, a partir da música como Arte Liberal.

Guglielmo de Ebreo inicia o seu Tratado com um longo elogio à música em seu prefácio, reafirmando firmemente o seu status de Arte Liberal: “*Essa arte [arte] não é considerada como a menos importante das sete; de fato, como uma ciência [scienza] liberal ela é claramente sublime e elevada, e tão merecedora de ser buscada como as outras.*” (GUGLIELMO, 1995, p.87). O mestre de dança também enfatiza a afinidade entre a proporção e harmonia tocada por um instrumento “bem afinado” e daquele que as ouve, como se a música fosse o alimento “mais natural de nossas almas”¹⁹⁷:

“E em alguns modos ela se adequa e convém à natureza humana [*humana natura*] mais do que qualquer outra [arte] na medida em que, através das quatro principais e consonantes vozes das quais ela é formada e composta (correspondendo aos nossos quatro humores principais), ela oferece, enquanto ouvimos, singular conforto a todos os nossos sentidos [*sens*], como se ela fosse a comida mais natural de nossas almas [*spiriti*]. Nem parece haver no mundo alguém que seja tão grosseiro e bárbaro que seja incapaz de ser movido ao máximo prazer pela doce canção [*canto*] e pelo agradável som de um [**2v**] instrumento afinado [*ben concordato*].” (GUGLIELMO, 1995, p. 87)

¹⁹⁷ Guglielmo chega a citar em seu prefácio momentos em que a música foi usada para influenciar os ânimos daqueles que a ouviam: “Assim é verdadeiramente escrito sobre o célebre Orpheus que ele tocou seu doce som *cithara* com tanta graça [*gratia*] para acalmar não só os espíritos humanos [*humani spirit*], mas o feroz Plutão e a deidades infernais, assim como a brutos animais, ferozes leões, e outras bestas selvagens. [...]. E também assim fez o glorioso Rei Davi o qual, por vezes, com seu amável e sagrado [*amoroso & sancto*] saltério, reuniu¹⁹⁷ as pessoas perturbadas com festiva e decorosa dança [*festevole & honesto danzare*], e através da harmonia [*harmonia*]¹⁹⁷ de seu doce canto [*dolce canto*] comoveu [*commovea*]¹⁹⁷ um poderoso e irado Deus a uma piedosa e mais gentil paz [*piatosa & suavíssima pace*].” GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 87-89. Também Boécio em seu *De Institutione Musica* apresenta argumento semelhante quanto aos efeitos da música no ânimo das pessoas: “Esse decreto demonstra o seguinte: os espartanos se indignaram com Timóteo de Mileto porque, ao introduzir uma música mais complicada na mente das crianças, as quais acolheu para educar, estragava-as e as afastava da medida da virtude; também se indignaram porque ele havia trocado a harmonia, que recebera simples, pelo gênero cromático, que é mais efeminado. Tão grande era entre eles a preocupação com a música, que acreditavam que inclusive os ânimos eram governados por ela. Com efeito, é conhecimento comum que frequentemente uma canção refreou iras, e que muitas maravilhas fez nas disposições dos corpos e das almas.” CASTANHEIRA, Carolina Parizzi, **De Institutione Musica, de Boécio - Livro 1: Tradução e Comentários**. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009. p. 58

Entretanto, fica nítido mais à frente, em seu Tratado, que o elogio e reafirmação ao status liberal da música são, na verdade, uma preparação de terreno no qual a dança será inserida como tão merecedora de tal status quanto, ao afirmar que a origem e base fundadora dessa arte é a música e, mais especificamente, a proporção e harmonia inerentes à essa música, o que acabaria, para Guglielmo, por validar a posição da dança como Arte Liberal, uma vez que ela também teria em sua estrutura fundante essa proporção e harmonia, que é o que garante às outras ciências tidas como liberais o seu status de “vias para o verdadeiro conhecimento”¹⁹⁸:

“Todas essas coisas nos revelam a grande excelência e supremo valor dessa ciência [*scienza*], a qual tão naturalmente inaugura a alegre arte e os doces efeitos da dança. Essa virtude [*virtute*] da dança não é outra que uma ação exterior demonstrativa dos movimentos da alma [*movimenti spiritali*], os quais devem concordar com as medidas [*Misurate*] e perfeitas consonâncias daquela harmonia que, através de nossa audição, desce com deleite ao nosso intelecto [*parti intellectuali*] e aos nossos afetos [*sensi cordiali*], onde lá então são geradas certas doces comoções [*commovimenti*] as quais, como se estivessem presas contra a sua natureza [*natura*], lutam poderosamente para [4r] escapar e manifestarem-se em ação [*farsi in atto manifesti*].” GUGLIELMO, 1995, p. 89)

A reclamação para si de um status de Arte Liberal¹⁹⁹, por parte dessa dança, repousa no fato de um necessário reconhecimento social da atividade da dança e

¹⁹⁸ “Guglielmo argumenta que a dança é também uma arte a qual é a realização física da harmonia da música. Assim, a partir do fato de que a dança procede da música, a dança também necessariamente compartilha as características da música: isto é, de que ela também é uma realização das proporções que governam o cosmos, e as quais ligam os humanos à harmonia do universo. Ao expor esses argumentos, Guglielmo está repetindo o ponto de vista tradicional de que a dança seja uma manifestação humana da natureza divina. Ela é um caminho para o entendimento na natureza de Deus e para contemplar as coisas divinas, porque tanto a dança quanto o cosmos são baseados em números e proporções.” NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004. p. 109

¹⁹⁹ Tal reclamação é mais explícita no Tratado de Guglielmo, quando alerta que seu Tratado é feito para apenas aqueles que possuam *Virtude* e não para aqueles que a deturpam e assim a tirariam de seu suposto status de Arte Liberal: “Mas ela é completamente estranha [*aliena*], e inimiga mortal de vis e rudes mecânicos [*vitiosi & mechanic*] que frequentemente, com almas [*animo*] corruptas e mentes [*mente*] traiçoeiras, transformam-na de uma arte [5r] liberal e ciência virtuosa [*virtuosa scienza*] em algo adúltero e ignóbil [*adultera & servile*]. [...]. Portanto eu recomendo [este trabalho] somente aos honestos e aos castos de coração, e àqueles que aspiram a ela [à dança] como *Virtude* [*virtute*] e como lícita ciência [*licita scienza*] e que desejam a ela se dedicar com humilde e sincera afeição [*humilissimo & cordiale affeto*].” GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 91. Já Domenico o faz de forma mais discreta, ao associar a *Misura* como pertencente às Artes Liberais, afirma a dança como pertencente à harmonia e à música, sendo essa harmonia nada mais que a

dos mestres da dança, tanto nos ambientes de corte, quanto daqueles que lidam com as Artes Liberais²⁰⁰, os quais só respeitariam a arte que tivesse consigo a proporção e harmonia como estrutura fundadora. Só esse fato a colocaria no mesmo patamar das outras Artes Liberais, somente tendo como essência essa proporção, essa *Misura*, a dança seria uma arte digna de ser apreendida e praticada. Para tanto, a reivindicação repousa no argumento da dança ser originada a partir da proporção e harmonia presentes na música e em todas as outras Artes Liberais, isto é, ela se originaria como uma ação exterior demonstrativa das moções interiores geradas e agitadas pelo ouvir de uma música que possua e seja feita a partir da harmonia e proporção.

No capítulo três de seu Tratado, Domenico aponta a *Misura* como fator basilar da formação da dança, como elemento decisivo que irá proporcionar a habilidade necessária para que o dançarino não caia em excessos, e que consiga dançar de acordo com o andamento necessário, momento em que se torna decisivo também, para quem for praticar essa arte, “dispor de um bom intelecto”, podendo apreender firmemente essa *Misura*, e tê-la sempre consigo:

“[35] Note que à parte de ser abençoado por Deus com um bom intelecto [*intelecto*] / e ser dotado de beleza pela natureza [*adoptado per natura de beleza*], tem de aprender a / discernir a estrutura fundamental [*consstructo*] dessa refinada forma de arte. Ele / argumenta que a fundação [*fondamento*] é a *Misura*, a qual governa tudo que seja rápido [*presteze*] ou / lento [*tardeze*] de acordo com a música.” (DOMENICO, 1995, p. 13)

própria *Misura*, o próprio equilíbrio e proporção: “Não sabemos nós que / a *Misura* é parte da prudência [*prudentia*] e das Artes Liberais? Não sabemos nós / que a *Memoria* é mãe da prudência, a qual é adquirida após / uma longa experiência? Não sabemos nós que essa *Virtude* [*virtu*] [a dança] é parte da harmonia [*armonia*] / e da música?” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 15

²⁰⁰ "Se a dança fosse uma arte liberal ela poderia então reclamar para si ser a demonstração das 'verdades eternas', um microcosmo do cosmos, como era a sua irmã e progenitora, a música. Seus argumentos [dos mestres da dança], os quais afirmavam ser essencial entender a arte da dança através do intelecto, era outro modo do qual os mestres da dança separavam a sua prática da dança das danças das camadas mais pobres da sociedade. As danças praticadas por essas camadas eram frequentemente condenadas como desculpas para um comportamento 'desordeiro e lascivo'. para que a dança fosse uma demonstração das 'eternas verdades', meros movimentos físicos não seriam suficientes. Os movimentos tinham de ser entendidos em um nível intelectual, e baseados na estrutura apropriada. Apenas isso poderia produzir os movimentos virtuosos necessários, ao invés daqueles considerados 'moralmente repugnantes'" Jennifer Nevile NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004. p. 4

Domenico chega a citar, no início de seu Tratado, o segundo livro da *Ética* de Aristóteles²⁰¹, onde o filósofo versa sobre a importância de conseguir manter o meio das coisas, nunca deixando-se ir aos extremos, mas sempre ter consigo a moderação. A argumentação usada aqui por Domenico é feita com o fim de defender a arte da dança daqueles que a consideram uma “perda de tempo”, ao que o autor afirma que essa arte da dança, se e quando bem apreendida e bem executada, ou seja, sempre que se é observada a correta proporção, a *Misura*, e não caindo em extremos ou excessos, faz dessa arte algo virtuoso, assim como quem a dança:

“[10-20] Apesar de muitos objetarem que essa ágil / e elegante moção [*motto*] feita com grande sutileza e esforço / seja uma perda de *Tempo*, o praticante [*L'operante*] cita o segundo da *Ética*. / O autor considera que todas as coisas estragam ou deterioram [*tutte le cose se corrono e guastase*] se elas / [15] seguem um mau caminho, ou seja, vão para extremos. Ser moderado / salva [*E la mezanitade conserva*]. [...]. [20-25] Note que / se você executa essa moção [*motto*] de modo que você não vá para extremos, eu digo / que essa refinada arte possui bem natural [*buntade natura*] e muitas coisas por conta da / [25] delicadeza em sua execução.” (DOMENICO, 1995, p. 11)

Guglielmo, no *Exercício V* de seu Tratado, também ressalta a importância dessa apreensão da *Misura* para aquele que quiser apreender e praticar a arte da dança, e chega a afirmar que essa apreensão por parte do dançarino seria tão firme e, por conseguinte, aguçaria tanto o seu intelecto, que ele poderia até conseguir medir o pulso de alguém que estivesse em estado febril, mesmo que médico não

²⁰¹ Na segunda e sexta parte do Livro II, de sua obra *Ética a Nicômaco*, Aristóteles discute como ser bom e virtuoso através dos atos e o que evitar para conseguir alcançar tal objetivo: “[...]. Analogamente, no que tange às ações também existe excesso, carência, [25] e um meio-termo. Ora, a *Virtude* diz respeito às paixões e ações em que o excesso é uma forma de erro, assim como a carência, ao passo que o meio-termo é uma forma de acerto digna de louvor; e acertar e ser louvada são características da virtude. Em conclusão, a *Virtude* é uma espécie de mediania, já que, como vimos, ela põe a sua mira no meio-termo. Por outro lado, é possível errar de muitos modos (pois o mal pertence à [30] classe do ilimitado e o bem à do limitado, como supuseram os pitagóricos), mas só há um modo de acertar. Por isso - fácil errar a mira, difícil atingir o alvo. Pelas mesmas razões, o excesso e a falta são característicos do vício, e a mediania da virtude: [35] Pois os homens são bons de um modo só, e maus de muitos modos”. ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco** in: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973 p. 273

fosse, apenas por ser versado de maneira tal e ter consigo apreender essa *Misura*, a qual está presente em todas as Artes Liberais²⁰²:

“Note que o propósito de todas essas provas ou exercícios [*prove overo esperienze*] consiste em um perfeito entendimento da *la Misura* [medida], a qual é a fundação de toda a supramencionada arte da dança. [11v] A medida [*misura*] é aprendida e é colocada em prática através dos supramencionados exercícios [*esperienze*], portanto ela, acima de tudo, precisa ser perfeitamente entendida [*perfettamente intendere*], uma vez que se trata de algo tão proveitoso [*fruttuoso*] e necessário, e sustenta [*giova anchora*], ademais, todas as outras ciências [*scienza*] em que a medida [*misura*] tem lugar. Note, portanto, que tão grande é a sua virtude [*virtute*] e perfeição que quem quer que bem entenda a medida [*misura*] [...], possa pegar o pulso de alguém que esteja doente ou febril, e saberia tão bem quanto um médico a que ritmo [*grado*] o pulso estaria batendo, mesmo sem saber qual o tipo [*qualità*] da enfermidade que se trata (visto que [a medicina] é uma ciência [*scienza*] distinta dessa [dança]) pois lhe seria o suficiente discernir se a batida é regular, como ela deveria ser, ou se estaria mais rápida ou mais lenta. Isso então é a medida [*misura*] e ela aguçava [*assotiglia*] o intelecto [*l'intelletto*] para muitas outras coisas, mas principalmente para a arte supramencionada [da dança]. [...]” (GUGLIELMO, 1995, p. 103)

A presença do intelecto como coeficiente indispensável para a correta e firme apreensão da proporção, da *Misura*, é fator determinante para os mestres da dança elevarem seu status a de uma Arte Liberal. Sendo a dança considerada como originada a partir do contato dessa proporção e harmonia da música com aquele que a ouve²⁰³, a consequência imediata seria, para aqueles que possuem a firme apreensão dessa *Misura* no intelecto, a exteriorização dessa proporção e harmonia

²⁰² Foi brevemente analisado na seção anterior deste capítulo como essa harmonia e proporção também estão presentes na estrutura da medicina do período, podendo o corpo ser medido, analisado e medicado a partir da noção de que cada parte do corpo tem sua própria função e possui uma harmonia e proporção em si, ao passo que contribui para a proporção e harmonia do todo corporal. Nos relatórios das universidades do período é possível pelas descrições que são dadas analisar que as Artes Liberais serviam de formação comum e necessária a todos que estudavam, para daí então terminarem suas formações seguindo a carreira da medicina, de direito ou da teologia: “Na organização medieval do conhecimento, a música era uma das Sete Artes Liberais, estudo o qual era preliminar às altas faculdades do direito, medicina e teologia.” MARCHI, L. Music and university culture in late fourteenth-century Pavia: The manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54.1. *Acta Musicologica*, v. 80, n. 2, p. 143–164, 2008 p. 144

²⁰³ Guglielmo afirma explicitamente essa origem da dança ao final de sua Regra IV: “Portanto nós podemos afirmar ser [*esser*] essa arte e ciência da dança uma *Virtude* [*virtute*] e uma ciência natural [*scienza naturale*] composta e de forma natural derivada [*naturalmente tratta*] e extraída da melodia ou som [*melodia over suono*] de algumas vozes concordantes, como nós dissemos acima.” GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 109

nos corpos ao dançarem. Guglielmo, em sua *Regra IV*, explica como que se origina a dança, no momento que a música entra pelos ouvidos e sua harmonia e proporção comovem o espírito²⁰⁴ por natural afinidade, ou seja, há uma identificação no momento em que se ouve uma música harmonizada e composta segundo as devidas proporções pelo fato de se também possuir em sua composição, em sua alma e corpo, a proporção e harmonia. No momento em que ocorre essa identificação, essa afinidade, são gerados, no interior de quem ouve, certas “comoções”²⁰⁵ que necessitam de serem exteriorizadas, demonstrando assim, exteriormente, espacialmente, encarnada no corpo de quem dança, a harmonia e proporção presentes tanto naquela música ouvida, quanto na alma de quem a ouviu:

“Mas quando elas [as quatro vozes] são de tal modo compostas como sendo em perfeita harmonia, e concordam bem com suas apropriadas e naturais [*natura*] medidas [*misura*], elas movem todos os sentidos [*commovere tutti i sensi*] dos ouvintes com o [14r] mais doce prazer [*suavis[sima] dolceza*]. De modo que frequentemente aqueles [que estão ouvindo] param e atentam [*fermi & attenti ad odire*] seus ouvidos, encontrando-se compelidos por essa doçura e melodia [*dolceza & melodia*] a executarem algum movimento demonstrativo exterior [*movimenti dimostrativi di fuori*] com seus corpos, expressando [*significando*] o que dentro sentem. [...]. Da mesma maneira que lemos sobre o monstro marinho, a Sereia, a qual através do poder de sua doce e suave [*dolceza & suavidade*] canção embalou os marinheiros até adormecerem; e aqui nós simplesmente temos as quatro virtudes [*virtu*] principais, tão concordantes e aparentadas [*conforme*] aos nossos sentimentos naturais [*naturali sentiment*] que elas comovem [*commovono*] nossos espíritos e os atraem [*tirano*], com natural afinidade [*amici naturali*], a elas mesmas, como se amigos fossem. E não há nada aqui para se ficar admirado, na medida em que a dança é extraída [*sia tratto*] e se origina dessa melodia como um ato demonstrativo exterior de sua própria natureza [*natura*]; [e] sem essa harmonia [*harmonia*] ou consonância, a arte da dança nada seria, nem seria possível fazê-la.” (GUGLIELMO, 1995, p. 107-109)

²⁰⁴ Importante notar que nesse excerto Guglielmo se refere apenas a ‘nossos espíritos’, enquanto que no excerto anterior ele fala que a música ouvida ‘desce com deleite ao intelecto e aos afetos’ (“Essa *Virtude [virtute]* da dança não é outra que uma ação exterior demonstrativa dos movimentos da alma [*movimenti spiritali*], os quais devem concordar com as medidas [*Misurate*] e perfeitas consonâncias daquela harmonia que, através de nossa audição, desce com deleite ao nosso intelecto [*parti intellective*] e aos nossos afetos [*sensi cordiali*],[...]” *Ibidem* p. 89; denotando aqui a presença em sua teoria da vigente concepção de alma teológica cristã de raízes platônicas.

²⁰⁵ “[...] onde lá então são geradas certas doces comoções [*commovimenti*] as quais, como se estivessem presas contra a sua natureza [*natura*], lutam poderosamente para [4r] escapar e manifestarem-se em ação [*farsi in atto manifesti*].” GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 89

Sendo essas comoções feitas em ato manifesto, exteriorizadas, encarnadas no corpo de quem dança, os movimentos exteriores resultantes dessa exteriorização, gerados a partir da proporção e harmonia presentes na música, como não poderia deixar de ser, também obedecem à harmonia e à proporção da qual eles primeiramente foram gerados, possuindo e demonstrando essa proporção harmoniosa, equilibrada, tanto em cada movimento em si, feito com cada parte do corpo, como no movimento resultante de todas essas partes harmoniosas nelas mesmas, formando um todo proporcional e harmonioso no movimento do corpo inteiro:

“A medida, nessa parte, e como ela pertence à arte da dança, significa uma doce e medida concordância entre som e ritmo [*di voce & di tempo*], repartida com razão e habilidade [*con ragione & arte*], natureza que pode ser melhor entendida através do [tocar] de um instrumento de cordas ou de qualquer outro, afinado e temperado de tal modo que sua *fraca [batida] se iguale à *forte; ou seja, que o tenor se equivalha ao contratenor de modo que a medida de um *Tempo seja a mesma do próximo. Portanto, a pessoa que deseja dançar deve se ajustar e se regular [*si regoli et misuri*], e deve concordar tão perfeitamente seus movimentos com ela (música) e de tal modo que seus passos estarão em perfeito acordo com o Tempo e com a medida [*Misura*] supramencionados e serão regulados por aquela medida [*Misura*].” (GUGLIELMO, 1995, p. 93)

Domenico, apesar de, em seu Tratado, também determinar que esses movimentos são gerados a partir da música, do som, e dele obtém suas proporções e harmonias, opera essa exposição amparado por uma argumentação que visa um cenário mais prático, isto é, de como se daria a ligação e exteriorização dessas proporções e harmonias da música já na própria execução da dança²⁰⁶, quando, no capítulo oito, já introduz quais moções de dança são naturais e quais são acidentais, sendo as naturais aquelas geradas e executadas na música, ou seja, no *Pieno*, e as acidentais, logo, não naturais, aquelas geradas e executadas na ausência da música, ou seja, no *Vuodo*:

²⁰⁶ “Domenico, por outro lado, adota uma abordagem mais prática em seu tratado. Sua preocupação ao discutir a relação entre a dança e a música é explicar como que as duas são relacionadas na execução das danças. Domenico reconhece que as duas artes são ligadas através da proporção (*Misura*) e desse modo ligadas às proporções que ordenam o cosmos, mas em seu tratado ele opta por focar em como essas proporções se manifestam nas danças elas mesmas. Mas qualquer que seja o modo em que Guglielmo e Domenico abordem o seu objeto, suas insistências no entendimento intelectual da dança é essencial para reivindicar a dança como uma das Artes Liberais” NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004. p. 109

“[90] Agora note que a fim de lhe satisfazer sobre a essência [essere] dessa moção [motto], / ele afirma que há doze moções [motti] nessa arte: / nove naturais [naturalli] e três acidentais [accidentalli]. As nove / naturais são executadas no *Pieno* e as três acidentais são / executadas no *Vuodo*. Pois o filósofo bem argumenta que não há / [95] *Vuodo*, eu chamo *Vuodo* o silêncio e o *Pieno* o som. Eu chamo / *Vuodo* aquilo que há entre um *Tempo* e o próximo. Eu chamo de *Pieno* aquilo que há dentro de um *Tempo*. / Esses determinam a natureza das moções [motti] naturais [natura] e acidentais [accidentia].” (DOMENICO, 1995, p.15)

Dado que, para Domenico, os movimentos naturais também são gerados a partir da música, igualmente para ele o movimento tem de então possuir e exteriorizar essa proporção e harmonia, das quais ele é gerado. Domenico nos oferece uma abordagem mais prática no que se refere a essa origem, demonstrando a partir de proporções matemáticas como cada *Misura* de moção, ou seja, a mensuração de cada tipo de dança²⁰⁷, a saber, a *Bassadanza*, a *Quadernária*, o *Saltarello* e a *Piva*²⁰⁸, são derivadas da *Misura* geral, que seria aqui a noção de proporção e de harmonia por excelência presentes na música:

“Note, eu peço que preste atenção para aprender / [130] o que é a *Misura* da moção [motto] e como as moções [motti] são criadas / sobre a *Misure*. *Misure* geral de acordo com a canção ou som ou / movimento [movimento] consiste em *Misurare* o *Pieno* com o *Vuodo*, *Misurare* / o silêncio com o ouvir do som, e *Misurare* o movimento [movimento] do corpo / com os passos. Caso contrário, não é possível encontrar o / [135] começo, meio ou fim dessa moção [motto] de dançar. Para além / dessa *Misura* geral, são derivadas quatro outras individuais. A / primeira, a mais larga [larga] do que as outras, é chamada *Bassadanza* / de maior imperfeito. A segunda *Misura* é chamada *Quadernaria* / de menor imperfeita, a qual tem um *Tempo* um sexto menor em distância [distantia] / [140] do que a da *Bassadanza*. A terceira *Misura* chama-se / *Saltarello* de maior perfeito, ou seja, uma unidade de passo 'Brabante'. Essa *Misura* / em relação à distância [distantia] de um *Tempo* é mais estreita [strecta] por um sexto do que / a *Quadernaria*, e assim é menor em um terço em relação à *Bassadanza*. Por seu nome popular a quarta e / última *Misura*, de menor perfeita chama-se *Piva*. Ela cai / [145] do *Saltarello* um sexto da distância [distantia] de um *Tempo*. Assim sendo / essa última *Misura* chamada *Piva* é três sextos mais

²⁰⁷ Apesar de no Tratado de Guglielmo as mensurações das danças e dos tempos de seus movimentos não estarem presentes tão nitidamente quanto Tratado de Domenico, duas destas danças também são citadas em sua introdução teórica, a saber, a *Bassadanza* no Capítulo de Particionamento do Chão e no Exercício I, e o *Saltarello* no Capítulo sobre a Airosidade e no Exercício I. GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 95, 97 e 101

²⁰⁸ Recomenda-se a consulta ao Glossário presente na tradução dos Tratados no apêndice presente ao fim desta dissertação.

estreita [*strecta*] / que a *Bassadanza*, e mantém o meio.” (DOMENICO, 1995, p.17)

É notável que as demais danças (*Quadernaria*, *Saltarello* e *Piva*) tenham seus tempos e mensurações determinadas em relação, primeiramente, à *Bassadanza* e, logo após, umas em relação às outras. Porém Domenico deixa nítido que as quatro são derivadas daquela *Misura*, aquela proporção harmoniosa geral que há na música, e que tal comparação e determinação de mensurações e tempos entre elas só sirva de base para aquele que for se dedicar à arte da dança, e que precise ter consigo, firme em seu intelecto, essas relações de *Misura*, caso seja necessário executar um intercâmbio de mensurações conforme uma possível mudança no andamento da música para a qual se estaria dançando²⁰⁹. Ambos os mestres consideram vital e prova de real apreensão no intelecto dessa *Misura* geral, dessa proporção harmoniosa que é base das Artes Liberais, quando o dançarino compreende tão bem todas as *Misure*, e como elas funcionam em seus próprios tempos, que ele demonstre ter a capacidade de executar tal intercâmbio quando for preciso. O próprio Tratado de Domenico nos dá vários exemplos de como é possível manipular artificialmente as *Misure* naturais de cada moção ou dança, ou seja, tirar o movimento ou dança de seu tempo “natural”, isto é, do tempo no qual ela foi

²⁰⁹ Tanto Domenico quanto Guglielmo enfatizam em seus Tratados a necessidade também da Memória para se atingir a arte da dança proposta por eles. Domenico menciona a sua necessidade ao fim do primeiro capítulo “Com *Misura*, *Memoria*, *Agilitade*, *Maniera*, *Misura di* / [20] *Terreno*, [...]”, ele argumenta / bem que essa arte é uma refinada demonstração / de tanto intelecto [*intelecto*] e esforço quanto se pode encontrar.” e também ao final de seu sétimo capítulo: “Não sabemos nós / que a *Memoria* é mãe da prudência, a qual é adquirida após / uma longa experiência?” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p.11 e 15; Ao passo que Guglielmo tem um capítulo inteiro apenas para a *Memoria*: “Uma vez que a medida [*Misura*] é entendida e firmemente impressa no intelecto [*nell'intelletto ben raccolta*], como foi acima dito, é necessário, em segundo lugar, possuir uma perfeita memória [*memoria*]; ou seja, estar constantemente tentando lembrar aquelas partes [*parti*] que precisam ser lembradas, enquanto acumula os pensamentos e presta cuidadosa atenção à medida [*Misurato*] e à concordante [*concordato*] música para que, se ela mudar de algum modo, tanto desacelerando quando acelerando [*allargasse o astringesse*], quem quer que tenha começado a dançar não precise ser [7r] alvo de escárnio [*schernito*] por sua falta de antecipação ou falta de memória [*memoria*]. [...]” GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 95. Tanta importância dada à memória se deve aqui ao fato de que, à exemplo do que aconteceu com a música prática por grande parte do medievo ocidental, os dançarinos ainda não dispunham de notação coreográfica para saber e consultar quando preciso no momento em que não se lembrar como que se dá uma determinada execução de movimento ou passo espacialmente e/ou temporalmente.

concebida, para ajustá-la “artificialmente”, isto é, ajustá-la através de operação do intelecto²¹⁰, ao tempo “natural” de outro movimento ou dança. Obtendo êxito nessa manipulação, conseguindo, a partir de seu intelecto e na prática exteriorizada em seu corpo, realizar tal intercâmbio de *Misura*, o dançarino mostrará o quão firme possui essa proporção harmoniosa fundadora da arte da dança em seu intelecto²¹¹:

“A fim de entender os mínimos detalhes, ele deseja que você / saiba e manipule todas as *Misure* ao seu modo de acordo com o que é / natural ou artificial. Note que a natureza [*natura*] dá a combinação [*ordine*] para cada / [230] *Misura* de acordo com a sua distância [*distantia*], ou seja, à lentidão / [*largeza*] ou rapidez [*presteza*] do *Tempo* [...]. Colocando-se o intelecto a / operar [*intelecto se pono operare*], / é possível executar tudo isso como descrito abaixo: / [250] Note que a *Bassadanza*, a qual é maior imperfeito, eu digo / que ela pode ser dançada de cinco modos [*modi*]. Dos cinco, dois mantêm suas combinações [*ordine*] / para a moção [*motto*] do *Tempo*. O intelecto [*intelecto*] é capaz de dividir os / outros três através de artifício [*per accidentia*] para dançar. Os mais difíceis são / esses três os quais requerem muita rapidez [*presteza*] / [255] e muita lentidão [*tardeza*] em moções [*motti*] que não têm suas / combinações [*ordine*] porque o intelecto [*intelecto*] os alterou em sua essência [*perche lo intelecto li cava fuora del suo essere*].” (DOMENICO, 1995, p. 21)

De igual modo encontramos, no *Exercício II* do Tratado de Guglielmo, similar consideração sobre a capacidade de se manipular e de se executar uma *Misura* específica de uma dança ou movimento fora de seu contexto natural, para uma melhor apreensão daquela *Misura* geral, ou seja, da proporção e harmonia

²¹⁰ Assim como os movimentos “não naturais” são construídos a partir de manipulação do intelecto, ou seja, resultantes da operação do intelecto sobre os movimentos “naturais” dados, similarmente esse ajuste que tira os movimentos de seus tempos “naturais” e os realoca por necessidade em outros tempos é também empreendido por meio do intelecto. BERGHAUS, G. **Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory**. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, v. 10, n. 2, p. 43, 1992 p. 54

²¹¹ Domenico afirma quando trata das possíveis mudanças de modo que podem ocorrer no *Saltarello*, que a capacidade de fazer tal manipulação com excelência denota o quão bom é o intelecto: “[325] Note que a moção [*motto*] para o *Saltarello* pode ser dividido em cinco modos [*modi*]. A / primeira moção [*motto*] tem a sua combinação [*ordine*] de maior perfeita de acordo com a essência [*essere*] / de sua *Misura*. A segunda moção [*motto*] é na *Bassadanza*, ou seja, você pode / colocar um *Tempo* de *Bassadanza* em dois *Tempi* de *Saltarello*. / Eu lhe aviso que isso é difícil e que não é assunto para amadores / [330] porque é uma *Misura* muito larga [*largissima*]. Os bons intelectos [*boni intellecti*] são reconhecidos / quando *Misurano* largamente [*che mexurano largo*] e sabem como colocar um / em dois.” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 25

presentes na música como estrutura fundante. Ao conseguir ser bem-sucedido nesse empreendimento, igualmente Guglielmo afirma que o dançarino mostrará o quão “habilidoso e conhecedor” é na arte da dança, uma vez que sua fundação é a *Misura*, é a proporção, e saber manipulá-la de tal modo é prova de profunda apreensão dessa arte no corpo e no intelecto:

“Quem quer que deseje descobrir por si mesmo o quão habilidoso e conhecedor [*scientifico & intelligente*] na supramencionada arte da dança pode usar-se de outra regra ou exercício [*regula overo esperienza*] deste modo: ou seja, deve-se tentar dançar contra o tempo [*contra tempo*] da primeira ou segunda *Misura*, ou contra o tempo ou no tempo de qualquer outra [*misura*]. E essa prova é extremamente proveitosa [*grandemente giova*] para quem deseja aprender bem, e aguça o intelecto e o faz ser atento à música [*fa l'intelletto acuto & attento al suono*]; daí então irá, com maior [10v] facilidade, adquirir perfeição na arte supramencionada. Pois se pode dançar habilmente contra o tempo neste exercício [*esperienza*], é sinal de afiada inteligência [*segno di buona intelligenza*].” (GUGLIELMO, 1995, p. 101)

Tal capacidade de intercâmbio entre as *Misure* das danças se mostra necessário também no que toca ao espaço a ser dançado. Como não poderia deixar de ser, o espaço a ser dançado também tem as suas devidas medidas e proporções, visto que, além dessa proporção e harmonia da música encarnarem-se visualmente e espacialmente nos corpos dos bailarinos, ela também se dá no todo do espaço dançado, quando os bailarinos, cada qual com a sua devida proporção e harmonia em seus corpos, contribuem, cumprem a sua função de formar um todo harmonioso no conjunto dançante. Jennifer Nevile, em seu “*The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth Century*” chama atenção para o fato de que, quando os bailarinos, ao dançarem juntos, formam esse todo harmonioso, não só esse todo harmonioso vira ele também uma espécie de um microcosmo do cosmos, tanto no que toca ao fato de se formar a partir dos corpos, dado que cada corpo dançante ali torna-se igualmente um microcosmo do cosmos, contendo em si essa harmonia e proporção, como também pelo fato de os padrões coreográficos formados pelo conjunto dos dançarinos representarem visualmente essa proporção no todo dançante, através da formação de figuras geométricas²¹²:

²¹² “O ambiente de cada dança que era apresentada aos que assistiam era certamente ordenado, e sua ordem era definida por formas geométricas. Dentro do microcosmo de suas coreografias, os mestres da dança estavam copiando a estrutura do macrocosmo, para que então através de suas

“Que a arte da dança era uma representação tanto áurea quanto visual das razões entre os números é deixado claro por Domenico na seção teórica de seu tratado. [...] um dos modos nos quais Domenico representava o cosmos em suas coreografias era através do uso das razões pitagóricas para descrever a relação temporal entre as quatro *Misure*. Mas essa não era a única representação do cosmos encontrada na arte da dança. Ela também era representada nos padrões de coreografia de Domenico e Guglielmo, através dos quais eles construíam uma representação visual do macrocosmo. Os padrões coreográficos formados pelos dançarinos eram predominantemente as simples figuras geométricas que eram também encontradas na arquitetura e no design de grandes jardins: quadrados, retângulos, círculos e triângulos.” (NEVILE, 2004, p.123)

A realização da formação das razões matemáticas constituintes do cosmos no conjunto dos dançarinos ao se apresentarem, formando visualmente essas formas geométricas na dança, seria mais um aspecto que ajudaria a justificar, por parte dos mestres da dança, essa arte como merecedora do status de Arte Liberal, tanto pela visual formação dessas raízes e proporções matemáticas, como, no que essas formas geométricas são formadas pelos dançarinos, o fato da presença dessas figuras inspirarem uma moral e *Virtude* nos dançarinos e naqueles que testemunham a execução dessa dança.

Boécio afirmou que a música “que se pode ouvir”, ou seja, a *Instrumentalis*, tinha um caráter, uma função moralizadora naqueles que a ouvem, no momento em que a proporção e harmonia dessa música entram em contato com a alma humana, a qual é, tal qual a *Musica Instrumentalis*, também constituída do reflexo da proporção e harmonia do cosmos. Do mesmo modo que a música auxilia na harmonização do ser humano, tanto na harmonização de sua alma, como na de seu corpo, e na correta proporção da relação entre os dois, igualmente aqui os mestres da dança acreditavam que a dança poderia auxiliar nessa harmonização e,

‘figuras moventes’ homens e mulheres pudessem ser guiados a um comportamento nobre e virtuoso. Círculos, quadrados, triângulos, e retângulos eram apresentados nos padrões coreográficos como o resultado de decisões conscientes da parte dos mestres da dança. Essas figuras geométricas básicas eram consideradas pelos mestres da dança como ‘figuras temáticas’, ou seja, como formas abrangentes que eram formadas e mantidas através da maior parte da dança, e dentro das quais os dançarinos interagem.” NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 125-126

consequentemente, cumprir função moral semelhante²¹³ em relação a quem a assistisse, visto que em sua constituição, e em sua realização através das formas geométricas, também haveria essa harmonia e proporção:

"A dança era considerada uma atividade natural, mas ela também era moldada pelo intelecto e razão humanos a fim de produzir um produto final no qual a ordem divina fosse aparente. A dança, como as suas artes irmãs no século quinze italiano, era baseada em uma imitação da natureza, e as 'leis' que governavam o mundo natural também geravam as composições coreográficas dos mestres da dança. As formas geométricas observadas na natureza e nas razões numéricas que ordenavam o cosmos inteiro eram apresentadas na arte da dança. Homens e mulheres, através de suas participações na arte da dança, como dançarinos ou espectadores, eram capazes de reconhecer essa ordem, e através da contemplação de sua beleza seriam então estimulados a imitar essa ordem divina em suas próprias vidas." (NEVILE, 2004, p. 130)

No entanto, para garantir que tais padrões coreográficos fossem alcançados, alcançando o objetivo de se criar um microcosmo do macrocosmo com suas proporções, e criando assim as figuras geométricas pelo todo dançante, Domenico, no capítulo seis de seu Tratado, alerta para que a proporção espacial seja observada ao dançar:

"Após, é necessário que você execute a / moção [*motto*] de modo que seja bom para você e para os outros, ou seja, com *Concordantia di Terreno*. / [70] Sempre esteja onde você deveria estar, ou seja, um / com o outro, *Porzendose Auito* e executando até o fim das danças / de acordo com a posição de seu parceiro." (DOMENICO, 1995, p. 13)

Caso essa proporção espacial não seja bem observada, o intercâmbio entre os tempos dos movimentos e das danças, mencionado anteriormente, pode ser inevitável também aqui, no que toca ao espaço que será dançado. Ambos os

²¹³ Nevile também acrescenta que "Assim, a ordem geométrica - a representação do cosmos - guiava às pessoas à virtude, e isso era verdadeiro na dança assim como na música, na pintura, arquitetura e jardinagem. Os mestres da dança eram explícitos sobre o fato de que a dança faz das pessoas, nobres, e que essa era uma das características que diferenciava a prática de sua dança daquela 'bruta' dos camponeses [...]. Para o desinformado ou ignorante, a dança poderia ser vista como uma sequência de passos ou movimentos através do tempo e espaço: um glorioso, mas efêmero espetáculo, sem nenhum impacto posterior, racionalidade subjacente ou consequências para o comportamento de mulheres ou homens. Mas para os espectadores educados e informados, a dança era muito mais que isso. Eles buscavam por ordem em seus movimentos, e o reconhecimento de tal ordem era prova de sua atividade intelectual e de estímulo a uma vida virtuosa." NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004 p. 130

Tratados mencionam momentos em que pode ser necessário para o dançarino executar tal manipulação de mensuração entre as danças, no que depender do espaço onde for executada a dança, ou do espaço em que o dançarino em questão pode acabar se encontrando em algum momento da dança. Guglielmo versa sobre essa necessidade de saber medir e de adaptar os movimentos e o tempo da dança de acordo com o lugar em que se dará a dança, no capítulo sobre o “*Particionamento do Chão*”:

“O particionamento do chão [*partire di terreno*] segue em terceiro lugar. Isso é extremamente necessário para a perfeita arte da dança, onde há a necessidade de grande discernimento e firme intelecto [*fermo intelletto*] em considerar o lugar e o espaço para dançar, e cuidadosamente reparti-los e medi-los em seu intelecto [nel suo intelletto ben partire & *Misurare*]; [...]. Assim uma diferente medida [*Misura*] e um diferente tempo [*tempo*] são mais necessários em um lugar estreito [*stretta*] e pequeno [*breve*] do que em um lugar grande [*grande*] e espaçoso [*spatiosa*], porque o particionamento do [chão] e a [manutenção] da medida [*Misurato*] em um espaço estreito requer mais habilidade e é muito mais difícil do que em uma área larga [*largo*] e aberta onde se pode manter-se no tempo [*Tempi*] e o particionamento [do chão] com facilidade.” (GUGLIELMO, 1995, p. 95-97)

Outra proporção considerada indispensável, tanto por Domenico quanto por Guglielmo, para o alcance da arte da dança, seria a proporção e harmonia físicas corporais. Ambos os autores afirmam que somente aqueles que possuem um corpo “dotado de beleza”, proporcional e harmonioso, que demonstrasse ter em si fisicamente esse equilíbrio, essa *Misura*, poderão desfrutar e obter êxito na arte da dança. Domenico pondera, no segundo capítulo de seu Tratado, que o praticante dessa forma de arte deve ser, pela Natureza, “esculpido dos pés à cabeça”:

“Note que nenhuma criatura que tenha defeitos naturais é capaz dessa / refinada moção [*motto*]. Ele argumenta que / pessoas coxas, corcundas ou aleijadas de todos os tipos não / serão bem-sucedidas nisso. É necessário ter boa / [30] fortuna - que é a beleza [*beleza*]. O provérbio diz, 'Aquele dotado de beleza / por Deus não é de todo pobre.' A Natureza [*La natura*] deve agraciar e / esculpir dos pés à cabeça o praticante / dessa forma de arte.” (DOMENICO, 1995, p. 11)

Similar afirmação pode ser encontrada no Tratado de Guglielmo, em seu capítulo sobre o “*Movimento Corporal*”, onde ressalta que somente aqueles que tenham a devida proporção fisicamente, tenham corpos harmoniosos, e “não

defeituosos”, podem executar com excelência a arte da dança, dado que ela é fundada sobre a proporção e harmonia da música, só poderia então ser exteriorizada por aqueles corpos cujos membros e o todo corporal possuíssem semelhante harmonia e proporção:

“Essas coisas são, de longe, mais fáceis e mais receptivas [*facili & suave*] àqueles cujas naturezas e nobres composições [*la sua natura & complexione gentile*] foram dispostas a isso pelos céus acima, e cujos proporcionais corpos são flexíveis, saudáveis, e ágeis, sem fraqueza dos membros; ou seja, o jovem, formoso, dotado de destreza [*destro*], ágil [*legiero*], e aqueles bem dotados de graça [*gratia*], em quem todas as partes [*parti*] supramencionadas podem, através do estudo liberal, serem demonstradas com mais duradouro prazer. Assim não há lugar para elas em pessoas cujos membros são defeituosos (como o **[9v]** coxo, o corcunda, o aleijado, e similares pessoas), porque essas partes em particular requerem e consistem elas mesmas no exercício e movimento corporal [*movimento corporale*].” (GUGLIELMO, 1995, p.99)

Ambos os mestres consideravam que, para que se fosse feita uma perfeita execução dos movimentos, os quais nada mais seriam que atos exteriorizados da proporção e harmonia, tais movimentos nunca poderiam ser exteriorizados em um corpo cuja constituição física e fisionomia não partisse, não tivesse em si tal proporção e harmonia, elas não conseguiriam ser corretamente exteriorizadas e, assim, o objetivo e justificativa da dança ser uma arte liberal, por justamente encarnar nos corpos e nos movimentos essa proporção e harmonia presente e constituinte não só da música, mas do cosmos, não procederia.

3.3 A MISURA NOS TRATADOS II: A VIRTUDE CORTESÃ ITALIANA TRADUZIDA EM CORPO E MOVIMENTO

Entretanto, chega-se a um ponto, em ambos os Tratados, onde se é constatado que, apenas a proporção e harmonia da música exteriorizada nos movimentos, em corpos igualmente proporcionais e harmônicos, e com esses movimentos executados espacialmente também de forma proporcional e harmônica,

características que garantiriam o seu lugar junto das outras Artes Liberais, ainda não é o suficiente para considerar essa forma de arte, que é a dança, *Virtuosa*.

E é justamente aqui que encontramos o fechamento do ponto em que se opera a ligação histórica dos Tratados ao período em que foram escritos. A ligação e incorporação do conceito de *Virtude* que se formava pelas cortes italianas do *Quattrocento* aparece como parte constituinte indispensável nos Tratados para que se atingisse um perfeito movimento, exteriorizando a harmonia e proporção presentes na música com excelência, ou seja, mostrando possuir tão firme em si, no intelecto e corporalmente, essa proporção, esse equilíbrio, essa *Misura* que, no momento em que tal proporção e tal equilíbrio são exteriorizados, eles são executados com a *Graça* de quem não parece estar despendendo esforço algum para atingir esse equilíbrio e harmonia. Os mestres da dança cuidam e aconselham modos de execução dos movimentos para que essa *Misura* se exteriorize “naturalmente” no corpo.

Concomitantemente a todos esses elementos presentes e imprescindíveis na arte do “bem dançar”, a *Virtude* da dança nos Tratados vem, então, não só a partir dessa proporção e harmonia presentes na fundação da música, e, como analisado, conseqüentemente na dança, mas também pela junção dos fatores civilizadores de sociedade de corte do *Quattrocento* nessa concepção. A *Maneira* e o *Ar* (ou *Airosidade*), noções presentes em ambos os Tratados, são exatamente os fatores que garantem que a *Sprezzatura*, ou seja, a “naturalidade” do movimento, seja alcançada por aqueles que dançam, obtendo assim uma graciosidade²¹⁴ ao exteriorizar harmoniosamente as proporções musicais, “sem esforço algum”.

No tratado de Guglielmo encontramos o capítulo sobre a *Maneira* definindo-a como um “sombreamento”²¹⁵ que adorna o movimento em execução, ou seja, a execução do movimento em questão não é suficiente para atingir tal virtuosidade, a exteriorização dessa proporção e harmonia em si não garante que a dança seja *Virtuosa*, é preciso adornar o movimento com “bela maneira” para auxiliar na

²¹⁴ As noções de *Misura*, *Sprezzatura* e *Graça*, em suas configurações no período italiano quatrocentista de corte, são analisadas no primeiro capítulo da presente dissertação.

²¹⁵ Não é definido no Tratado de Guglielmo como seria esse adorno de sombreamento. Para uma possível interpretação, consultar o Glossário presente no apêndice desta dissertação para *Umbregiato*.

garantia da presença dessa *Virtude* ao dançar. Estes tipos de adornamentos auxiliariam na constituição de um ar de naturalidade, de facilidade ao se executar a arte da dança:

“Ademais, para o adorno e perfeição da supramencionada arte da dança, outra ação ou regra é necessária a qual é chamada maneira [*maniera*], e ela deve ser empregada junto a todas as outras partes [*parti*] como mencionadas acima. Isso significa que quando na arte da dança alguém executa um *Sempio* ou um *Doppio*, deve-se adequadamente adornar e sombrear [*umbregi*] com bela maneira [*bella maniera*]; ou seja, deve-se, durante toda a duração do tempo dividido [*tempo Misurato dura*], virar o corpo completamente para o mesmo lado que o pé com o qual se executa o passo do *Sempio* ou do *Doppio* (com o pé esquerdo ou direito, qualquer que se use para essa ação), o qual é [assim] adornado e sombreado [*umbregiato*] pela mencionada regra chamada maniera [*maniera*]. Isso será melhor entendido na prática; sem isso, a supramencionada arte [da dança] faltaria com sua natureza e necessária perfeição. Portanto quem quer que deseje adquiri-la deve marcar isto bem. E isto é suficiente para mostrar o que é a maneira [*maniera*].” (GUGLIELMO, 1995, p. 99)

Do mesmo modo, Guglielmo faz um capítulo sobre o *Ar* ou a *Airosidade* que o dançarino deve ter ao dançar. Segundo ele, trata-se de um movimento ascendente, um elevar-se com destreza, como se os movimentos fossem naturais e fáceis, evitando assim que esses movimentos fiquem rasos, pesados, e sem essa *Airosidade* que ajuda a garantir a *Graça* no movimentar-se do dançarino:

“Em quarto lugar um outro princípio e graça chamado airosidade [*aiere*] é necessário para completar e levar [**Br**] a arte supramencionada mais perto da perfeição. Esse é um ato de presença airosa [*aiereoso*] e de um movimento ascendente [*rilevato movimento*] com o corpo da pessoa, o qual aparece, através da destreza [*destreza*] na dança, como um doce e gentil elevar-se [*rilevamento*]. [...] [...] sem elevação e sem airosidade [*aiere*], a dança pareceria ser imperfeita e não natural [*fuori di sua natura*]. Nem pareceria aos espectadores digna de graça [*gratia*] e de sincero louvor. Essa ação de elevar-se, então é chamada airosa [*aiere*] e deve ser empregada e colocada em prática no lugar e momentos certos com infalível discrição; e quando [feita] com moderação, os passos e gestos mostrarão uma ágil leveza [*destra legiereza*], algo tão agradável e encantador na dança. Sem essa parte [*parte*], a arte supramencionada seria simples [*simplice*] e defeituosa [*defectiva*].” (GUGLIELMO, 1995, p. 97)

É possível perceber também nessa descrição que Guglielmo faz sobre a *Airosidade* certa semelhança com o almejado efeito da *Sprezzatura* analisado no primeiro capítulo desta dissertação. Ambas as concepções têm como objetivo

maquiar qualquer dificuldade e peso que os movimentos tenham, para que, ao dançar, pareça com que o dançarino em questão não esteja fazendo esforço algum para executá-los, seja o tempo lento ou rápido, os movimentos aparentam ser de fácil execução pela agilidade e leveza com que são exteriorizados.

No Tratado de Domenico, similarmente se vê a presença da *Maneira* como fator indispensável²¹⁶ para o alcance da *Virtude* na arte da dança. No capítulo três de seu *Sobre a Arte da Dança*, ele chega a fazer uma comparação entre o movimento inteiro do corpo, ou seja, o seu porte dentro do espaço onde se dá a dança, e o porte de uma gôndola. Para Domenico, esse “carregar” do corpo, quando bem executado de acordo com a proporção e harmonia, ou seja, de acordo com a *Misura* da música, e de acordo também com a *Maneira*, cuidando para que não haja excessos nela também, deve ser similar ao deslizar de uma gôndola sobre o mar calmo que, mesmo quando desce as ondas com rapidez, mantém “o meio” de seu movimento, isto é, o seu equilíbrio:

“Note que à parte de / todas essas coisas, é necessário ter uma refinada *Agilidade* / e *Maniera* física / Note que essa *Agilidade* e essa *Maniera* / [45] sob nenhuma circunstância devem ser levadas a extremos. Antes, manter o meio [*mezo*] / de seu movimento [*movimento*], ou seja - nem demais e nem de menos. Com suavidade, / parecer-se com uma gôndola que é impulsionada por dois remos através das ondas quando / o mar está calmo como ele normalmente está. / As mencionadas ondas levantam-se lentamente e descem / [50] com rapidez. Sempre execute a fundação, / ou seja, a *Misura* a qual é uma vagarosidade [*tardeza*] temperada / com rapidez [*presteza*].” (DOMENICO, 1995, p. 13)

Igualmente, em seu quarto capítulo, Domenico fala da *Misura di Terreno*, que, segundo ele, seria o efeito da *Graça*, obtido através da aplicação da *Maneira*, porém aqui não se referindo ao conduzir do dançarino por entre os espaços que ele irá dançar, mas antes o uso dessa *Maneira* em relação ao seu próprio corpo, isto é,

²¹⁶ “Nós concluímos, após boa argumentação, que a execução da moção [*motto*] / é refinada, elegante, e nobre se todos os seus aspectos são / respeitados. / Através da moderação [*mediocritade*] por você exercida, / Galante, essa excepcional *Virtude* [*virtu*] é encontrada.” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 15 Domenico afirma que todos os aspectos da execução do movimento têm de ser exercidos para que a *Virtude* seja alcançada, e, entre estes aspectos, está também presente a *Maniera*.

obter em seus movimentos, sejam eles de deslocamento ou não, essa “vagarosidade temperada com rapidez”. A *Misura di Terreno* garante a manutenção desse equilíbrio e a aparente falta de esforço em todo o seu corpo, qualquer que seja o movimento ou velocidade com a qual ele tenha de ser executado:

“[Capítulo 4] / Note, também, e preste bastante atenção à outra *Misura* que / é composta da graça [*gratia*] da *Maniera* na condução de toda a / [55] pessoa e que é separada da *Misure* musical discutida acima. / Essa *Misura di Terreno* é uma *Misura* sutil que requer que você / mantenha o meio da moção [*motto*] da cabeça aos pés - o qual é / nem demais nem de menos. Evite os extremos de acordo com a discussão / acima.” (DOMENICO, 1995, p. 13)

Note-se que tanto na *Maniera*, *Agilidade* e na *Misura di Terreno* em Domenico, sempre há a presença de termos que evocam que os movimentos na dança sejam executados com naturalidade, sem denotação alguma de esforço, como “a gôndola deslizando sobre o mar calmo”, ou a requerida condução harmoniosa do corpo ao dançar. A necessidade de efeito de “naturalidade” dos movimentos, apontado tanto em Castiglione, como uma certa *Sprezzatura*, displicência, como pelos mestres da dança nestes excertos, é crucial para que o efeito moralizador da dança se efetue. Como esta dança se dá naquele mesmo meio social cortesão, onde há esses indivíduos em processo de uma formação, negociação e julgamento de identidade, transparecer possuir em seus corpos, em seus gestos e movimentos proporção e harmonia, só procederia se tais movimentos “naturais” fossem, apenas assim seriam provas para aquele meio social de que aquele indivíduo possui correta proporção e harmonia em sua alma, ou em seu intelecto, o que, por conseguinte, tornaria natural a precisa e devida exteriorização em seus corpos.

E, por fim, assim como nas danças pantomímicas do cenário italiano do século XV, analisadas no primeiro capítulo dessa dissertação, tinham, entre outros objetivos, o de demarcar o que era civilizado do que não era, essa demarcação também está presente nos Tratados. Ambos os mestres da dança têm a clara intenção de deixar nítido em seus escritos que a dança, por eles apresentada nos Tratados, é a de caráter virtuoso, civilizador. Essa intenção não figura somente em suas justificativas do porquê a arte da dança deve pertencer às Artes Liberais, por sua gênese ser a proporção e harmonia presentes na música, e assim ser vital para

a sua execução a firme apreensão da *Misura* no intelecto, mas também no momento em que apontam que a outra dança, a “não civilizada”, aquela “dançada pelos aldeões do interior” se trata de uma dança de caráter corrompido e sem virtude. Domenico aponta isso em seu capítulo onze, quando, a versar sobre as proporções dos andamentos das danças entre si, menciona a Piva: “*Eu sou chamada Piva e eu sou a mais triste das Misure / porque eu sou usada pelos aldeões no interior.*”²¹⁷. (DOMENICO, 1995, p. 21). Guglielmo, por sua vez, o faz em seu prefácio, quando faz questão de deixar nítido a quem seu Tratado não é dedicado:

Essa [arte da dança] mais favorece e convém àqueles cujos corações são amáveis e generosos e àqueles cujos espíritos [*animi*] são enobrecidos por uma inclinação celeste [*celestes inclinatione*] ao invés de uma inclinação fortuita [*accidentale*]. Mas ela é completamente estranha [*aliena*], e inimiga mortal de vis e rudes mecânicos [*vitiosi & mechanic*] que frequentemente, com almas [*animo*] corruptas e mentes [*mente*] traiçoeiras, transformam-na de uma arte [**5r**] liberal e ciência virtuosa [*virtuosa scienza*] em algo adúltero e ignóbil [*adultera & servile*]. E, frequentemente, sob o aspecto de coisa honrosa, eles ainda a fazem de guia para suas vergonhosas lascívia para que então eles possam maliciosamente usar a dança para satisfazer suas luxúrias. Para tais como estes, enquanto que eu seja capaz, eu nego totalmente meu presente trabalho, e eu não desejo de forma alguma que ele caia em suas mãos nem que eu me torne em nenhum momento a principal causa e determinante de seus iníquos e de suas perversas depravações. Portanto eu recomendo [este trabalho] somente aos honestos e aos castos de coração, e àqueles que aspiram a ela [à dança] como virtude [*virtute*] e como lícita ciência [*licita scienza*] e que desejam a ela se dedicar com humilde e sincera afeição [*humilissimo & cordiale affeto*]. (GUGLIELMO, 1995, p. 91)

É considerável a menção acima de Guglielmo aos “vis e rudes mecânicos”, ou seja, àqueles que não possuem nem pertencem às Artes Liberais, os da *Arte Meccanica*, que não se ocupam de atividades “do intelecto”, mas de atividades de caráter somente prático, habilidades técnicas ou artesãs²¹⁸. Era, portanto, essencial para os mestres da dança, cujo objetivo era colocar a sua arte no mesmo patamar que as outras artes consideradas dignas de estudo e dedicação, por serem elas

²¹⁷ Pode-se ver aqui outro indicativo da noção de civilização do período no qual, longe ainda de querer denotar uma cultura já constituída, como já foi analisado na presente dissertação em nota ao termo *Civiltà*, aqui essa concepção ainda procurava denotar antes um distanciamento superior daquilo que se encontrava fora dos perímetros da cidade, fora da civilização, do que designar algum aspecto já mais “elaborado” de cultura .

²¹⁸ GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 221-222

fundamentadas naquilo que era próprio do intelecto, isto é, na proporção e na harmonia, distanciar seus Tratados de uma prática de dança que não fosse orientada a partir do intelecto, a qual se aproximava, segundo eles, de algo “adúltero e ignóbil”, ou seja, do que é ausente de cultivo intelectual em sua gênese.

A partir da análise da presença nos Tratados dos mestres da dança destes fatores considerados indispensáveis para atingir a *Virtude* do “bem dançar”, é possível apontar como a concepção de *Virtude*, que havia no período entre as cortes italianas, se encarna visualmente e espacialmente no corpo dançante. Unindo a estrutura fundante dessa dança, que nada mais é que a proporção matemática harmônica presente na música, às noções de civilização do indivíduo de corte quatrocentista italiano, os mestres da dança produzem uma teoria de aplicação prática vital. No corpo, moldado por essa prática, será vista uma dimensão espacial dessa *Virtude*, produzindo uma espécie de encarnação do conceito, fazendo assim com que ele seja apreendido tanto por aquele que possui a apreensão em seu próprio intelecto e corpo, como por aquele que vê os corpos dançantes, os exemplos de *Virtude* vivos, físicos, encarnados, corporalizados.

CONCLUSÃO: UMA ENCARNAÇÃO DO CONCEITO DE VIRTUDE

Foram analisados, nos dois primeiros capítulos desta dissertação, algumas das nuances que o conceito de *Virtude* poderia adquirir nos ambientes de corte no século XV italiano, bem como a dança fora progressivamente cooptada para a civilização desse indivíduo dotado de corpo e movimento, os quais precisariam também refletir neles mesmos tal *Virtude*. De mesmo modo, foram ponderados aqui como que tal virtude começou a configurar como indispensável para um bem dançar naqueles que são considerados, até a presente data, os primeiros manuais da dança ocidental, bem como os meios em que essa *Virtude* se apresenta nestes Tratados, tanto a partir do seu contexto social de corte, quanto a partir de sua justificativa teórica fundamentada na noção da proporção e harmonia do cosmos.

Entretanto, à parte dessas análises, resta ainda entender um pouco melhor como que efetivamente se dava, para os ambientes e período aqui trabalhados, esse processo de incorporação, de encarnação das várias nuances do conceito de *Virtude*, desde o seu aspecto social de corte quanto à sua proporção e harmonia nucleares, bem como na dança que pelas cortes do *Quattrocento* se desenhava. Para tanto, usarei também das reflexões acerca da “semelhança” desenvolvidas por Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*²¹⁹ como apoio, onde o filósofo afirma que a constituição de conhecimento até fins do século XVI, portanto, contemplado aqui o período analisado por esta dissertação, ser dado através da relação de semelhança entre as coisas²²⁰. Adianto que tal empreendimento não visa uma análise minuciosa acompanhada de como se dá o desenvolvimento do conceito na

²¹⁹ FOUCAULT, M.; MUCHAIL, S. T. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016

²²⁰ “Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo de símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar.” FOUCAULT, M.; MUCHAIL, S. T. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016. p. 24

obra de Foucault, mas sim um uso deste conceito de *semelhança* aplicado ao modo de como os fatores aqui trabalhados acabavam por se constituir através dessa *semelhança*, auxiliando assim a dar um pouco de nitidez de como se operava esse processo de encarnação da virtude nos corpos dançantes das cortes quatrocentistas.

É possível de se constatar mais nitidamente como funciona, no período, essa produção de conhecimento e constituição das coisas por meio da *semelhança* quando, na análise de como Boécio determina os três tipos de *Musica* existentes²²¹, a saber, a *Musica Mundana*, a *Musica Humana* e a *Instrumentalis*, percebemos que a *Musica Humana* e a *Musica Instrumentalis* são na verdade reflexos daquela primeira proporção e harmonia que garante o equilíbrio, ordem e união do cosmos, isto é, da *Musica Mundana*. Não há aqui espaço para uma produção nem constituição outra. Tudo o que existe é, na verdade, uma espécie de microcosmo do cosmos, a produção de conhecimento e a constituição das coisas por *semelhança* faz com que tudo parta de um mesmo pressuposto, o de proporção e harmonia primeiras do cosmos, e tudo convirja para a mesma direção, fim ou propósito, o qual é nada menos que justamente também aquela harmonia e proporção primeiras²²².

Todo o resto é um microcosmo, tendo em si o reflexo daquela proporção e harmonia que tudo originaram, cumprindo a sua função como microcosmo, como parte proporcional e harmoniosa em si de um todo proporcional e harmonioso. Essa constatação pode também ser feita nas considerações sobre como o corpo humano era entendido na época²²³, ele também, um microcosmo²²⁴, um todo harmonioso

²²¹ A análise se encontra na primeira seção do terceiro capítulo da presente dissertação.

²²² “Assim, pelo encadeamento da *semelhança* e do espaço, pela força dessa conveniência que avizinha o semelhante e assimila os próximos, o mundo constitui cadeia consigo mesmo. Em cada ponto de contato começa e acaba um elo que se assemelha ao precedente e se assemelha ao seguinte: e, de círculos em círculos, as similitudes prosseguem retendo os extremos na sua distância (Deus e matéria), aproximando-os, de maneira que a vontade do Todo-Poderoso penetre até os recantos mais adormecidos.” FOUCAULT, M.; MUCHAIL, S. T. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016 p. 25-26

²²³ A análise se encontra também na primeira seção do terceiro capítulo, quando, na análise sobre as três músicas do *De Institutione Musica* de Boécio, é observado que a *Musica Humana* considera também a harmonia e proporção do corpo.

²²⁴ “O corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal.” FOUCAULT, M.; MUCHAIL, S. T. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016 p. 30

composto de partes harmoniosas, que devem cumprir suas respectivas funções, para que o todo corporal continue proporcional e harmonioso, todo corporal esse que se transforma em parte quando comparado ao cosmos.

Com o entendimento ocidental antigo e medieval de que, a proporção e harmonia são a base e estrutura fundamentais de todas as coisas, sejam elas a proporção e harmonia primeiras, sejam a de todo o resto que é reflexo daquelas primeiras, incluso aqui o ser humano, a produção de uma moral para este ser humano também não poderia deixar de conter em si, dada a constituição das coisas por meio da *semelhança*, um caráter que visa a proporcionalidade e harmonia. Esse caráter está presente no cenário quatrocentista italiano, no ensino das Artes Liberais bem como nas situações sociais de corte.

Conforme análise na seção sobre a música de Boécio, à *Musica Instrumentalis* era creditada a função da moralização do ser humano, justamente por conter tal proporção e harmonia, moralizando-o por meio da *semelhança* que ela teria com a proporção e harmonia humanas, essa harmonia e proporção como sendo as da alma humana, do corpo humano e da relação entre ambos, exercendo uma influência que as reforçassem ou as trouxessem de volta ao equilíbrio e justa proporção, se em desequilíbrio estivessem.

Similarmente vimos, na investigação acerca da formação do indivíduo de corte do cenário italiano do *Quattrocento*²²⁵, a importância social de que tal equilíbrio e proporção se mostrassem encarnados nos corpos daqueles que pretendiam ser considerados *Virtuosos*. Disso dependia tanto a obtenção de êxito social por dentro a corte em questão, quanto para a formulação de uma identidade que inspirasse força e poder, fosse essa a formação de identidade de um indivíduo governante querendo garantir ou reafirmar o seu lugar de poder e influência, fosse de uma cidade-estado inteira ante os olhares estrangeiros²²⁶. No crescente processo de civilização pelo qual esses indivíduos passavam, em suas “apresentações de si”, era vital mostrar em seus corpos possuir tal *Virtude*²²⁷, a qual mostrava-se principalmente pela presença da proporção (*Misura*) em seus gestos e movimentos,

²²⁵ Investigação produzida no primeiro e segundo capítulos desta dissertação

²²⁶ Análises presentes mais especificamente no terceiro capítulo desta dissertação.

²²⁷ Como visto no primeiro capítulo da presente dissertação.

executados com a displicência (*Sprezzatura*), surtindo o efeito de *Graça* de quem não fazia esforço algum para ser virtuoso, resultando em uma *Harmonia* que era percebida no indivíduo quando todos estes fatores eram cumpridos, havendo neles, por conseguinte, uma proporção harmoniosa, *semelhante* à do cosmos.

Foi demonstrado também, na investigação do primeiro capítulo, como que a prática da arte da dança auxiliava esse indivíduo de corte nesse processo de civilização, ao tornar o seu corpo, movimentos e gestos, *Virtuosos*. E a partir daqui se pode então apontar como essa *Virtude*, por meio da *semelhança*, tanto com a música liberal, quanto com o processo civilizador, pelo qual o indivíduo italiano das cortes do século XV passava, é incorporada na produção ocidental dos primeiros Tratados de dança, através de um conjunto de regras e direcionamentos para garantir que tal *Virtude* se exteriorizasse corretamente nos corpos²²⁸.

Os Tratados de dança do *Quattrocento* traziam, em suas seções teóricas, a argumentação de que a dança nada mais era que a proporção e harmonia da música exteriorizada nos corpos dos dançarinos, sempre tendo em vista que essa proporção e harmonia da música é, com efeito, reflexo daquela proporção e harmonia garantidora da unidade e da ordem do cosmos. Por meio da *semelhança* dessa proporção e harmonia, com a harmonia e proporção presentes na alma e corpo humanos, os mestres da dança afirmam que tal proporção, ao entrar em contato com o intelecto humano através da audição, ocasionaria uma identificação com esse intelecto, pelo fato de ambos partirem de *semelhante* causa originária, que por sua vez causaria “fortes comoções” nos afetos. Essas “fortes comoções” precisariam ser exteriorizadas através de movimentos, precisariam encarnar nos corpos dos indivíduos. Para que esses movimentos fossem corretamente exteriorizados de acordo com a harmonia e proporção que os originaram, há, presente nos Tratados, as mesmas recomendações de como deveriam ser executados os movimentos e gestos que eram aplicados às cortes italianas quatrocentistas, para que o fator de naturalidade ao dançar fosse alcançado.

²²⁸ “A semelhança impõe vizinhanças que, por sua vez, asseguram semelhanças.” FOUCAULT, M.; MUCHAIL, S. T. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016 p. 25. Trata-se de um ciclo sem fim de constituição e manutenção das coisas por *semelhança* da proporção na qual tudo participa.

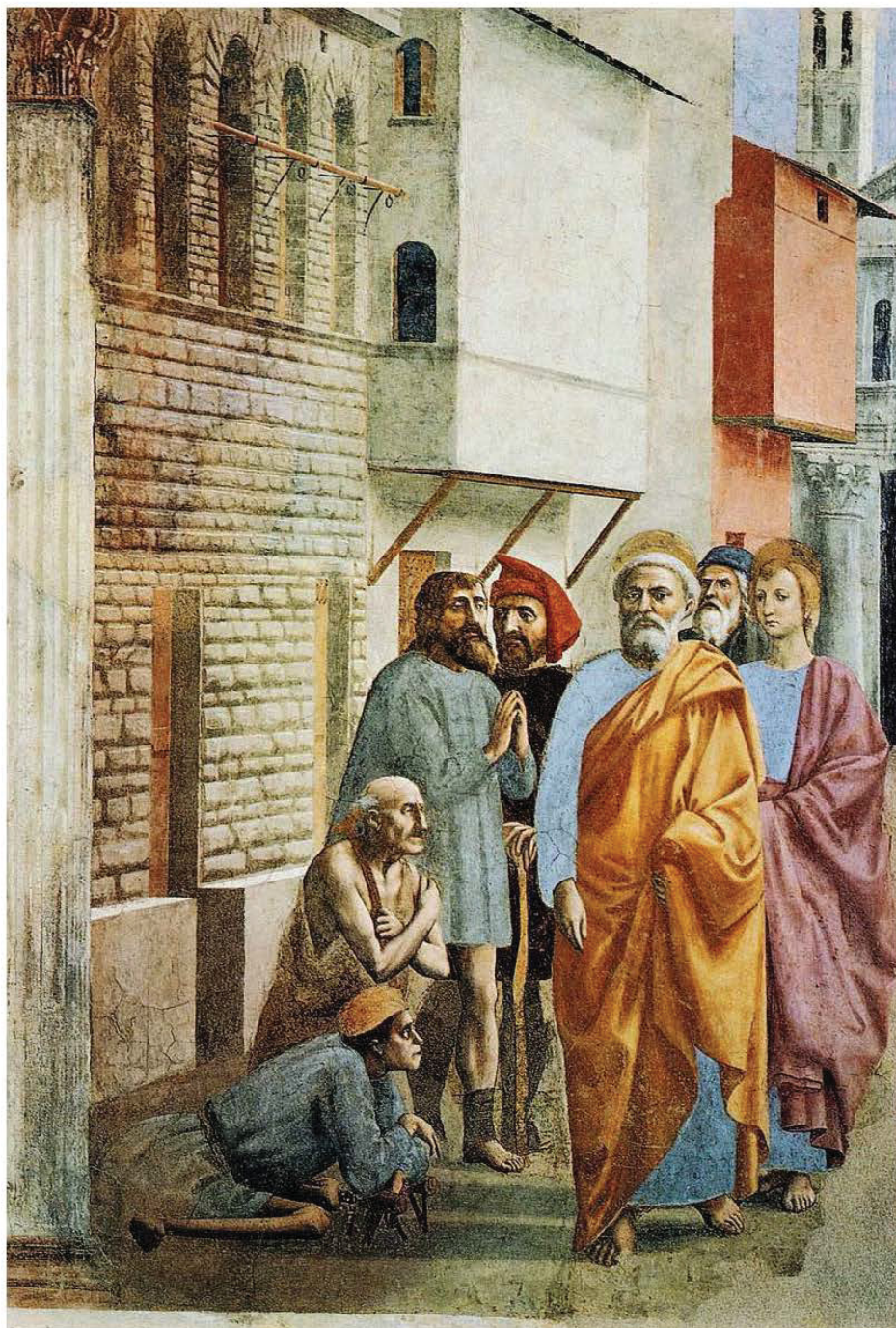
Ao exteriorizar, ao encarnar em seus corpos, movimentos e gestos que fossem gerados e impulsionados pela harmonia e proporção da música, essa dança fazia com que se alcançasse a *Virtude* de, ao menos, dois modos: (i) pela via de quem dança estes movimentos, harmonizando e, por consequência e *semelhança*, tornando-se *Virtuoso* através da presença dessa música, que desce ao intelecto com suas perfeitas proporções, bem como dos proporcionais movimentos dela originados, (ii) e pela via de quem assiste essa dança, uma vez que ela mesma, composta pelo conjunto de dançarinos que, juntos desenham, com seus corpos, formas geométricas no espaço dançado, formando também um outro microcosmo do cosmos, no momento em que tornam visuais as razões e proporções matemáticas das quais a dança foi gerada em primeiro lugar. A partir dessa encarnação da *Virtude* nos corpos dos dançarinos (microcosmos) e do conjunto dos dançarinos (outro microcosmo), as pessoas que assistem tal execução da dança, ao reconhecerem essas formas geométricas, por meio da *semelhança* dessas proporções visuais com suas próprias proporções, podem também tornarem-se mais *Virtuosas*, através do processo moralizador que a dança pode assumir justamente por meio da *semelhança* de origem de suas proporções e harmonias, com as da música que causa as comoções desses movimentos, e com as dos espectadores que testemunham, reconhecem e se reconhecem por meio da *semelhança* proporcionada pelo microcosmo ali criado.

O processo de formação e negociação de identidade, e de civilização desse indivíduo, se trata de um processo infindo, o qual está sempre a se por à prova e a negociar com a realidade do meio social no qual ele está inserido. Destarte, torna-se aqui imperativo para esse processo, o qual sempre está a visar o equilíbrio e harmonia, isto é, a *Virtude*, o auxílio de fatores moralizadores presentes no cotidiano desse indivíduo, e aqui entra então a importância reivindicada pelos mestres dessa dança, originada da *semelhança* de proporções e harmonias existentes no cosmos e de tudo que participa dessa ordem, e, por conseguinte, de caráter moralizador e *Virtuoso*. Estes movimentos encarnados, da música originados, como demonstrações físicas, vivas, espaciais e visuais das razões matemáticas, das proporções que garantem a ordem e unidade do cosmos, do equilíbrio, da harmonia, “naturalmente”, sem esforço algum exteriorizados, enfim, como demonstração física da *Virtude*. Pode-se dizer que assim é produzida tal encarnação do conceito, o

conceito feito carne, feito matéria, como mais uma prova dessa *semelhança* de proporção e harmonia com o todo ao seu redor, o que, por sua vez, garantiria a sua constituição, e a sua verdade.

Por fim, ressalto aqui que é notório que os considerados, até a presente data, primeiros tratados da dança ocidental, tenham surgido neste contexto. Em um período onde a constituição de conhecimento de mundo se dava a partir da *semelhança*, a atividade social de uma aristocracia heterogênea, é, a uma só vez, usada para cumprir o compromisso de civilização dos corpos, e tornada civilizada formalmente, através dos Tratados. Aos ser usada nesta negociação dialética de formação e civilização de identidade, a dança não sai ilesa, e acaba incorporando a civilização em seus preceitos e orientações. Doravante, civilidade e *Virtude* tornam-se oficialmente imperativos na produção dançante de todo o ocidente. O indivíduo cortesão italiano quatrocentista imprime a sua identidade no sujeito que irá constituir a dança a partir de então, regularizando uma dança que levará consigo, totalizadamente, um indivíduo cuja identificação nunca se conformara, de fato, com o ideal civilizador que ele mesmo propagava. Cristalizado desta forma, o sujeito civilizado que a dança exigirá a partir daqui desempenhará importantes papéis na continuação desse processo civilizatório, auxiliando socialmente e politicamente nessa civilização dos corpos, por onde quer que ela passe.

ANEXO À DISSERTAÇÃO



229

²²⁹ Imagem 1: “São Pedro Curando os Doentes com sua Sombra”, 1424-1427, de Masaccio. Afresco. Capela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florença. Foto: livro de John T. Spike, Masaccio, Rizzoli libri illustrati, Milano 2002



230

²³⁰ Imagem 2: “A Adoração dos Magos”, de Sandro Botticelli, 1470’s. Óleo sobre tela. Galeria Uffizi, Florença. Foto: The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distribuído por DIRECTMEDIA Publishing GmbH.



²³¹ Imagem 3: Medalha com o busto de Leonello, feita por Pisanello. Frente. Bronze fundido. 1444, Verona. Foto: Victoria and Albert Museum, London.





233

²³³ Imagem 5: Retrato de Leonello d'Este, 1441, por Pisanello. Têmpera sobre madeira. Accademia Carrara, Bergamo. Foto: The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distribuído por DIRECTMEDIA Publishing GmbH.



234

²³⁴ Imagem 6: Retrato de Ercole d'Este, 1524-1528, de Dosso Dossi. Óleo sobre tela. Palazzo dei Musei (Modena). Foto: The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distribuído por DIRECTMEDIA Publishing GmbH.

4 APÊNDICE: UMA TRADUÇÃO BRASILEIRA DOS TRATADOS DE DOMENICO DA PIACENZA E GUGLIELMO DE EBREO

Apresento aqui uma tradução integral dos Tratados de Domenico da Piacenza, *Sobre a Arte de Dançar* (1455), e de Guglielmo de Ebreo, *A Prática ou a Arte da Dança* (1463). Ao final das traduções, há um Glossário para melhor elucidar alguns termos presentes nos Tratados.

Reconheço a falta de fluidez nas traduções, porém, como esta é uma tradução para fins de estudo de uma época, de uma cultura e de uma sociedade, primei por preservar ao máximo o estilo de escrita de cada um dos autores, ou seja, passagens em que parece haver repetição em demasia, assim o é também no manuscrito de referência. Similarmente, passagens ambíguas no manuscrito de referência, permaneceram ambíguas na tradução, com indicação em nota. As traduções estão, também, permeadas dos referenciais italianos entre colchetes, onde procurei facilitar uma melhor investigação a quem se interesse, e que acabe não concordando com os termos que escolhi no português.

Há a preservação do aspecto espacial de alguns termos nos Tratados, principalmente no de Domenico. Preservei, igualmente, o aspecto espacial do tempo em algumas passagens. Em outras, optei por uma tradução que trabalhasse melhor com a dinâmica de velocidade entre os diferentes tempos das danças. Tudo está explicado nas notas referentes às ocorrências.

As edições usadas como base para a tradução de *Sobre a Arte de Dançar*, de Domenico da Piacenza, foram:

- O manuscrito de referência: [Trattato "De la arte di ballare et danzare " de Domenico da Piacenza., manuscrito, Ducado de Milão. Levado por Louis XII da biblioteca do duque de Milão, em Pavia, em 1498. N° 1736 do catálogo de 1544 da Biblioteca real de Blois. N° 2898 do catálogo da Biblioteca do rei, em Paris, ao final do século XVI. Presente hoje na Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. italien 972, Identificador: ark:/12148/btv1b7200356s.].

- Como apoio, a tradução para o inglês do Tratado de Domenico, feita por A. William Smith²³⁵.

As edições usadas como base para a tradução de *A Prática ou a Arte da Dança*, de Guglielmo de Ebreo, foram:

- O manuscrito de referência: [Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, *De pratica seu arte tripudii*, edição de 1463, manuscrito, formato: Milão. – Manuscrito copiado por Paganus Raudensis (cf. colophon f. 45v). – Enquadramento de laterais iluminadas e com os emblemas dos Sforza (f.1r) ; muitas iniciais adornadas (f. 1r, 1v, 16r) et champies (f. 5v, 6r, 6v, 7r, 7v, 8v, 9r, 9v, 10r, 10v, 11r, 11r, 11v, 12r,... . Manuscrito da biblioteca dos Sforza. Fazia parte do gabinete de Châtre de Cangé (« ex-libris J. P. G. Chastre de Cangé - 1728 »), adquirido pela biblioteca real em 1733 (n°169 do catálogo estabelecido nesta ocasião). Em domínio público. Presente hoje na Biblioteca national da França. Departamento de manuscritos. Italien 973. Identificador: ark:/12148/btv1b105278918.]

- Como apoio, a tradução para o inglês do Tratado de Guglielmo, feita por Barbara Sparti²³⁶.

Foram usados como auxiliares nessas traduções os dicionários *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, da Accademia della Crusca²³⁷, *Florio's Italian English Dictionary of 1611*, de John Florio²³⁸, *Dicionário Martins Fontes de Italiano-Português*, de Ivone Benedetti²³⁹, *Dicionário de Português-Italiano* de Giuseppe Mea²⁴⁰, *Il Dizionario della Lingua Italiana*, de Giacomo Devoto e Gian Oli²⁴¹,

²³⁵ DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995.

²³⁶ GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995.

²³⁷ CRUSCA. **Vocabolario degli Accademici della Crusca - Impressione Napoletana Secondo l'Utima di Firenze**. Tomo I, II, III, IV, V. In Napoli: Nella Stamperia di Giovanni di Simone, 1746-1748.

²³⁸ FLORIO, J. **Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English Tongues**. London: Printed by Melch. Bradwood, for Edw. Blount and William Barret, 1611.

²³⁹ BENEDETI, Ivone C. **Dicionário Martins Fontes Italiano-Português**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

²⁴⁰ MEA, G. **Dicionário de português-italiano**. Porto: Porto editora, 2003

²⁴¹ DEVOTO, G.; OLI, G. C. **Il dizionario della lingua italiana**. ed. Firenze: Le Monnier, 1971.

Avviamento alla Etimologia Italiana: Dizionario Etimológico, de Giacomo Devoto²⁴², o *Dicionário online da Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, de Giovanni Treccani²⁴³, *Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages*, de Michiel de Vaan²⁴⁴, *Oxford Latin Dictionary*, de P. G. W. Glare²⁴⁵, e *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, editado e organizado pela editora Merriam-Webster²⁴⁶.

²⁴² DEVOTO, G. **Avviamento alla etimologia italiana: dizionario etimologico**. 11. ed. Firenze: Le Monnier, 1968.

²⁴³ TRECCANI. **Dicionário online da Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti de Giovanni Treccani**, 10 jan. 2019. Disponível em <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>. Acesso em 10 jan. 2019.

²⁴⁴ VAAN, M. A. C. DE. **Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages**. Leiden ; Boston: Brill, 2008.

²⁴⁵ GLARE, P. G. W. **Oxford Latin dictionary**. London: Oxford University Press/Clarendon Press, 1968.

²⁴⁶ MERRIAM-WEBSTER, INC (ORG.). **Merriam-Webster's collegiate dictionary**. 10th ed ed. Springfield, Mass: Merriam-Webster, 2002.

4.1 DOMENICO DA PIACENZA: SOBRE A ARTE DE DANÇAR

DOMENICO DA PIACENZA

SOBRE A ARTE DE DANÇAR [*DE LA ARTE DI BALLARE ET DANZARE*] (1455)

[Capítulo 1]

Agradeço ao grande e glorioso Deus pelo intelecto [*deli intellecti*], pelo qual

[5] sua graça [*gratia*] é inspirada. A Ele pertence a

honra e glória em todas as coisas

intelectuais e morais [*intelectuale e morale*]. O respeitável

e nobre cavalheiro Senhor Domenico da Piacenza deseja

fazer grande reverência a Ele quem,

por sua

[10] santa humanidade [*sancta humanitate*], sempre abençoou o mencionado praticante [*operante e tractante*] a levar o

seu material (da moção corporal) [*del motto corporeo*]²⁴⁷ a um bom fim. Apesar de muitos objetarem que essa ágil

e elegante moção [*motto*], feita com grande sutileza e esforço,

seja uma perda de *Tempo*²⁴⁸, o praticante [*L'operante*] cita o segundo da *Ética*²⁴⁹.

247 Consultar o Glossário o termo "*Motto*". Como há a presença tanto dos termos "*Motto*" quanto do termo "*Movimento*" no Tratado de Domenico, a presente tradução opta por traduzir o termo "*Motto*" em suas ocorrências aqui por "moção".

248 Consultar o Glossário o termo "*Tempo*".

249 Na segunda e sexta parte do Livro II, de sua obra *Ética a Nicômaco*, Aristóteles discute como ser bom e virtuoso através dos atos e o que evitar para conseguir alcançar tal objetivo: "[...]. Analogamente, no que tange às ações também existe excesso, carência, [25] e um meio-termo. Ora, a *Virtude* diz respeito às paixões e ações em que o excesso é uma forma de erro, assim como a carência, ao passo que o meio-termo é uma forma de acerto digna de louvor; e acertar e ser louvada são características da virtude. Em conclusão, a *Virtude* é uma espécie de mediania, já que, como vimos, ela põe a sua mira no meio-termo. Por outro lado, é possível errar de muitos modos (pois o mal pertence à [30] classe do ilimitado e o bem à do limitado, como supuseram os pitagóricos), mas só há um modo de acertar. Por isso - fácil errar a mira, difícil atingir o alvo. Pelas mesmas razões, o excesso e a falta são característicos do vício, e a mediania da virtude: [35] Pois os homens são bons

O autor considera que todas as coisas estragam ou deterioram [*tutte le cose se comporono e guastase*], se elas

[15] seguem um mau caminho, ou seja, vão para extremos. Ser moderado

preserva [*E la mezanidade conserva*]. O sábio Aristóteles discute bem a moção [motto]

no décimo da *Ética* [*heticha*]²⁵⁰. Em outras partes, mesmo com sua sensibilidade, ele não pôde levar adiante as implicações desta moção corporal [*motto corporalle*] através

do espaço. Com *Misura, Memoria, Agilitade, Maniera, Misura di*

[20] *Terreno*²⁵¹, auxiliado por colocar o corpo com *Fantasmate*²⁵², ele²⁵³ argumenta bem que essa arte é uma refinada demonstração

de tanto intelecto [*intelecto*] e esforço quanto se pode encontrar. Note que

se você executa essa moção [motto] de modo que você não vá para extremos, eu digo

que essa refinada arte possui bem natural [*buntade natura*] e muitas coisas por conta da

[25] delicadeza em sua execução.

[Capítulo 2]

Note que nenhuma criatura que tenha defeitos naturais é capaz dessa refinada moção [motto]. Ele argumenta que

de um modo só, e maus de muitos modos". ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco in: Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973 p. 273

250 Referência ao décimo livro da *Ética à Nicômaco*, de Aristóteles, onde o filósofo, nos capítulos três e quatro, discorre acerca do "movimento": "Porque ele [o prazer] é um todo, e jamais se encontra um prazer cuja forma seja completada pelo seu prolongamento. Pela mesma razão, não é ele um movimento, pois todo o movimento (o de construir, por exemplo) requer tempo, faz-se com vistas num fim, e fica completo quando realizou a coisa [20] visada. Só fica completo, por conseguinte, quando se encara o tempo na sua totalidade ou no momento final. Em suas partes e durante o tempo que estas ocupam, todos os movimentos são incompletos e diferem em espécie do movimento inteiro e uns dos outros. [...]. Diferem eles, portanto, em espécie, e em nenhum momento dado é possível encontrar um movimento completo quanto á forma, mas só no tempo encarado em sua totalidade." *Ibidem*, p. 423

251 Consultar o Glossário para os termos "*Misura*", "*Agilitade*", "*Maniera*", "*Misura di Terreno*".

252 Consultar o Glossário para o termo "*Fantasmate*".

253 Esta e todas as ocorrências do pronome "ele", sem aparente referencial anterior ou posterior, se referem ao próprio Domenico.

pessoas coxas, corcundas ou aleijadas de todos os tipos não serão bem-sucedidas nisso. É necessário ter boa [30] fortuna - que é a beleza [*beleza*]. O provérbio diz, 'Aquele dotado de beleza por Deus não é de todo pobre.' A Natureza [*La natura*] deve agradecer e esculpir dos pés à cabeça o praticante dessa forma de arte. Porém a beleza por si só não é o suficiente para a *Virtu*²⁵⁴ desta refinada arte [*pero questa bellezza non satisfare La virtu de questa zentile arte*].

[Capítulo 3]

[35] Note que à parte de ser abençoado por Deus com um bom intelecto [*intelecto*] e ser dotado de beleza pela natureza²⁵⁵ [*adoptado per natura de beleza*], tem de aprender a

discernir a estrutura fundamental [*consctructo*] dessa refinada forma de arte. Ele argumenta que o fundamento [*fondamento*] é a *Misura*²⁵⁶, a qual governa tudo que seja rápido [*presteze*] ou

lento [*tardeze*] de acordo com a música. À parte disso, é necessário ter

[40] uma grande e profunda *Memoria*, a qual armazena todos as moções [*motti*] corporais - Naturais e Acidentais²⁵⁷ – [*Naturali e Acidentali*] que são necessárias por todos os praticantes [*operanti*]

que dependem da forma da composição das danças [*segondo la forma dela compositione dele danze*]. Note que à parte de

todas essas coisas, é necessário ter uma refinada *Agilitade*²⁵⁸

e *Maniera*²⁵⁹ física. Note que essa *Agilitade* e essa *Maniera*,

254 Consultar o Glossário para o termo “*Virtù*”.

255 “[*Blessed by God with a good mind and body*]” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 13

256 Consultar o Glossário para o termo “*Misura*”. Aqui a *Misura*, a medida, mensuração fundamental, não específica de uma dança ou de um determinado tempo de música, que cuida que se tenha a apropriada e mensurada proporção em todas as situações, que cuida para que não se vá a extremos, mas mantenha sempre o necessário equilíbrio e medida em todas as danças, seja qual for a moção, movimento ou música.

257 Plurais de “*Naturale*” e “*Acidentale*”. Consultar o Glossário para “*Naturale*” e “*Acidentale*”.

258 Consultar o Glossário para “*Agilitade*”.

[45] sob nenhuma circunstância, devem ser levadas a extremos. Antes, manter o meio [*mezo*]²⁶⁰

de seu movimento [*movimento*]²⁶¹, ou seja - nem demais e nem de menos. Com suavidade,

parecer-se com uma gôndola, que é impulsionada por dois remos através das ondas quando

o mar está calmo, como ele normalmente está.

As mencionadas ondas levantam-se lentamente e descem

[50] com rapidez. Sempre execute o fundamento²⁶²,

ou seja, a *Misura* a qual é uma vagarosidade [*tardeza*] temperada

com rapidez [*presteza*].

[Capítulo 4]

Note, também, e preste bastante atenção à outra *Misura* que

é composta da graça [*gratia*] da *Maniera* na condução de toda a

[55] pessoa, e que é separada da *Misure* musical discutida acima.

Essa *Misura di Terreno* é uma *Misura* sutil, que requer que você

mantenha o meio²⁶³ da moção [*motto*] da cabeça aos pés, o qual é

nem demais, nem de menos. Evite os extremos de acordo com a discussão acima.

[Capítulo 5]

Note que aquele que deseja aprender a arte precisa

[60] dançar de acordo com o *Fantasmata*²⁶⁴. Note que o *Fantasmata* é uma rapidez corporal [*presteza corporalle*]

259 Consultar o Glossário para o termo "*Mainera*".

260 Termo traduzido por A William Smith como "*the mean*". Aqui tem o sentido de "devida e/ou apropriada proporção", evitando extremos. A presente tradução optou pela preservação do aspecto espacial do termo.

261 Consultar o Glossário para "*Movimento*". Como mencionado em nota sobre o termo "*Motto*" 247, há a presença tanto dos termos "*Motto*" quanto do termo "*Movimento*" no Tratado de Domenico, a presente tradução opta por traduzir o termo "*Movimento*" em suas ocorrências aqui por "movimento".

262 Ou a "estrutura fundamental" como anteriormente mencionada.

263 Ou média; medida; proporção, conforme 260.

264 Consultar Glossário para "*Fantasmata*".

a qual é controlada através do intelecto [*intelecto*] da primeira *Misura* mencionada acima. Isso necessita que a cada *Tempo* pareça que se tenha visto a cabeça de Medusa, como diz o poeta, e seja feito de pedra em um instante, e então, no outro instante, decole [65] como um falcão guiado pela fome. Faça isso de acordo com a prescrição acima, ou seja, usando a *Misura, Memoria, Maniera, Misura di Terreno, e Aire*²⁶⁵.

[Capítulo 6]

Após, é necessário que você execute a moção [*motto*] de modo que seja bom para você e para os outros, ou seja, com *Concordantia di Terreno*²⁶⁶.

[70] Sempre esteja onde você deveria estar, ou seja, um com o outro, *Porzendosi Auito*²⁶⁷ e executando até o fim das danças de acordo com a posição de seu parceiro.

[Capítulo 7]

Note que desejando provar que essa forma de arte tem virtude [*virtude*]²⁶⁸ por causa da

Accidentia, o sábio Aristóteles disse no décimo²⁶⁹ que em todas as coisas há

[75] algum bem natural.

265 Consultar Glossário para o termo “*Aire*”.

266 Em tradução mais literal, “Concordância de terreno”, indicando a necessidade de se ter em mente uma correta medida da distribuição do espaço a ser dançado por parte dos dançarinos.

267 Em nota, A. William Smith traduz o termo por “Oferecendo ajuda”, “*offering help*” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 13

268 Ver Glossário para “*Virtude*”.

269 Décimo livro da *Ética a Nicômaco*. “[10] Eudoxo pensava que o prazer é o bem porque via todos os seres, tanto racionais como irracionais, tender para ele, e porque em todas as coisas aquilo para que se dirige a escolha é excelente, e o mais visado pela escolha é o maior dos bens. [...]. Sem embargo, talvez mesmo nas criaturas inferiores exista algum bem natural mais forte do que elas e que as oriente para o bem que lhes é próprio.” ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco in: Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973 p. 419-420.

Portanto, evite os extremos.

Eu recordo que Aristóteles no segundo *laude*²⁷⁰ do *Utopia* escreveu sobre o meio [*mezo*]²⁷¹. Evitar os extremos do estrangeiro do campo e daquele que é um artista itinerante. Usar essa arte

[80] para escapar da tristeza ou do tédio é, portanto, uma virtude [*virtu*]. Não sabemos nós que

a *Misura* é parte da prudência [*prudentia*] e das artes liberais? Não sabemos nós que a *Memoria* é mãe da prudência, a qual é adquirida após

uma longa experiência? Não sabemos nós que essa virtude [*virtu*] é parte da harmonia [*armonia*]

e da música? O sábio Aristóteles afirmou que era permissível aos

[85] príncipes e governantes terem os seus prazeres.

Nós concluímos, após boa argumentação, que a execução da moção [*motto*]

é refinada, elegante, e nobre se todos os seus aspectos são

respeitados. Através da moderação [*mediocritade*] por você exercida,

Galante, essa excepcional virtude [*virtu*] é encontrada.

[Capítulo 8]

[90] Agora note que a fim de lhe satisfazer sobre a essência [*essere*] dessa moção [*motto*],

ele afirma que há doze moções [*motti*] nessa arte:

nove naturais [*naturalli*] e três acidentais [*acidentalli*]. As nove

naturais são executadas no *Pieno* e as três acidentais são

executadas no *Vuodo*. Pois o filósofo bem argumenta que não há

[95] *Vuodo*, eu chamo *Vuodo* o silêncio e o *Pieno* o som. Eu chamo

Vuodo aquilo que há entre um *Tempo* e o próximo. Eu chamo de *Pieno* aquilo que há dentro de um *Tempo*.

270 Em nota, A. William Smith traduz por “Versos de um elogio”. DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995, p. 15

271 Ou média; medida; proporção, conforme nota 260

Esses determinam a natureza das moções [*motti*] naturais [*natura*] e acidentais [*accidentia*].

[Capítulo 9]

Agora, preste atenção. Ele diz que as moções a seguir são as naturais [*naturali*]:

[100] *Sempio*²⁷², *Doppio*²⁷³, *Ripresa*²⁷⁴, *Continentia*²⁷⁵, *Riverentia*²⁷⁶, *Meza-volta*²⁷⁷, *Voltatonda*²⁷⁸, *Movimento*²⁷⁹, e *Salto*²⁸⁰. Ele diz que todas são

normalmente encontradas. Sem *Misure* as três moções

acidentais [*accidentia*] são estas: *Frappamento*²⁸¹, *Scorsa*²⁸², e *Cambiamento*²⁸³

Essas três são ornamentais porque elas não são necessariamente de acordo

[105] com a natureza [*natura*].

[Capítulo 10]

Note que ele afirma que um *Doppio*, *Ripresa*, e *Riverentia* requerem um *Tempo*.

Um *Sempio*, *Continentia*, *Mezavolta*, *Movimento*, ou *Salto* requerem a metade de um

Tempo. Uma *Voltatonda* requer dois *Tempi*²⁸⁴. Esses requisitos são baseados em verdadeira

moção [*motto*] de *Bassadanza*²⁸⁵ *Misurado*²⁸⁶ maior imperfeito. Nós concluímos

272 Consultar o Glossário para “*Sempio*”.

273 Consultar o Glossário para “*Doppio*”.

274 Consultar o Glossário para “*Ripresa*”.

275 Consultar o Glossário para “*Continentia*”.

276 Consultar o Glossário para “*Riverentia*”.

277 Consultar o Glossário para “*Meza-Volta*”.

278 Consultar o Glossário para “*Voltatonda*”.

279 Ver Glossário para “*Movimento*” quanto à sua também significação como unidade de passo de dança específico.

280 Ver o Glossário para “*Salto*”.

281 Consultar o Glossário para “*Frappamento*”.

282 Consultar o Glossário para “*Scorsa*”.

283 Ver o Glossário para “*Cambiamento*”.

284 Plural de “*Tempo*”.

285 Consultar o Glossário para “*Bassadanza*”.

[110] que um *Frappamento*, *Scorsa*, ou *Cambiamento* requerem um quarto de *Tempo*, e, acima

de tudo, somente os execute a *Tempo*. Se, através do intelecto, você foi então dotado dessa virtude [*virtu*]²⁸⁷, então você pode executar dois em um *Tempo*, e cada um deles exigiria um oitavo de

Tempo. Ele afirma que cada uma das moções [*motti*] naturais tem

[115] sua própria combinação²⁸⁸ de *Misura* e de *Maniera*. Lembre-se que essas três moções [*motti*], as quais são adquiridas acidentalmente [*per accidentia*], ou seja, *Frappamento*,

Scorsa, e *Cambiamento* são aquelas que dão variedade às

moções naturais [*motti naturall*]. As mais usadas são *Sempio*,

Doppio, *Ripresa*, e *Voltatonda*. Note que o *Frappamento*, mais do que

[120] os outros, é usado nas quatro moções mencionadas acima,

exceto quando se executa uma *Mezavolta* ao fim de um

Doppio, daí então usa-se a *Scorsa*. Note que o *Cambiamento* é usado

somente na composição das *Bassadanze*, como você verá

na composição chamada *Corona*. Ele afirma que não é

[125] possível encontrar um melhor exemplo dessa forma de arte.

É preciso usar a variedade da *Maniera*, a qual é

excelente, e deve fazê-lo, totalmente, com a *Misura* da qual

nós demonstraremos abundantemente.

[Capítulo 11]

Note, eu peço que preste atenção para aprender

286 O tempo de duração das moções são concebidas por Domenico baseadas no tempo da *Bassadanza*. A partir da relação de mensuração das outras danças com a da *Bassadanza*, o passo de dança em questão será mais lento ou mais rápido que em seu tempo originário. Caberá ao dançarino saber como executar tais adaptações, como será explicado pelo próprio Domenico na sequência.

287 A passagem pode indicar que só se pode compreender tal arte através do intelecto e, por conseguinte, que compreendê-la é uma virtude. No manuscrito de referência, “*E se per intellecto tu fossi adotado de questa virtu*”.

288 No manuscrito de referência, “*Ordine*” e na tradução de A. William Smith, “*Arrangement*” Consultar Glossário para “*Ordine*”. *Ibidem*, p. 15.

[130] o que é a *Misura* da moção [*motto*] e como as moções [*motti*] são criadas sobre a²⁸⁹ *Misure*. *Misure* geral, de acordo com a canção ou som ou movimento [*movimento*], consiste em *Misurare* o *Pieno* com o *Vuodo*, *Misurare* o silêncio com o ouvir do som, e *Misurare* o movimento [*movimento*] do corpo com os passos. Caso contrário, não é possível encontrar o

[135] começo, meio ou fim dessa moção [*motto*] de dançar. Para além dessa *Misura* geral, são derivadas quatro outras individuais. A primeira, a mais larga²⁹⁰ [*larga*] do que as outras, é chamada *Bassadanza* de maior imperfeito. A segunda *Misura* é chamada *Quadernaria*²⁹¹ de menor imperfeita, a qual tem um *Tempo* um sexto menor em distância [*distantia*]

[140] do que a da *Bassadanza*. A terceira *Misura* chama-se

Saltarello de maior perfeito²⁹², ou seja, uma unidade de passo 'Brabante'²⁹³. Essa *Misura*,

em relação à distância [*distantia*] de um *Tempo*, é mais estreita²⁹⁴ [*strecta*] por um sexto do que

a *Quadernaria*, e assim é menor em um terço em relação à *Bassadanza*. Por seu nome popular a quarta e

última *Misura*, de menor perfeita, chama-se *Piva*²⁹⁵. Ela cai

[145] do *Saltarello* um sexto da distância [*distantia*] de um *Tempo*. Assim sendo

289 A partir dela, tendo essa *Misure* como estrutura básica fundamental, onde, a partir dela, serão criadas as moções ou movimentos.

290 Optei por aqui manter o termo que mantém o aspecto espacial do tempo. Consultar Glossário para *Largo*. *Larga* ou *Largo* em oposição a "*Strecta*" ou "*Strecto*". Na tradução de A. William Smith é usado o termo "*Widest*", ou seja, 'a mais ampla'. Em nota o tradutor se refere ao termo como "provavelmente equivalente à "*Slowest*", ou seja, 'a mais lenta' DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 17.

291 Consultar o Glossário para "*Quadernaria*".

292 Consultar o Glossário para "*Saltarello*".

293 Referente ao Ducado de Brabante.

294 Optei por manter o termo que mantém o aspecto espacial do tempo. Consultar Glossário para "*Strecto*". Na tradução de A. William Smith é usado o termo "*Narrow*", ou seja, "estrito". Em nota o tradutor menciona que "Alternativas são '*Speed up*' (acelerar) ou 'colocar a ênfase em nota anterior'". *Ibidem*, p 17.

295 Consultar o Glossário para "*Piva*".

essa última *Misura* chamada *Piva* é três sextos mais estreita [*strecta*]²⁹⁶

que a *Bassadanza*, e mantém o meio. Para essas quatro *Misure*, a moção [*motto*] do dançarino [*danzadore*] e do músico [*sonatore*] é mais lenta [*largo*]²⁹⁷ ou mais rápida [*presto*].

Nisso a inteligência ou ignorância dos músicos é reconhecida,

[150] quando uma melodia [*canto*]²⁹⁸ de *Bassadanza* é tocada. Por falta de intelecto [*puoco intellecto*],

eles aceleram a melodia até o fim, eles dizem que fizeram uma

Misura. Mas eles mentem, na verdade tendo tocado três delas porque o começo do som era largo [*largo*]²⁹⁹ e tinha a combinação [*ordine*] de maior imperfeito [*mazor imperfecto*], e o

músico diminuiu a *Misura* da melodia e imediatamente chegou

[155] à *Quadernaria*. Se continuasse, a melodia

entraria no *Saltarello*, e isso requer

uma execução do corpo que é maior [*mazore*]. Por causa da falta

de intelecto [*intellecto*], o intelecto [*intellecto*] acaba por não controlar as mãos, consequentemente, há poucos

músicos bons. 'Nem todo pássaro reconhece o grão', e o provérbio

[160] continua dizendo que é 'necessário viver com os olhos abertos', ou seja, que o 'ignorante vive próximo aos deuses'. Tendo discutido os

tipos de *Misura*, eu gostaria agora de tratar dos modos [*modi*] de

Misure. Se você me pergunta a diferença entre o modo [*muodo*] da

Bassadanza e o da *Quadernaria* na execução da dança, eu lhe

[165] digo. Note que para a *Bassadanza*, a qual é maior imperfeito,

começa-se o *Tempo* no *Vuodo* e completa-se no *Pieno*. A

Quadernaria, a qual é menor imperfeita, é o oposto;

você começa o *Tempo* no *Pieno* e completa ela no *Vuodo*, e aqui

296 Mais acelerada; mais rápida.

297 Consultar o Glossário para "*Presto*". "*Largo*" ou "*Larga*" em oposição à "*Presto*": Nessas ocorrências optei por traduzir o termo tendo em vista a dinâmica de velocidades presentes no Tratado.

298 Consultar o Glossário para "*Canto*".

299 Amplo; lento.

há a prova. Note que quando um músico começa a tocar uma

[170] *Misura* de *Bassadanza*, ele começa antes com o soprano do que com o ritmo do tenor [*bota del tenore*]. Aquele soprano com o qual você começa é o *Vuodo* e

o ritmo [*bota del tenore*] do tenor é o *Pieno*. E na *Quadernaria*, a qual é menor imperfeita, o oposto é feito. O músico [*sonadore*] sempre começaria

com o ritmo do tenor [*bota del tenore*] e aquele do soprano conjuntamente. Além disso,

[175] os ritmos do tenor [*bote del tenore*] para a *Quadernaria* vão

mais igualmente em distância [*distantia*] do que aqueles da *Bassadanza*, caso contrário

ele ficaria fora de sua combinação [*ordine*]. Entretanto, por ser a *Bassadanza* mais larga [*larga*]³⁰⁰, você pode colocar os ritmos do tenor [*bocte del tenore*]

onde você desejar, contanto que você mantenha a *Misura*. E você, dançarino, note

[180] que quando você começa uma *Bassadanza*, sempre executa um movimento [*movimento*]

movendo seu corpo para a frente para que no passo você execute uma impressão do pé ao chão [*la prompta del pede*]³⁰¹.

Esse movimento [*movimento*] é feito no *Vuodo*, e o passo com a impressão do pé [*la prompta delo pede*], no *Pieno*. Na *Quadernaria* é o oposto; você

começa com o passo de pressionar o pé no chão [*promptando lo tuo pede*]. E esse é no *Pieno*

[185] e o outro pé que segue é feito no *Vuodo*. Essa é a diferença do modo de tocar e de dançar a *Bassadanza* e a *Quadernaria*.

O modo [*muodo*] do *Saltarello* e o da *Piva* ainda está para ser dito. Note que o *Saltarello* tem seu nascimento na *Bassadanza*, porque seu *Tempo* começa no *Vuodo*, como a *Bassadanza*, e é de maior

[190] perfeito. Mas a diferença de distância [*distantia*], como dito acima, do *Saltarello*, é um terço

mais estreita [*strecto*]³⁰² que a da *Bassadanza*, e um sexto mais estreita que a da *Quadernaria*.

300 Mais ampla; mais lenta.

301 Pressionar um pé no chão.

Note que a *Piva*, a qual é de menor imperfeito, tem seu nascimento na *Quadernaria* porque suas moções [*motto*] do *Tempo* começam no *Pieno* como os da *Quadernaria*. Mas a diferença de distância [*distantia*] **[195]** que essa *Misura* chamada *Piva* cai da *Quadernaria*, é em um terço. Da *Bassadanza*, ela cai em três sextos, como eu disse acima, e cai para o meio, como você pode ver aqui nesse desenho³⁰³. Esse desenho demonstra as distancias [*distantie*] das *Misure* como foi dito para tocar ou dançar mais rapidamente ou mais lentamente [*piu presto e piu largo*]. E por essa razão, as moções [*motto*] do corpo são **[200]** distintas.

[aqui há um diagrama]³⁰⁴

Cabeça

Eu sou a *Bassadanza*, rainha das *Misure*, e mereço usar a coroa. Poucos entendem a minha execução. Quem quer que na dança ou música me use, bênçãos dos céus **[205]** são oferecidas.

Sexta

Eu sou a *Misura* chamada *Quadernaria* e se os músicos me compreendem [*mi fano ragione*], eles irão ver que eu sou um sexto abaixo de minha rainha. Se um bom músico me **[210]** deseja o bem, eu mantenho o meio entre a *Bassadanza* e o *Saltarello*.

Terça

Eu sou o *Saltarello*, chamado de passo 'Brabante', o qual é dois sextos abaixo da *Bassadanza*. Se prudentes músicos me desejam o bem, eu mantenho o meio entre a *Quadernaria Misura* e **[215]** aquela da *Piva*

302 Mais acelerada; mais rápida.

303 O referido diagrama está no Anexo deste Tratado, identificado como "Imagem 1".

304 Imagem 1.

Meio

Eu sou chamada *Piva*, e eu sou a mais triste das *Misure*, porque eu sou usada pelos aldeões no interior. Por causa de minha rapidez, eu sou a metade da *Bassadanza*.

[220] Terça

Saltarello

Sexta

Quadernaria

Cabeça

[225] *Bassadanza*

[Capítulo 12]

Note, e preste atenção, e então eu não serei responsável se você não entender [*a fine che de ignorantia non me increpi*].

A fim de entender os mínimos detalhes, ele deseja que você saiba e manipule³⁰⁵ todas as *Misure* ao seu modo, de acordo com o que é natural ou artificial. Note que a natureza [*natura*] dá a combinação [*ordine*] para cada

[230] *Misura* de acordo com a sua distância [*distantia*], ou seja, à lentidão [*largeza*] ou à rapidez [*presteza*] do *Tempo*.

Por artifício [*per accidentia*], pode-se saber como distinguir todas as *Misure*, por exemplo:

de dois *Tempi* de *Piva*, um é feito de *Bassadanza*; de um *Tempo* de *Bassadanza*, dois

Tempi de *Piva* são feitos; de dois *Tempi* de *Saltarello*, um *Tempo* de *Bassadanza*;

de um *Tempo* de *Bassadanza*, dois *Tempi* de *Saltarello*; de um

[235] *Tempo* de *Saltarello*, um *Tempo* de *Bassadanza*; e de um *Tempo* de

Bassadanza, um *Tempo* de *Saltarello*. Note também que a *Quadernaria*

é colocada na *Bassadanza*, e a *Bassadanza* na *Quadernaria*,

o *Saltarello* na *Quadernaria*, e a *Quadernaria* no *Saltarello*,

a *Piva* na *Quadernaria*, e a *Quadernaria* na

305 “Possa manipular” *Ibidem* p. 21

[240] *Piva*. De outro modo, todos esses itens usados para fazer essa excelente arte são em vão, se o intelecto [*intelecto*] não é capaz de executar todos esses intercâmbios. É necessário, para os que forem executá-la, ter a *Misura* de todas as *Misure*, e essa é a primeira regra dessa arte como foi dito acima no terceiro capítulo.

[245] Primeiro, nós examinaremos a *Misura* da *Bassadanza*, a qual é maior imperfeito - qual *Misure* pode-se usar nela para a moção corporal [*motto corporeo*], e qual *Misure* mantém ou não suas combinações [*ordine*], de acordo com a distância [*distantia*]. Colocando-se o intelecto a operar [*intelecto se pono operare*], é possível executar tudo isso como descrito abaixo:

[Capítulo 13]

[250] Note que a *Bassadanza*, a qual é maior imperfeito, eu digo que ela pode ser dançada de cinco modos [*modi*]. Dos cinco, dois mantêm suas combinações [*ordine*] para a moção [*motto*] do *Tempo*. O intelecto [*intelecto*] é capaz de dividir os outros três através de artifício [*per accidentia*] para dançar. Os mais difíceis são esses três, os quais requerem muita rapidez [*presteza*]

[255] e muita lentidão [*tardeza*] em moções [*motti*] que não têm suas combinações [*ordine*], porque o intelecto [*intelecto*] os alterou em sua essência [*perche lo intelecto li cava fuora del suo essere*]. Note que dos dois que mantêm suas combinações [*ordine*] em relação à moção [*motto*] de dança, o primeiro

é a essência [*essere*]³⁰⁶, ou seja, a *Bassadanza* de maior imperfeito.

Isso não pode ser negado. A segunda combinação [*ordine*] para a moção [*motto*] é a *Misura*

[260] de menor imperfeito, a qual é a *Piva*. Note, como dito acima no

306 “O movimento da *Bassadanza* no andamento e ritmo da *Bassadanza*” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 21

capítulo doze, a *Misura* da *Piva* cai três sextos da *Bassadanza*, ou, pela metade. Se você dividir a *Misura* da *Bassadanza* ao meio, ou colocar dois *Tempi* de *Piva* em um de *Bassadanza*, você encontrará a combinação [*ordine*] da moção [*motto*]. Eu mostrarei isso - um *Tempo* de

[265] *Piva* é um *Doppio* - portanto coloque dois desses *Doppi* em um de *Bassadanza* e você encontrará a verdade [*vero*] da moção [*motto*]. Ele diz ter muita experiência no movimento de um lugar a outro. Note que eu quero definir as outras três moções [*motti*] as quais são difíceis porque elas não têm suas combinações [*ordine*]. A primeira chamada moção [*motto*] *Quadernaria* é possível de se dançar

[270] na *Bassadanza*. A moção [*motto*] *Quadernaria* consiste em um *Doppio* com um *Frappamento* em um *Tempo*.

Você, Galante, pode usar essa moção [*motto*] em um *Tempo* de *Bassadanza*, mas ela será um tanto quanto larga³⁰⁷, como eu disse acima no capítulo onze. A *Quadernaria* é um sexto mais estreita [*strecta*]³⁰⁸ que a *Bassadanza*.

[275] Mas a fim de remover toda a confusão, note que essa moção [*motto*] de *Quadernaria*

parecerá rápida para você embora eu diga que ela será um tanto quanto lenta [*largo*].

Um *Tempo* de *Bassadanza* normalmente tem apenas um *Doppio*, mas esse³⁰⁹ tem um *Doppio* e um *Frappamento*, assim parecerá rápido para você.

Mas se você pensar que ele será mais lento, vá e execute um *Doppio* de

[280] *Bassadanza* e um ou dois *Frappamenti*, e você verá que a moção [*motto*] da *Quadernaria* será um pouco lenta [*largo*]. Eu lhe aviso que o *Frappamento* da *Quadernaria* quando colocado na *Misura* de *Bassadanza* é colocado no *Pieno*, e que o *Frappamento* da *Bassadanza* é executado no *Vuodo*. Essa é a distinção entre um

307 Ampla; lenta.

308 Mais acelerada, mais rápida.

309 "Sequência de passos da *Quadernaria*" DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 23

[285] e outro, e caracteriza a primeira moção [*motto*] difícil. A segunda moção [*motto*] difícil é que você pode dançar a moção [*motto*] *Saltarello* de dois modos para a *Bassadanza*. O primeiro é que você pode colocar um *Tempo* de *Saltarello* em um de *Bassadanza*, mas o *Saltarello* será largo [*largo*]³¹⁰ porque, como eu disse acima no capítulo onze, o *Saltarello* é mais estreito³¹¹ que a **[290]** *Bassadanza* em um terço. Assim, executar um *Tempo* de *Saltarello* em um de *Bassadanza* será lento [*largo*] e difícil, mas requer muito controle do intelecto [*intelecto*]. O segundo modo [*modo*] em que você pode dançar o *Saltarello* sobre a *Bassadanza* é você colocar dois *Tempi* de *Saltarello* em um de *Bassadanza*. Mas isso será muito rápido porque, como eu disse acima, uma *Piva* **[295]** é metade de uma *Bassadanza* e o *Saltarello* é mais lento [*largo*] que a *Piva* em um sexto. Assim ao colocar dois *Tempi* de *Saltarello* em um de *Bassadanza*, eles serão muito rápidos, e esse quinto modo [*modo*] de dançar na *Bassadanza* requer um refinado intelecto [*zentele intelecto*] para fazê-lo. Agora, as moções [*motti*] usadas ao dançar a *Quadernaria* serão discutidas:

[Capítulo 14]

[300] Note que eu digo que a *Quadernaria* pode ser dançada em quatro modos [*modi*].

O primeiro modo [*modo*] tem sua combinação [*ordine*] - com um *Doppio* e um *Frappamento*, que segue o *Doppio* em um *Tempo* de *Quadernaria*.

O segundo modo [*modo*] é que você pode dançar *Bassadanza* sobre a *Quadernaria*, a saber,

colocando um *Tempo* de moção [*motto*] de *Bassadanza* em um [*Tempo*] de *Quadernaria*.

[305] Mas a *Bassadanza* não tem a sua combinação [*ordine*] porque, como eu disse no capítulo onze,

310 Amplo; lento.

311 Mais acelerado; mais rápido.

a *Bassadanza* é em essência [essere] mais larga [larga]³¹² em um sexto que a *Quadernaria*. Assim sendo,

ao dançar *Bassadanza* na *Quadernaria*, a *Bassadanza* será

um pouco mais rápida e, portanto, não tem a sua combinação [ordine] de moção [motto]. Porém

porque a prolação [prolatione]³¹³ é alterada, e é belo que se saiba disso. Isto não é assunto

[310] para amadores. O terceiro modo [modo] é dançando o *Saltarello*, ou seja, colocando um *Tempo* de moção [motto] de *Saltarello*, em um *Tempo* de *Quadernaria*. Mas o *Saltarello* será um pouco largo [largo]³¹⁴ porque, como eu disse no capítulo onze, o *Saltarello* é mais estreito [strecto]³¹⁵ em um sexto que a *Quadernaria*.

e, conseqüentemente, não tem a sua combinação [ordine]. Lembre-se que a moção [moto]

[315] do *Saltarello* é um *Doppio* com um *Salteto*, e que o da

Quadernaria é um *Doppio* com um *Frappamento*, que é mais longo, como

é mencionado no capítulo treze. O quarto modo [modo] é que você pode dançar a moção [motto] da *Piva* sobre o da *Quadernaria*, ou seja, você coloca duas moções [motti]³¹⁶ de um *Tempo* de *Piva* em um de *Quadernaria*. Mas elas serão

[320] mais rápidas porque a moção [motto] da *Piva* é encontrada como o meio da *Bassadanza*,

e a *Quadernaria* é mais estreita [strecta]³¹⁷ que a *Bassadanza* em um

sexto. Essa moção [motto] não tem sua combinação [ordine], mas frequentemente é usada nos festivais [triumphi]³¹⁸, quando os ferros³¹⁹ estão quentes da

312 Mais ampla; mais lenta.

313 “Refere-se à subdivisão de uma nota/breve. A prolação é geralmente em duas (menor) ou três (maior)” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p.23

314 Amplo; lento.

315 Mais acelerado; mais rápido.

316 “*Tempi* ou sequências de passos” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 25

317 Mais acelerada; mais rápida.

cera do deus Bacchus [*baco*], terminando a dança.

[Capítulo 15]

[325] Note que a moção [*motto*] para o *Saltarello* pode ser dividido em cinco modos [*modi*]. A

primeira moção [*motto*] tem a sua combinação [*ordine*] de maior perfeita de acordo com a essência [*essere*]³²⁰

de sua *Misura*. A segunda moção [*motto*] é na *Bassadanza*, ou seja, você pode colocar um *Tempo* de *Bassadanza* em dois *Tempi* de *Saltarello*.

Eu lhe aviso que isso é difícil e que não é assunto para amadores,

[330] porque é uma *Misura* muito larga [*largissima*]³²¹. Os bons intelectos [*boni intellecti*] são reconhecidos

quando *Misurano* largamente [*che mexurano largo*]³²² e sabem como colocar um em dois.

Lembre-se que a moção [*motto*] não terá sua combinação [*ordine*]. O terceiro modo [*modo*] de dançar é a moção [*motto*] de *Bassadanza* no *Saltarello*,

ou seja, você coloca uma moção [*motto*] de *Bassadanza* em um *Tempo* de

[335] *Saltarello*. Mas essa moção [*motto*] será bem rápida. Lembre-se que

no capítulo onze eu disse que o *Saltarello* é mais estreito [*strecto*]³²³ que

a *Bassadanza* em um terço e, assim, a moção [*motto*] da *Bassadanza* não tem a sua combinação [*ordine*]. O quarto modo [*muodo*] é o que se pode dançar a *Quadernaria*

no *Saltarello*, ou seja, colocando uma moção [*motto*] de *Quadernaria* em

[340] um de *Saltarello*. Mas a moção [*motto*] de *Quadernaria* será um tanto quanto

rápida. Lembre-se que no capítulo onze, eu disse que a *Quadernaria* é

mais larga [*larga*]³²⁴ que o *Saltarello* em um sexto. Assim, a moção não tem

318 “Celebrações, festas” *Ibidem*, p. 25

319 “Porta-velas de ferro, quando as velas já estão baixas ao fim da festa, onde participantes tenham tomado vinho” *Ibidem* p. 25

320 “O movimento do *Saltarello* no ritmo e andamento do *Saltarello*” *Ibidem* p. 25

321 Muito ampla, muito lenta.

322 Amplamente; lentamente.

323 Mais rápido; mais acelerado.

sua combinação [*ordine*]. O quinto e último modo [*modo*] é o de dançar a moção [*motto*] da

Piva de menor perfeita no *Saltarello*, ou seja, colocando dois *Tempi*

[345] em um *Tempo* de *Saltarello*. Mas a moção [*motto*] da *Piva* será

bem rápida [*prestissimo*]. Lembre-se que, como mencionado no capítulo onze, a *Piva* é metade

da distância [*distantia*] da *Bassadanza*. Se você deseja dividir o *Saltarello* em metades

correspondentes a dois *Tempi* da *Piva*, eles serão bem rápidos [*prestissimi*]. Eles não terão

suas combinações [*ordine*], mas é belo saber como fazê-lo. Os modos [*modi*] de

[350] execução das moções [*motto*] na *Misura* da *Piva* a qual é menor perfeita

ainda resta a ser feita.

[Capítulo 16]

Note que se pode dançar a *Piva* em quatro modos. A primeira moção [*motto*]

tem sua combinação [*ordine*] em sua essência [*esser*]³²⁵. O segundo tem a sua combinação [*ordine*]

de moção [*motto*] também, ou seja, executa uma moção [*motto*] de *Bassadanza* sobre dois *Tempi*

[355] de *Piva*. A *Bassadanza* mantém a combinação [*ordine*] de sua

distância [*distantia*] porque ela é mais larga³²⁶ que a *Piva*, sua metade. O terceiro modo

é dançar a moção [*motto*] da *Quadernaria* sobre o *Tempo* da *Piva* – você, o dançarino [*danzatore*],

colocando uma moção [*motto*]³²⁷ de *Quadernaria* sobre dois *Tempi* de *Piva*. Mas

ele será um pouco rápido porque, como eu disse acima, a *Piva* é metade de uma

324 Mais ampla, mais lenta.

325 “O movimento da *Piva* no ritmo e andamento da *Piva*” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 27

326 Mais ampla, mais lenta.

327 “Sequências de passos” *Ibidem* p. 27

[360] *Bassadanza*, e a *Quadernaria* cai um sexto da *Bassadanza*.

Não se é possível encaixar dois *Tempi* em um [*Non se poteria tuore dui tempi per uno*], assim ele não tem sua combinação [*ordine*].

A quarta moção [*motto*] é dançar *Saltarello* sobre a *Misura* da *Piva*.

Você, Galante, pegue dois *Tempi* de *Piva* e execute sobre isso uma moção [*motto*]³²⁸

de *Saltarello*. Mas o *Saltarello* será um pouco mais lento [*largeto*] porque ele

[365] cai um terço da *Bassadanza*, e a *Piva* é metade de uma *Bassadanza*.

Assim, ele não tem a sua combinação [*ordine*], apesar de ser refinado fazê-lo. Esse é o

fim da mencionada *Misure*³²⁹. Agora a composição³³⁰ das danças [*fabricatione dele danze*] será dado.

As danças a seguir tem composições, músicas e descrições escritas e

[370] criadas pelo respeitado e honroso cavalheiro Senhor

Domenico da Piacenza, exceto pela melodia de *La Figlia Di Guglielmo*,

a qual é uma *Ballatta* francesa.³³¹ Em cima dessa melodia, o mencionado

cavalheiro criou o mencionado *Balli*.

Belriguardo, como *Ballo*³³², requer um homem e uma mulher.

[375] No começo, eles executam onze *Tempi* de *Saltarello* e param. Fazem

quatro *Doppi* de *Bassadanza* juntos, começando sobre o pé esquerdo,

e finalizando sobre o direito. Logo depois, eles realizam três *Doppi*, partindo

328 “Sequências de passos” *Ibidem* p. 27

329 “Da discussão/exposição sobre a *Misure*” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 27

330 “Coreografia, ordem das unidades de passos” *Ibidem* p. 27

331 “*Ballatta*” como “forma poética” *Ibidem*, p. 27

332 A ressalva de Domenico se deve ao fato de as danças serem nomeadas a partir de melodias [*cantos*] de mesmo nome. No manuscrito de referência elas estão presentes, cada uma, acima da descrição da dança que dela surgiu. Nesta transcrição, as melodias estão presentes no Anexo deste tratado. A melodia de “*Belriguardo*”, presente no manuscrito de referência, está no anexada neste Tratado, como “Imagem 2”.

[380] com o pé direito. Eles fazem, em seguida, duas *Riprese* – uma com o pé esquerdo, e a outra, com o direito. [Após], um *Movimento* e dois *Tempi* de um lento [*largo*] *Saltarello*, iniciando sobre o pé esquerdo e terminando sobre o direito, com duas *Riprese*, uma começando sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito. Eles executam um *Movimento* e dois *Tempi* de **[385]** um lento [*largo*] *Saltarello*, partindo com o pé esquerdo, e finalizando com o direito, com duas *Riprese* – começando sobre o pé esquerdo. Depois, eles realizam cinco *Tempi* de *Bassadanza*: ou seja, dois *Sempii*, iniciando sobre o pé esquerdo, um *Doppio*, partindo com o mesmo pé, com uma pequena *Riverentia*, uma *Ripresa*, começando com o pé direito. Por fim, duas *Continentie*, partindo com o **[390]** pé esquerdo, e uma *Riverentia*, iniciando com o mesmo pé, consistindo em um *Tempo* de *Bassadanza*. Fim.

Belriguardo Novo, requer dois homens e uma mulher entre eles.

É dançada ao som da antiga.³³³

No começo, todos os três estão de mãos dadas, executando onze *Tempi* **[395]** de *Saltarello*, e param. Então a mulher e, note, que também ambos os homens, partem no mesmo instante. O homem à frente realiza dois *Doppi* para frente, iniciando com o pé esquerdo, e vai até o meio da sala. Ele forma uma fila³³⁴ com o homem que estava à direita da mulher e o qual realizou dois *Doppi*, partindo com o pé esquerdo, mas para trás. Ao fim disso tudo **[400]** o homem vira para encarar as costas da mulher.

Os homens fazem os dois *Doppi* ao mesmo tempo, isto é, um na frente, e o outro, atrás.

Note que todos os três forma uma fila, com

³³³ A saber, da *Belriguardo Vecchio*.

³³⁴ Fila no sentido de coluna. Na tradução de A. William Smith, “*Column*” DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 29.

a mulher no meio. Todos os três fazem, para frente,

[405] dois *Doppi*, começando com o pé esquerdo. Em seguida, eles executam, para frente, três *Doppi*, iniciando com o pé esquerdo, uma *Mezavolta* sobre o lado esquerdo, e duas *Continentie*, partindo sobre o pé direito. Os três, em fila, retornam com três *Doppi*, começando pelo pé direito, uma

[410] *Mezavolta*, sobre o pé direito, duas *Continentie*, partindo com o Pé esquerdo, e uma *Riverentia* sobre o pé esquerdo, de um *Tempo*. Após, eles fazem dois *Tempi* de um lento *Saltarello*, o primeiro para frente, com o grupo todo, e o segundo somente pelos dois homens que irão formar uma fila. Isso é executado quando o

[415] homem da frente dá uma *Mezavolta* sobre o pé esquerdo, e então faz seu *Tempo* de *Saltarello*, partindo com o pé direito. Ao fim, ele dá uma *Mezavolta* sobre o mesmo pé, finalizando à esquerda da mulher. Enquanto isso, o homem que estava atrás, executa o *Tempo* de *Saltarello* iniciando com o pé direito, em direção ao lado

[420] direito da mulher.

Quando os homens tiverem executado a terceira batida do segundo *Tempo* de *Saltarello*, a mulher parte para a frente com um *Doppio*, começando com o pé direito. A seguir, os homens realizam um *Doppio*, começando com o pé esquerdo,

[435] terminando aos lados da mulher.

Logo depois, há dois *Tempi* de um lento [*largo*] *Saltarello*, e o primeiro é feito para frente por todo o grupo.

os dois homens executam o outro *Tempo* com o pé direito, trocando de lugares. O que está à

[430] esquerda da mulher passa pela frente dela, e o outro passa por trás, dando uma *Mezavolta* sobre o lado direito ao final, afim de formar uma fila com a mulher. O outro homem dá uma *Voltatonda*, partindo com o lado direito.

Todos os três fazem duas *Continentie*,

[435] começando sobre o pé esquerdo.

Agora note o que eles executam em seis *Tempi* de *Bassadanza*: o grupo realiza dois *Doppi* para a frente, iniciando com o pé esquerdo.

A mulher para, e os dois homens fazem o próximo ao mesmo tempo, isto é, o homem à esquerda da mulher faz um *Doppio*

[440] para a frente, sobre o pé esquerdo, e o outro homem faz um *Doppio* sobre o mesmo pé, para trás. E então, os dois retornam aos seus lugares com um *Doppio* sobre o pé direito, afim de chegar às laterais da mulher.

Os três realizam duas *Continentie*, partindo sobre o pé esquerdo, e uma *Riverentia*, iniciando com o mesmo pé, em um *Tempo*.

[445] Note que aquele que era o primeiro no começo da dança, agora Termina atrás. Se a dança é executada novamente, o outro homem a lidera. Este é o fim dessa dança.

Lioncello Vecchio³³⁵, como *Ballo*, requer um homem e uma mulher.

[450] No começo, enquanto estão de mãos dadas, comecem com o pé esquerdo, ambos executando seis *Tempi* de *Saltarello* em *Misura* de *Quadernaria*.

O homem faz um *Movimento* e a mulher lhe responde com um outro.

O homem então passa em frente da mulher, com um *Tempo* de um lento [*largo*] *Saltarello*,

iniciando com o pé direito e vai para o lado direito da mulher e

[455] dá uma *Mezavolta*. Em seguida, a mulher responde com um *Tempo* similar de *Saltarello* e *Mezavolta*,

retornando para o lado direito do homem. Tudo o que está acima é feito em *Misura Quadernaria*, assim como o que se segue:

Note que o homem deixa a mulher, executando para a frente quatro *Sempii*

[460] e um *Doppio*, partindo com o pé esquerdo. Após, a

335 A melodia de “*Lioncello Vecchio*”, presente no manuscrito de referência, está no Anexo I deste Tratado, como “Imagem 3”.

mulher o segue, fazendo passos³³⁶ similares e *Doppi*.

Agora note que o homem vai para frente com três

Doppi sobre o pé esquerdo, ainda em *Misura Quadernaria*, e, a seguir,

a mulher o segue com três *Doppi* similares.

[465] Note que o homem deixa a mulher com três *Tempi* em *Misura de Bassadanza*, executando dois *Sempii* e dois *Doppi*, iniciando com o pé esquerdo. Depois, a mulher segue o homem com *Sempii* e *Doppi* similares.

Note que o homem pega a mulher pela mão e, juntos, eles fazem

[470] sete *Tempi* de *Bassadanza*: duas *Riprese*, começando com o pé esquerdo, dois *Doppi*, duas *Riprese*, e, por fim, o homem realiza um *Movimento* e a mulher lhe responde com um outro. Os *Movimenti* são feitos em dois *Tempi* em *Misura Quadernaria*. Fim.

Lioncello novo, dançada à mesma melodia da antiga, requer dois homens e uma

[475] mulher ao meio.

No começo, o grupo faz dois *Tempi*

de *Saltarello* em *Misura Quadernaria*. Os homens param, e a mulher parte com um *Doppio* sobre o pé esquerdo, e para.

Os homens a seguem, para as suas laterais, com um *Doppio*.

[480] Então a mulher parte e vai

para frente com um *Doppio* sobre o pé direito e para. Em seguida, os homens a seguem para as suas laterais com um *Doppio* sobre a direita,

e param. A mulher parte e vai em volta dos homens,

indo em formato de “S”³³⁷, executando oito *Tempi* de *Piva*, dos

[485] quais o quarto e o oitavo são realizados com dois *Sempii*, partindo

com o pé direito. Cada um dos dois passos³³⁸ mencionados é executado no meio

336 Passos, “*Passi*”, pode significar também “*Sempii*”, como um passo dado especificamente dentro da dança, indicando que não se refere a um passo simplesmente de locomoção, mas localizado dentro do contexto dançante.

337 Formato do caminho que a mulher faz, como um “serpentear” entre os homens.

338 “*Passi*” ou “*Sempii*”, conforme nota 336.

dos homens, e a mulher termina no meio deles.

Agora note que os homens partem com dois *Tempi* de *Saltarello*, começando sobre o pé esquerdo, em *Misura Quadernaria*, [490] com uma *Voltatonda*, partindo do pé esquerdo, a qual consiste em três *Sempii* e uma *Meza Riprese*. Logo depois, a mulher os segue com dois *Tempi* de *Saltarello*, iniciando com o pé esquerdo, e com quatro *Sempii*, dando uma *Mezavolta*, afim de encarar a direção contrária à dos homens.

[495] Agora note que todos os três, ao mesmo tempo, executam três *Doppi* sobre o pé esquerdo, e ao fim do terceiro, eles fazem uma *Posada*³³⁹ sobre o pé direito no *Vuodo*, dando uma *Mezavolta*. Com os homens encarando a mulher, todos retornam com *Doppi* e *Posada* similares, até que eles

[500] se encontrem à mesma altura, porém encarando direções contrárias.

A mulher parte com um *Doppio* sobre o pé esquerdo, e para. Os homens vão em sua direção com um *Doppio* sobre o pé esquerdo, e param. A mulher realiza um *Doppio* sobre o pé direito, e para. E então os homens

[505] fazem um *Doppio* sobre o pé direito.

Ao mesmo tempo, os homens e a mulher dão uma *Mezavolta* sobre o pé direito, e se encaram. Eles executam duas *Riprese*, iniciando sobre o esquerdo, duas *Continentie*, e uma *Riverentia* sobre o esquerdo. Os homens param.

[510] Note agora que a mulher se move em direção aos homens com um *Doppio* sobre o pé esquerdo, e para. Depois, os homens vão em direção à mulher com um *Doppio* sobre o pé esquerdo, e param. A mulher vai em direção a eles com um *Doppio* sobre o pé direito, e para.

Os homens vão novamente em direção a ela com um *Doppio* sobre o pé direito e, [515] dando uma *Mezavolta* sobre o mesmo pé, se encontram em uma

³³⁹ Consultar o Glossário para “*Posada*”.

linha com a mulher ao meio. Juntos, eles executam uma *Riverentia* sobre o pé esquerdo. A mulher então faz um *Movimento* em meio *Tempo*, e os homens a respondem com um outro. Fim.

[520] *La Ingrata*³⁴⁰, como *Ballo*, requer dois homens e uma mulher ao meio.

No começo, os ditos homens e a mulher executam nove *Tempi* em *Misura* de *Saltarello*, e param. Os homens largam as mãos da mulher.

Note que a mulher vai para frente com quatro *Sempii* em *Misura Quadernaria*, começando com o pé esquerdo. Então os homens seguem

[525] a mulher com os mesmos quatro passos, terminando ao seu lado.

A mulher dá uma *Mezavolta* para o lado esquerdo, a qual consiste de dois *Sempii* e um *Movimento*, os quais são feitos na dita *Misura*, em direção oposta a dos homens. Após, todos os três, ao mesmo tempo, fazem quatro *Tempi* de *Saltarello* em sua *Misura*, iniciando

[530] com o pé esquerdo. Os

homens vão para frente e a mulher vai para trás.

Agora note o que eles devem executar em dezesseis *Tempi* de *Bassadanza*. Os homens e a mulher dão uma *Mezavolta* para o lado direito, com duas *Riprese*, e então encaram uns aos outros.

[535] Agora note que todos partem ao mesmo tempo, isto é, os homens, lado a lado vão em direção à mulher, e ela em direção a eles, e fazem dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo com o pé esquerdo.

Quando a mulher estiver perto dos homens, ela os passa pelo meio. Ao fim dos mencionados *Doppi*, os homens estão separados

[545] da mulher, e todos eles dão uma *Mezavolta* para o lado direito, com duas *Riprese*.

Agora note que eles executam quinze *Tempi* em *Misura Quadernaria*, isto é, os dois homens e a mulher vão um de encontro aos outros com dois *Sempii* e

340 A melodia de “*La Ingrata*”, presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como “Imagem 4”.

duas *Riprese*, começando sobre o pé esquerdo. Estes dois *Sempii* e [550] *Riprese* são executados por três vezes, indo uns em direção aos outros. Agora note que os dois homens e a mulher se encontram em um triângulo, e a mulher e o homem à sua direita fazem, ao mesmo tempo, três *Tempi* de *Piva*, na dita *Misura*. A mulher vai para dentro³⁴¹, em torno do homem [555] e o homem retorna ao seu lugar, enquanto a mulher termina no meio dos dois homens. O outro homem vai então em volta da mulher, de dentro, e eles realizam dois *Tempi* de *Piva*. Note que todos terminam [560] em suas posições originais, e então eles fazem um *Movimento*. Fim.

La Gelosia³⁴², como *Ballo*, requer seis, isto é, três homens e três mulheres. No começo, eles formam três casais, cada um com um homem e uma mulher, [565] dando as mãos, executam seis *Tempi* de um lento [*largo*] *Saltarello* em *Misura Quadernaria*, iniciando com o pé esquerdo. Cada casal, em fila, é espaçado um do outro em uma distância de três passos. Agora note que o homem que está na frente deixa a mão de sua companheira e faz três *Doppi*, começando com o pé esquerdo, em *Misura Quadernaria*, indo [570] em volta pela frente de sua parceira, afim de tocar a mão da mulher do casal do meio, e realiza uma *Riverentia* sobre o pé esquerdo. O homem que está ao lado da mulher no meio faz um *Tempo* de *Saltarello* em *Misura Quadernaria*, partindo com o pé direito, e vai para junto da mulher que está em primeiro.

341 Provavelmente “*En dedans*”, sentido anti-horário. Em nota, na tradução de A. William Smith, “*Clockwise*”, ou seja, “sentido horário”. DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 35.

342 A melodia de “*La Gelosia*”, presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como “Imagem 5”.

[575] Agora note que o homem que agora está no meio, à direita da mulher, parte e passa em frente desta mulher, com três *Doppi*, iniciando com o pé esquerdo, em *Misura Quadernaria*. Ele encontra-se então ao lado da mulher que está por último na formação e, tocando a sua mão, faz uma *Riverentia*.

[580] Agora note que o homem que teve esta última mulher como parceira realiza um *Tempo de Saltarello* em *Misura Quadernaria*, começando com o pé direito, e vai à esquerda da mulher que está no meio. O homem, que agora está ao lado da mulher que está por último, parte, passa por detrás dela e se encontra então ao seu lado, à esquerda dela, com o mencionado *Saltarello*.

Agora note o que todos os homens e mulheres executam em oito

[585] *Tempi de Piva*, um casal após o outro.

Os dois últimos casais param. O casal que está à frente dá uma *Mezavolta* no lado esquerdo, em um *Tempo de Piva*, e para. O segundo casal responde o primeiro, fazendo uma ação similar, e em seguida, o terceiro responde à ação do segundo.

[590] Agora note que cada um dos homens olha para a sua companheira, dando as mãos direitas, e executam três *Sempii*, iniciando com o pé direito, e trocando de lugares. Após, eles trocam de mãos e realizam três *Sempii*, partindo agora com o

[595] pé esquerdo, encontrando-se em seus lugares. Cada homem dá uma *Mezavolta* sobre o pé esquerdo e pega a mulher pela mão. Fim.

Note que o homem que estava originalmente na frente, agora está atrás, o que estava atrás agora está no meio, e o que estava no meio, agora está na frente. É necessário executar

[600] a dança três vezes para que cada um dos homens possa ter a sua vez à frente.

Pinzochera³⁴³, como *Ballo*, requer quatro homens e quatro mulheres.

No começo, há quatro casais, com um homem

[605] e uma mulher cada, espaçados por três

passos. Todos executam doze *Tempi*

de *Piva*, e as mulheres param.

Os quatro homens fazem quatro *Tempi* de

Piva em volta de suas parceiras, começando sobre o pé esquerdo, e

[610] retornam aos seus lugares. Então as quatro mulheres

realizam quatro *Tempi* de *Piva*

em volta de seus parceiros, iniciando sobre o pé esquerdo, e retornam

aos seus lugares. Todo momento em que eles se moveram,

passaram pela frente de

[615] seus parceiros, ou seja, o homem na frente da mulher, e vice-versa.

Agora note que todos os quatro homens executam uma *Riverentia* com o pé

direito atrás, em um *Tempo* de *Bassadanza*, tocando as mãos direitas de

suas parceiras. Os homens realizam treze *Tempi* de

Bassadanza: uma *Ripresa* sobre o pé direito, de mãos dadas com a mulher, e,

[620] soltando as mãos, os homens fazem dois *Sempii* e onze *Doppi*, iniciando

com o pé esquerdo. O primeiro homem vai à frente de sua parceira,

e vai até os homens em volta das outras mulheres.

Eles o seguem no modo de uma serpente. Quando o primeiro homem

estiver à direita da mulher que está atrás, ele continua em frente

[625] com o resto dos *Doppi*. Os outros homens o seguem até que todos

eles retornem e peguem as mãos direitas

de suas parceiras, fazendo uma

Ripresa sobre o pé esquerdo e parando.

Agora note que as mulheres executam nove *Tempi* de *Saltarello*,

[630] seguindo a primeira mulher que passa

343 A melodia de "*Pinzochera*", presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como "Imagem 6".

pela frente de seu parceiro. Elas realizam o *Saltarello* ao modo de uma serpente em volta dos homens, similar ao que eles fizeram, e retornam, ao fim do *Saltarello*, às suas posições originais

[635] do começo da dança.

Agora note que o primeiro homem e a primeira mulher fazem duas *Riprese*, partindo com o mesmo pé, ampliando para os lados. O homem as faz sobre o pé esquerdo, e a mulher, sobre o direito. E então os outros três casais, cada um de mãos dadas, executam quatro *Tempi de Piva*, e o segundo casal **[640]** passa por entre o primeiro casal.

Esses três casais param.

E então o primeiro casal destes três amplia para os lados com duas *Riprese* similares, sobre um pé.

Os outros dois casais realizam

[645] quatro *Tempi de Piva* e passam por entre

o casal que se afastou mais recentemente. E então o primeiro casal

desses dois restantes se afastam com duas *Riprese*, e o quarto

casal passa pelo meio deles com quatro *Tempi de Piva*,

terminando na frente. Todos os parceiros se dão as mãos, similarmente à

[650] posição inicial, mas a formação agora está

invertida.

Verçeppe³⁴⁴, como *Ballo*, requer três homens e duas mulheres.

No começo, um homem está à frente da fila, seguido de

[655] uma mulher, um homem, uma mulher, e um homem. Eles executam onze

Tempi de Saltarello com um *Movimento* no início.

Eles estão espaçados treze passos entre cada um, dentro da fila.

Então eles param.

344 A melodia de “*Verçeppe*”, presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como “Imagem 7”.

Agora note que o homem que está atrás e o que está no meio fazem, **[660]** ambos, em quatro *Tempi* e meio de medida de *Bassadanza* em sua *Misura*, dois *Doppi*, começando sobre o pé esquerdo, circundando a mulher que está à frente de cada um, e cada um passa pela direita da mulher.

Os dois homens realizam dois *Doppi*, iniciando com o pé esquerdo, e uma *Ripresa* sobre o pé direito, finalizando com o esquerdo. Eles terminam em **[665]** suas posições originais. As mulheres respondem usando dois *Tempi* de *Bassadanza* para dar uma *Voltatonda* em seus lugares, com dois *Sempii* e uma *Ripresa*, partindo com o pé direito.

Agora note que ambas as mulheres se movem do mesmo **[670]** modo e caminhos com que os dois homens fizeram. A primeira mulher vai em volta do primeiro homem, e a segunda mulher vai em volta do segundo homem, e elas param. E então os três homens respondem com a mesma *Volta* que fizeram as mulheres.

[675] Agora note que os homens e as mulheres se movem no mesmo instante³⁴⁵, executando três *Doppi* em *Misura Quadernaria*, começando com o pé esquerdo. Eles dão uma *Mezavolta*, partindo do lado esquerdo, e retornam aos seus lugares com os ditos três *Doppi* e a *Mezavolta* sobre o pé esquerdo.

[680] Agora note que o homem que está à frente dá uma *Mezavolta* para o lado esquerdo, e faz quatro *Tempi* de *Saltarello*, dando um *Salto* no começo. Ele usa um *Tempo* para alcançar o lado direito da mulher, um *Tempo* para alcançar a esquerda do homem que está ao meio, e um *Tempo* para alcançar o lado direito.

[685] da mulher que está atrás, e um *Tempo* para chegar no lugar

345 Esta e todas as ocorrências desta expressão “no mesmo instante” visam denotar a ocorrência de duas ou mais ações simultâneas, e não consecutivas. No original, “*in uno instante*”. DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 38.

do homem que está por último, dando uma *Mezavolta*. Lembre-se que esse homem começou os quatro *Tempi* de *Saltarello* com o pé esquerdo, e terminou com o direito.

Agora note que, no mesmo instante em que o homem na frente

[690] dá um Salto afim de atingir

aqueles quatro *Tempi* de *Saltarello* ditos anteriormente, o homem que está por último também dá um *Salto* em seu lugar e executa os quatro *Tempi* de *Saltarello* indo para o lugar do homem que está na frente. Ele faz a primeira batida [*boto*] passando, da sua direita à esquerda **[695]** da mulher, a segunda alcançando o lado direito do homem, a terceira passando pela esquerda da outra mulher, e a quarta, chegando no lugar do homem que estava na frente. Ambos os homens param.

Agora note que ambas as mulheres se movem e executam três *Doppi*

[700] de *Bassadanza*, e trocam de lugares.

A mulher na frente começa com o direito e passa à direita do homem que está no meio.

A mulher que está atrás inicia com o pé esquerdo e passa à esquerda do homem que está no **[705]** meio. Ambas as mulheres param.

Agora note que o homem que está na frente e o que está atrás se movem, fazendo três *Tempi* de *Saltarello* em torno.

Eles retornam aos seus lugares originais. O homem na frente começa com o pé direito e passa à direita da mulher,

[710] e o homem que está atrás começa com o pé direito e passa à esquerda da mulher.

Note que ambas as mulheres retornam aos seus lugares originais com os três *Doppi* mencionados acima. Mas a mulher na frente executa com o pé direito e a que está atrás, com o esquerdo, indo na

[715] mesma direção em que elas foram no momento anterior mencionado acima.

As mulheres param.

Agora note que o homem que está no meio, o qual estava parado, faz três *Tempi* de *Saltarello*, fazendo um *Salteto* no início. Ele começa com o pé esquerdo, vai para à direita da mulher que está na sua frente, **[720]** e retorna ao seu lugar.

Agora note que todos os três homens fazem um *Movimento* e as mulheres respondem com outro. E então os três homens dão uma *Voltatonda* em *Misura* de *Piva*, iniciando com o pé esquerdo, consistindo, essa *Volta*, em três *Sempii*. Isto é feito no mesmo lugar.

[725] Em seguida, as mulheres executam um *Movimento*, e todos os três homens respondem com um outro. Após, as mulheres dão aquela mesma *Voltatonda* similar à que os homens fizeram. Fim.

Mas note que o homem que estava na frente no início da dita dança, termina atrás. Ele fica nesse lugar para o começo, **[730]** se a dança é repetida.

Prigioniera³⁴⁶, como *Ballo*, requer um homem e uma mulher.

No começo, de mãos dadas, executam, em quatro *Tempi* e meio

[735] de *Bassadanza*, duas *Continentie*, iniciando sobre o pé esquerdo, três *Sempii*, um *Doppio*, com uma *Riverentia* sobre o pé esquerdo. Essa parte é feita duas vezes por

ambos. A mulher para.

Agora note que o homem deixa a mulher, fazendo, em dois *Tempi* e meio de *Bassadanza*, dois *Sempii*, começando com o pé esquerdo, e dois *Doppi*,

[740] partindo com mesmo pé. E então a mulher responde com os mesmos passos, salvo que ela parte com o pé direito e faz os ditos *Sempii*

e o mencionado *Doppi* sobre este mesmo pé. Ela termina ao lado do homem. Subitamente o

homem dá uma *Mezavolta* para o lado direito, no *Vuodo*. E então, em dois

346 A melodia de “*Prigioniera*”, presente no manuscrito de referência, está no anexo deste Tratado, como “Imagem 8”.

Tempi de *Bassadanza*, ele passa pela frente da mulher e ela, no mesmo [745] instante, passa por detrás dele, com dois *Sempii*, iniciando sobre o pé esquerdo, e uma *Riverentia* com o mesmo pé. Eles trocaram de lugar. Note que se eles quiserem, eles podem dar as mãos durante os dois *Sempii* e *Riverentia*. Lembre-se que a mulher agora é quem começa os passos, executando toda a parte [750] do homem mencionada acima, e o homem tem de seguir a mulher, fazendo tudo o que ela fez na parte anteriormente descrita, até que retornem aos seus lugares iniciais, do começo da dança. Agora note que ambos fazem oito *Tempi* de *Piva* e param. Depois, o homem faz um Movimento e a mulher lhe responde [755] com outro. Afastam-se um do outro para as transversais [*traverso*] com quatro *Passiti*. E então, a mulher realiza um Movimento e o homem responde com um outro. Eles executam outros quatro *Passiti* para as transversais [*traverso*]. Após, no mesmo instante, Eles se movem com um Movimento e quatro *Tempi* de *Saltarello*, começando com o pé esquerdo, e vão um de encontro ao outro, [760] e, ao fim do primeiro *Tempo*, eles dão as mãos e fazem os outros Três *Tempi* iniciando com o pé direito. Fim.

Belfiore³⁴⁷, como *Ballo*, requer dois homens e uma mulher no meio. No começo, todos os três executam doze *Tempi* de *Piva*, em *Misura* [765] *Quadernaria*, e param. Note que o primeiro homem faz um *Doppio* para frente, sobre o pé esquerdo, deixando a mulher, e para. Após, a mulher o segue com um *Doppio* sobre o esquerdo, e para. Em seguida, o outro homem que restou executa um *Doppio* sobre o esquerdo, seguindo a mulher, e para. Nesta parte acima, eles sempre vão em forma de fila reta,

347 A melodia de “*Belfiore*”, presente no manuscrito de referência, está no anexo deste Tratado, como “Imagem 9”.

[770] um atrás do outro. Lembre-se que a dita parte se faz em *Misura Quadernaria*.

Note que o homem que está à frente faz um *Movimento*, e a mulher responde com um outro, e o homem que está atrás responde a mulher com um outro.

Agora nota que o primeiro homem dá uma *Voltatonda*, que consiste em

quatro pequenos *Sempii*, começando com o pé esquerdo, voltando-se para este mesmo lado.

[775] Ele termina em seu mesmo lugar. A mulher lhe responde, então, com uma *Volta* similar àquela, e para. O outro homem lhe responde também com uma *Volta* similar, e para.

Note que o primeiro homem se volta para o lado direito, e olha para as costas da mulher, enquanto executa três *Doppi* sobre o pé esquerdo. Ele termina

[780] abaixo [à direita] do outro homem. Depois, a mulher parte fazendo três *Doppi* daquele mesmo modo que fez o homem, parando abaixo [à direita] dele.

E então o outro homem, que está agora na frente,

parte com aqueles mesmos *Doppi*, do mesmo modo e mesma ordem que fez o primeiro homem e a mulher. Ele imediatamente executa um *Doppio* sobre o

[785] pé esquerdo, saindo do lado direito da mulher para ir ao lugar da frente.

O primeiro homem, naquele mesmo instante, passa, com um *Doppio*

sobre o pé direito, pelo lado esquerdo da mulher, chegando ao lado direito dela,

onde antes estava o outro homem, e ambos os homens param. A mulher parte com quatro

Tempi de *Piva*, passando por trás do homem que está por último. Ela passa no

[790] meio dos dois homens e vai para a primeira posição. Todos os três dão as mãos.

Mas note, se a dança for repetida,

a mulher está à frente, o homem que estava atrás continua

agora no meio, e o homem que estava na frente, continua agora por último.

[795] *Anello*³⁴⁸, como *Ballo*, requer dois homens e duas mulheres.

No começo eles executam oito moções [*moti*] de *Saltarello* em *Misura* de *Piva*, em dois casais, separados um do outro em uma distância de quatro passos. Ao fim dos ditos *Tempi*, os homens deixam as mulheres para formarem todos um quadrado, isto é, cada um deles virado **[800]** para o centro, assim como as mulheres.

Note que os dois homens, no mesmo instante, fazem um *Movimento* e as mulheres lhes respondem com um outro. Após, os homens vão um contra o outro fazendo dois *Tempi* de *Saltarello*, começando com o pé esquerdo, finalizando com o direito, com uma *Mezavolta* no dito pé.

[805] Trocados os lugares, eles param. E então as mulheres executam um *Movimento* e os homens lhes respondem com um outro. As mulheres trocam de lugar do mesmo modo que os homens fizeram, e elas param.

Agora note que os homens realizam um *Movimento* e as mulheres **[810]** lhes respondem com uma outra *Posa*³⁴⁹. Os homens dão uma *Voltatonda* em seus lugares, consistindo em um *Doppio*, e param. As mulheres executam um *Movimento*, respondendo os homens, por sua vez, com um outro, e as mulheres fazem então uma *Volta* similar à que fizeram os homens.

[815] Agora note que os homens fazem quatro *Tempi* de *Piva*, movendo-se para o lado direito e vão para trás das mulheres, trocando de lugar. As mulheres respondem com uma similar troca de lugares.

Agora note que os homens executam um *Movimento* e as mulheres respondem **[820]** com um outro. Os homens fazem outro *Movimento* e as mulheres os respondem com um outro. Os ditos homens fazem uma *Ripresa* sobre o lado direito, pegando suas parceiras pela mão, como estavam

348 A melodia de "*Anello*", presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como "Imagem 10".

349 Consultar o Glossário para "*Posa*".

no começo. Fim.

[825] *Marchesana*³⁵⁰, como *Ballo*, requer um homem e uma mulher.

No começo, de mãos dadas, eles executam oito *Tempi* de (*Saltarello*) em *Misura Quadernaria*,

começando com o pé esquerdo. A mulher para e o homem vai para frente, com três *Frappamenti* de pés, com o pé esquerdo, e um *Tempo* de *Saltarello*, finalizando com o pé direito. Após, a mulher segue

[830] o homem com aquele mesmo passo, parando ao lado dele.

Agora note o que se faz em doze *Tempi* e meio de *Bassadanza*:

O homem e a mulher, de mãos dadas, executam duas *Riprese*, iniciando sobre o pé esquerdo. Em seguida, soltam-se as mãos e, dando-se apenas as mãos direitas, fazem dois *Sempii* e um *Doppio*, começando

[835] com o pé esquerdo e finalizando com o dito pé, indo em torno³⁵¹.

Soltam a dita mão e dão-se as mãos esquerdas, fazendo uma *Ripresa* sobre o pé direito, dois *Sempii*, e um *Doppio*, iniciando com o pé esquerdo, indo em torno. Eles soltam as mãos,

executando um *Sempio*, o homem vai à frente

[840] e a mulher vai para atrás, indo em direções contrárias.

Eles fazem dois *Doppi*, partindo com o pé esquerdo, dando uma *Mezavolta* para o lado direito, afim de encarem-se um ao outro. Eles executam duas *Riprese* e duas *Continentie*, iniciando com o pé esquerdo, e param.

[845] Agora note que a *Misura* de agora é em *Quadernaria*. O homem faz um *Movimento* em seu lugar, e a mulher lhe responde com um outro.

Os dois, em um mesmo instante, fazem um *Doppio* sobre o pé esquerdo, indo um de encontro ao outro, e parando. Em seguida, a mulher realiza um *Movimento* e o homem a responde com um outro. Eles vão

350 A melodia de "*Marchesana*", presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como "Imagem 11".

351 Dar uma volta no mesmo lugar, rodear o lugar em que se está.

[850] um ao encontro do outro com um *Doppio* sobre o pé esquerdo, e acabam encontrando-se face a face, isto é, a mulher está ao lado direito do homem. Os dois fazem, no mesmo instante, um *Doppio* sobre o pé esquerdo, indo em torno, saltando sobre o direito. Eles fazem uma *Posada* e finalizam encontrando-se, o homem e a mulher, lado a lado, como no princípio da dança.

[855] *Giove [Iupiter]*³⁵², como *Ballo*, requer dois homens e uma mulher.

No começo, um homem vai à frente, e a mulher o segue, e o outro homem vai atrás da mulher, todos estão separados um do outro, na fila, em três passos de distância.

[860] Agora note que, em fila, todos fazem três *Tempi* de moções [*moto*] em *Misura Quadernaria*, fazendo estes ditos três *Tempi* com três passos e um *Frappamento*, um pouco em transverso³⁵³, partido do pé esquerdo. Após, todos os três dão uma *Voltatonda de Bassadanza* em seus lugares, passo que consiste em dois *Sempii* e uma *Ripresa*, de dois *Tempi*.

[865] Toda essa parte supramencionada se faz duas vezes, todos juntos.

Agora note que o homem que está à frente retorna com um *Doppio*, começando do pé direito, e pega a mão direita da mulher.

Ele vai ao lugar dela e, naquele instante, a mulher vai ao lugar do homem, com um *Doppio* sobre o pé direito.

[870] Após, os dois homens se movem, um de encontro ao outro, com um *Doppio* sobre o pé esquerdo, dando-se as mãos esquerdas, e trocam de lugares. Aquele que chega ao lugar de trás dá uma *Mezavolta*, e para. O homem que está no meio e

352 A melodia de "*Giove [Iupiter]*", presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como "Imagem 12".

353 No original, "*traverso*". Não fica nítido se refere-se à uma lateral ou à uma diagonal em relação à posição anterior. A tradução americana opta por "*sides*", ou seja, "lados". DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 45

a mulher, que está à frente, se movem, fazendo, a mulher,

[875] um *Doppio* para trás com o pé direito, tocando a mão direita do homem que está ao meio. Ela retorna ao seu lugar do começo e o homem que está no meio, no mesmo instante, vai à frente com um *Doppio* sobre o pé direito, tocando a mão direita da mulher, e acaba encontrando-se na frente. Todos os três fazem dois *Sempii* e um *Doppio* em fila,

[880] começando com o pé esquerdo. Esta parte é feita duas vezes, consistindo em dez *Tempi* de *Bassadanza*, isto é, cinco em cada vez, encontrando-se todos os três em seus lugares do começo na última vez. Note que eles fazem nove *Tempi* de *Piva*, lançando-se sempre sobre o pé direito. O homem à frente dá uma *Mezavolta* no *Vuodo* e

[885] dois rápidos [*presto*] *Doppi*, sobre o pé esquerdo, passando pelo meio da mulher e do outro homem. E neste mesmo instante, a dita mulher e o homem que está atrás vão para frente, isto é, a mulher vai com dois *Doppi* e o homem, com

quatro *Doppi* sobre o pé esquerdo. Encontrando-se agora o primeiro homem, atrás, ele dá uma *Mezavolta* sobre o lado esquerdo, lançando-se sobre o pé direito.

[890] Ele segue o outro homem com dois *Doppi* sobre o pé esquerdo e, no mesmo instante, a mulher dá uma *Mezavolta* sobre o lado esquerdo, lançando-se sobre o pé direito. Ela se vira e vai para o meio dos homens com dois *Doppi* sobre o pé esquerdo, dando uma outra *Mezavolta* similar à outra, seguindo o homem que está na sua frente com outros dois *Doppi* sobre o

[895] dito pé. Ela fica no meio, entre os homens. Lembre-se que o homem na frente da mulher vai para frente com outros dois *Doppi*, encontrando-se na frente. E o homem que estava atrás, quando se encontra na frente, dá uma *Mezavolta* sobre o lado esquerdo, e se lança sobre o pé direito. Ele retorna para o lugar de trás com dois *Doppi* sobre o pé esquerdo, e passa

[900] pelo meio, entre o homem e a mulher, dando uma *Mezavolta* sobre o lado esquerdo, e acaba em seu lugar original. E note que toda essa parte supramencionada se faz deste modo, isto é, o homem que está à frente faz dois *Doppi*

para trás e quatro para frente; e a mulher faz dois deles para frente, e dois para trás, e quatro para frente; e o homem que está atrás faz quatro para frente [905] e dois para trás. Eles fazem isso tudo no mesmo instante, e cada um passa pelo meio dos outros dois uma vez, e todos, ao final, encontram-se em seus lugares originais. Agora note o que se faz em quatro *Tempi* de *Saltarello* e dois de *Bassadanza*. Todos vão para frente, em fila, em dois *Tempi* de *Saltarello*, começando com o pé esquerdo. Após, a mulher para e o homem à frente [910] dá uma *Mezavolta* na segunda batida do dito *Saltarello*, e faz dois outros para trás, um igual para o lado direito da mulher, e o outro para o lugar do outro homem. No mesmo instante, o homem que está atrás faz dois para frente, um igual para o lado esquerdo da mulher, e o outro para o lugar do homem que estava na frente. Ambos os homens param. [915] Em seguida, a mulher dá uma *Voltatonda* de *Bassadanza*, começando com o pé direito. Essa dita parte é feita duas vezes, encontrando-se todos, ao final, em seu lugar original.

Note que o primeiro homem dá uma *Mezavolta* sobre o lado direito, tocando a sua mão direita com a da mulher, e ela faz uma *Riverentia* sobre o [920] pé esquerdo. Depois, a mulher se volta para o lado direito e toca a mão do homem que está atrás e ele a toca do mesmo modo que o homem que está à frente fez. A mulher dá uma *Mezavolta*, e todos terminam em seus lugares originais. Fim.

[925] Esta é uma dança chamada *La Figlia di Guglielmo*³⁵⁴, cuja melodia foi criada na França. À essa melodia, o Senhor Domenico fez dois *Balli*, dos quais este primeiro requer quatro pessoas, em dois casais, com um homem e uma mulher cada.

No começo eles fazem dois *Tempi* à moda de *Saltarello* em *Misura*

[930] *Quadernaria*, isto é, o homem de mãos dadas com a mulher, fazendo

354 A melodia de “*La Figlia di Guglielmo*”, presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como “Imagem 13”.

esses dois *Tempi* com quatro passos em um *Tempo*, começando com o pé esquerdo, e

executando a batida com o pé direito. Após, realizam três *Doppi* sobre o pé esquerdo e

uma *Riverentia*. Esta parte é feita duas vezes pelos casais, que estão separados entre si por uma distância de quatro passos, até o fim da dança.

[935] Agora note que fazem o que segue em *Misura de Bassadanza*, um *Sempio* e um *Doppio*, partindo do pé esquerdo, e parando todos num espaço de meio tempo.

Agora note que executam, em oito *Tempi* de *Bassadanza*, todos os quatro, uma *Riverentia* e após os homens, deixando as mulheres,

[940] fazem dois *Sempii* e quatro *Doppi*, iniciando com o pé esquerdo, e passando, cada um, à frente de sua parceira, encontram-se, ao fim dos ditos *Sempii* e *Doppi*, iguais às mulheres, porém com suas parceiras trocadas, isto é, o homem que estava à frente está agora atrás, e o homem que estava atrás agora está na frente. Eles e as mulheres dão as mãos, fazendo um

[945] *Sempii* e um *Doppio*, começando com o pé esquerdo.

Agora note o que fazem em *Misura Quadernaria*: os homens e as mulheres imediatamente se lançam sobre o pé direito no *Tempo Vuodo*.

Eles soltam as mãos e os ditos homens executam para frente dois *Sempii*, iniciado com o pé esquerdo, e uma *Ripresa*, com o lado esquerdo

[950] à frente. As mulheres, naquele mesmo instante, vão para trás com os mesmos passos que fizeram os homens. No mesmo instante, os homens e as mulheres voltam aos seus lugares na dita *Misura*.

As mulheres retornam com um *Tempo* à moda de *Saltarello* e param, os homens fazem o mesmo, porém dando uma *Mezavolta*

[955] sobre o pé direito, finalizando igual às mulheres.

Note que, na dita *Misura*, os homens dão uma *Mezavolta*

sobre o lado esquerdo, encontrando-se de frente para o fundo, e

as mulheres, viradas para frente. Após, a mulher que está à frente faz um *Movimento*

em um *Tempo* de *Quadernaria*, e a mulher que está atrás responde

[960] com um similar àquele.

Agora note que todos os dois homens se movem no mesmo instante na dita *Misura*, isto é, o homem que está à frente executa um Tempo de *Saltarello*, iniciando com o pé direito, para o lugar do outro homem, lançando-se sobre o pé esquerdo com uma *Mezavolta*. E o homem que está **[965]** atrás passa por detrás da mulher ao seu lado, igual ao primeiro homem, durante aquele mesmo *Tempo*, porém começando com o pé esquerdo, e lançando-se sobre o direito, quando estiver à mesma altura da mulher. A mulher que está atrás encontra-se agora no meio dos dois homens, e a outra encontra-se quatro passos à sua frente.

[970] Agora note que os dois homens e a mulher que está atrás se movem no mesmo instante, isto é, a mulher vai igualmente àquela que está na frente, para o seu lado esquerdo, e os homens estreitam a distância entre eles com três *Riprese*, sobre um pé. O homem que está à frente sobre o [pé] direito e o outro, atrás, [sobre] o [pé] esquerdo.

[975] Agora note que imediatamente a mulher à direita da outra, e o homem à direita do outro, executam um *Movimento* e um *Tempo de Saltarello*. Isto é, a dita mulher passa pela frente da outra mulher e para igualmente ao seu outro lado, e o homem passa por detrás do outro e para igualmente ao seu outro lado.

[980] Mas a dita mulher para de tal maneira que o homem que está atrás faz um Salto de meio *Tempo de Piva* e movem-se ele e a mulher, fazendo três *Tempi de Piva*. Eles se encaram e se movem um em direção ao outro. Lembre-se que

[985] o homem e a mulher que estavam à frente no começo da dança estão atrás quando ela termina. É necessário, se a dança for repetida, que aqueles que estão agora na frente executem os passos do mesmo modo que aqueles que estavam à frente originalmente fizeram, e o que estão agora atrás, que executem do mesmo

[990] modo que aqueles que estavam originalmente atrás fizeram, como é descrito acima. Fim.

A outra *Figlia di Guglielmo* requer dois, isto é, um homem e uma mulher.

No começo, de mãos dadas, eles fazem, em *Misura Quadernaria*, três *Sempii* e duas *Continentie*, começando com o

pé esquerdo no primeiro Tempo. No segundo, mais três

[995] *Sempii* e duas *Continentie*, iniciando com o pé direito. Eles soltam as mãos, e o homem executa dois *Sempii* para frente

e uma *Ripresa* com o lado esquerdo à frente, partindo com

o pé esquerdo. No mesmo instante, a mulher vai para trás, do mesmo modo com que o homem fez para frente. E então o homem e a mulher

[1000] retornam aos seus lugares com três *Sempii*, começando com o pé direito. O homem dá uma *Mezavolta* sobre o lado direito e dá as mãos

com a mulher para eles executarem uma outra vez tudo o que foi dito

acima. Ao fim da dita parte, o homem dá uma *Voltatonda*

para a direita, afim de ficar de frente para a mulher.

[1005] Toda a parte supramencionada está em *Misura Quadernaria*.

Agora note o que eles fazem, em dois *Tempi de Bassadanza*. De mãos dadas, executam dois *Sempii*, iniciando com o pé esquerdo, e uma

Riverentia no dito pé. Eles passam por entre eles, trocando

de lugares, ficando o homem de frente para o fundo, e a mulher,

[1010] para a frente.

Agora note que eles fazem oito *Tempi de Bassadanza*. No mesmo

instante, o homem executa em direção para trás, e a mulher, para frente, com

dois *Sempii* e dois *Doppi*, partindo com o pé esquerdo. Os dois se voltam

para a direita com uma *Mezavolta* e uma *Ripresa* sobre o

[1015] pé esquerdo, afim de ficar um de frente para o outro. Eles se viram para a esquerda com uma *Mezavolta* e uma *Ripresa* sobre o pé direito. Os dois

realizam dois *Doppi*, isto é, o homem indo em direção para trás, e a mulher, para

frente, ambos partindo com o pé esquerdo. Eles viram então para o lado direito

com uma *Mezavolta*, e executam uma *Riverentia* sobre o pé

[1020] esquerdo, um encarando o outro.

Agora note que toda a parte a seguir se faz em *Misura Quadernaria*. A mulher se move e o homem fica parado.

Ela faz um *Doppio* com um pouco de *Movimento*, começando com o pé esquerdo, indo de encontro ao homem, e para.

[1025] O homem lhe responde com aquela mesma sequência, e para. A mulher responde com outro *Doppio*, similar àquele, e para.

O homem responde com um *Sempio*, iniciando com o pé esquerdo, retirando-o logo para voltar ao lado do direito, e para. A mulher responde com aquele mesmo passo³⁵⁵. Após, o homem se move dando

[1030] uma *Voltatonda* em seu lugar, a qual consiste em três *Sempii* com um *Salteto*, começando com o pé esquerdo, e para.

A mulher lhe responde com três *Tempi* de *Piva*, dando uma *Voltatonda* um tanto grande, retornando ao seu lugar.

O homem executa um *Salteto*, e então os dois se movem no mesmo instante.

[1035] Eles vão um de encontro ao outro em um *Tempo* de *Piva*, começando sobre o pé direito, e um *Sempio* com o esquerdo, e retiram o pé para junto do direito. Em seguida, o homem para e a mulher faz um

Movimento. Movendo-se os dois no mesmo instante, eles fazem dois *Tempi* de *Piva*, iniciando sobre o pé direito, e um *Sempio*. O homem vai

[1040] em torno da direita da mulher, e ela vai também em torno da direita do homem, até que eles terminam em seus lugares originais como estavam no começo. Fim.

Mercanzia³⁵⁶, como *Ballo*, requer quatro, isto é, três homens e uma mulher.

[1045] Um homem e uma mulher estão de mãos dadas na frente, e os

355 Não está nítido se refere-se ao passo que ela havia executado anteriormente, ou se ao passo que o homem acabou de executar.

356 A melodia de “*Mercanzia*”, presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como “Imagem 14”.

outros dois homens estão, de mãos dadas, há quatro passos atrás deles. No começo, todos executam onze *Tempi* de *Saltarello*, com um Movimento no início, e então o primeiro casal para.

Os dois homens ao fundo se afastam com seis *Riprese*, sobre **[1050]** um pé, para a transversal, cada um indo em direções contrárias. O homem que está à frente faz sobre o pé direito, e o que está à sua esquerda, sobre o esquerdo. Eles fazem essas *Riprese* em *Misura Quadernaria*, e param. Agora note o que o casal que está à frente faz, em quatro *Tempi* de *Bassadanza*: a mulher se move sozinha dando uma *Mezavolta* **[1055]** em seu lugar, em um *Tempo*, vira na direção do homem que está atrás, e para. Após, o homem que está ao seu lado parte, indo para frente, com três *Doppi*, começando com o pé esquerdo, e para.

Agora note o que se faz em oito *Tempi* de *Bassadanza*:

[1060] O homem que está atrás, à esquerda de seu companheiro, vai tocar a mão direita da mulher, com dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo do pé esquerdo. Ele retorna ao seu lugar com dois outros *Sempii* e um *Doppio*, iniciando com o pé direito, e dando uma *Mezavolta* sobre o lado direito, no *Tempo Vuodo*.

[1065] No instante em que o dito homem está retornando, a mulher dá uma *Voltatonda* com dois *Sempii* e uma *Ripresa*, começando sobre o pé direito, parando em seu próprio lugar. O outro homem que está ao fundo vai tocar a mão da mulher de modo similar com que fez o seu companheiro, e a mulher faz similarmente o que fez **[1070]** com o outro. O homem e a mulher terminam em seus lugares. Agora note que o homem que está à frente dá uma *Mezavolta* em seu lugar, e para, encarando as costas da mulher.

Agora note que os dois homens no fundo vão um de encontro ao outro com dois *Tempi* de *Saltarello*, começando com o pé esquerdo. Eles **[1075]** dão as mãos e trocam de lugares, o que estava mais à frente vai para trás,

e o que estava atrás, para a frente, parando os dois igualmente.

Agora note que, quando os dois homens param, o homem que está na frente dá um *Salto* na segunda batida do

Saltarello, e faz dois *Tempi* de *Saltarello*,

[1080] encontrando-se à sudoeste³⁵⁷ da mulher. Ele simula

estar encarando a mulher, enquanto ela dá uma *Mezavolta*

sobre o lado direito, afim de encarar o homem. Naquele mesmo instante,

o homem se apresenta com uma *Ripresa*

em transverso, sobre o pé direito.

[1085] Agora note o que se faz para quatro *Tempi* de *Bassadanza*: O homem

toca a mão da mulher, e eles fazem uma *Riverentia*

sobre o pé esquerdo, consistindo em um *Tempo* de

Bassadanza. Após, todos os quatro executam duas *Continentie* em seus

lugares, iniciando com o pé direito. E então o homem que está

[1090] próximo à mulher vai para o lugar do homem que está atrás,

o qual agora está no meio. Eles trocam de lugares realizando

dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo sobre o pé direito.

O homem que foi para trás dá uma *Mezavolta* para o

lado direito. E naquele instante, a mulher e o outro homem

[1095] dão uma *Voltatonda* em seus lugares, que consiste em dois

Sempii e uma *Ripresa*, começando sobre o pé direito. Fim.

Mas note que o companheiro que se encontra, ao fim da dita dança,

próximo à mulher, é aquele que deu as mãos ao seu companheiro quando

estava ao fundo na dança. Se essa dança for bem feita, é necessário

[1100] que se execute ela em três vezes, para que cada um dos três

homens toquem a mão e tenham sua vez conduzindo a mulher.

357 No original, "*ritrovandose ale spale dela dona dal canto sinistro*" DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 54

Sobria³⁵⁸, como *Ballo*, requer cinco homens e uma mulher.

No começo, há três casais, isto é, um homem e uma mulher

[1105] de mãos dadas à frente, e os homens de mãos dadas atrás, como dois casais. Os casais estão afastados entre si em uma distância de quatro passos. Nesta ordem, eles fazem quatorze *Tempi* de *Saltarello*, com um *Movimento* primeiro. O homem e a mulher à frente param.

[1110] Note que os dois casais atrás, isto é, os quatro homens, se separam para as transversais com quatro *Riprese*, sobre um pé.

Eles terminam em uma formação de quadrado. O homem e a mulher à frente dão as mãos e vão um em torno do outro com três

Tempi de *Piva*. O homem para e a mulher

[1115] continua com outros três *Tempi* de *Piva*, afim de chegar no meio dos quatro homens. Ela dá uma *Mezavolta* e fica de frente para as costas do homem que ela deixou, e para.

Agora note que os dois primeiros homens – que seguiram o homem

[1120] e a mulher – vão até a mulher com um *Doppio* sobre o pé direito.

Eles fazem uma *Riverentia* sobre o esquerdo, querendo tocar a mão da mulher no mesmo Tempo. A mulher, como se sentisse indignada, recua um pouco e vira as costas para eles.

No mesmo instante, os dois ditos homens dão uma *Mezavolta* com um *Salteto*

[1125] e retornam aos seus lugares com um *Tempo* de *Saltarello*, iniciando do pé direito. Eles terminam com uma pequena volta [*Volteta*] e uma *Posada*, encarando-se um ao outro. Os outros dois homens ao fundo fazem o mesmo que fizeram aqueles dois homens,

358 A melodia de “*Sobria*”, presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como “Imagem 15”.

e similarmente a mulher lhes responde. Ao fim, todos os quatro homens **[1130]** estão em seus lugares no quadrado.

Agora note que o homem que está à frente se volta em direção à mulher e eles vão um de encontro ao outro, no mesmo instante, com dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo com o pé esquerdo. Com uma pequena e rápida *Riverentia*, eles tocam-se as mãos e retornam aos seus **[1135]** lugares com dois *Doppi*, partindo do pé direito.

A mulher termina de frente para as costas do homem, e ela e o homem param.

Note que os dois homens à frente vão um de encontro ao outro com três *Tempi* à moda de *Saltarello*, em *Misura Quadernaria*.

[1140] E ao cabo dos dois *Tempi*, eles trocaram de lugares e ao fim do terceiro Tempo, eles se encontram atrás da mulher, de frente para as suas costas. Estando um do lado do outro, um deles, isto é, o que está à esquerda, acena com a mão direita para o seu parceiro, e aponta para a mulher, e o companheiro acena em resposta, **[1145]** com sua mão esquerda, dizendo que ele não quer fazer isto³⁵⁹.

Note que a mulher sente o *Movimento* feito pelos homens que estão atrás, e dá uma *Mezavolta*, demonstrando estar perturbada³⁶⁰.

Naquele instante, os dois homens viram

[1150] e cada um retorna para o lugar de seu parceiro com um *Salteto* e um *Tempo* de *Saltarello*, começando com o pé direito. Eles dão uma *Mezavolta*, uma *Posa*, e param. Após, os dois outros homens fazem essa mesma sequência que fizeram aqueles dois, encontrando-se, ao final, com os lugares trocados. A mulher faz similarmente com eles o que fez

359 Em nota na tradução americana, A. William Smith palpita que o tal sinal seria para incomodar a mulher, “*probably, bother the woman*”. DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 56

360 No manuscrito de referência, “*cum una ciera tuta turbata*”.

[1155] com os outros dois.

Agora note o que faz o homem à frente, que esteve ainda executando os dez *Tempi* de *Saltarello*, assim como o faz também a mulher, no mesmo instante: o homem vai em torno dos dois que estão próximos, e a mulher vai em torno dos outros dois, que estão atrás. O homem e a mulher se movem para os seus **[1160]** lados direitos, a mulher em torno da frente do primeiro homem, na forma de um “S”, e o homem em torno,

e detrás de seu primeiro homem. Lembre-se que

dos dez *Tempi* de *Saltarello* que fazem o dito homem e a mulher, ao final do oitavo, os dois se encontram no meio do

[1165] quadrado. Eles tocam-se as mãos rapidamente, e a mulher, nos outros dois *Tempi*, dá uma *Voltatonda*, e fica em seu lugar, isto é, no meio dos quatro homens. O homem retorna, com os outros dois *Tempi* de *Saltarello*, ao seu lugar na frente.

Agora note que todos os cinco homens se movem no mesmo instante, dando, **[1170]** o primeiro homem à frente, em quatro *Tempi* de *Piva*, uma *Voltatonda* em seu lugar. Os outros quatro homens executam durante os quatro *Tempi*, e trocam de lugares. E então todos os cinco homens e a mulher executam os quatro *Tempi* de *Piva*, no mesmo instante. Os quatro homens trocam de lugares – aqueles que estão atrás vão para a frente e vice-versa – durante

[1175] os quatro *Tempi*. O primeiro homem vai se encontrar com a mulher no meio dos quatro homens durante os quatro *Tempi* de *Piva* e, no mesmo instante, a mulher dá uma *Voltatonda*, em quatro *Tempi* de *Piva*, no meio dos quatro homens. Quando o homem está próximo à mulher, todos os seis se movem: os quatro homens estreitam sua distância com quatro *Riprese*

[1180] em transverso, e o homem dá as mãos com a mulher, no mesmo instante, levando-a para fora dos ditos quatro homens, em quatro *Tempi* de *Piva*, rapidamente, temendo que os quatro homens fechassem o quadrado. Fim.

Tesara³⁶¹, como *Ballo*, requer seis homens e quatro mulheres, em quatro casais, [1185] isto é, um homem e uma mulher de mãos dadas em cada, e um homem à frente dos quatro casais e, o outro, atrás deles. Os casais estão distanciados um do outro em três bons passos. Cada casal carrega duas tiras de pano.

No começo, todos executam, organizados em fila, oito *Tempi* de *Saltarello*.

[1190] E então os quatro casais rapidamente ampliam o espaço entre si com uma *Ripresa*, e param.

Note que os homens, isto é, o que está à frente dos casais, e o que está atrás, encaram-se um ao outro, e fazem quatro *Tempi* de *Piva* no meio dos quatro casais, trocando de lugares. Ao fim desses *Tempi*, eles dão uma

[1195] *Mezavolta* sobre o lado direito, afim de encarar-se um ao outro.

Após, os quatro homens e mulheres estreitam a distância entre eles com quatro *Riprese*, sobre um mesmo pé. As mulheres passam para o lado dos homens, e os homens, para o lado das mulheres. Lembre-se que o homem passa pela frente da mulher, e eles terminam em

[1200] em igual altura, mas espaçados para as transversais em dois passos um do outro. Os homens fazem quatro *Movimenti*, e as mulheres lhes respondem com outro. Esta parte dita acima é feita duas vezes.

Agora note que os primeiros três casais e o primeiro homem

[1205] esperam parados. O homem que está atrás pega o terceiro casal, e vai no meio, segurando as tiras de pano, uma em cada mão, e os três executam doze *Tempi* de *Piva* no mesmo instante.

O dito homem vai no meio dos casais, a mulher vai acima [à esquerda?] das mulheres, e seu parceiro vai acima dos outros homens.

[1210] Note que se faz a dita *Piva*, consistindo, todos os três *Tempi*, de um *Doppio* sobre o pé esquerdo, com um recuo do

361 A melodia de “*Tesara*”, presente no manuscrito de referência, está no Anexo deste Tratado, como “Imagem 16”.

direito ao lado do esquerdo, com uma *Posa*, e uma *Ripresa* sobre o direito. Os dois homens e a mulher acabam na frente da fila, espaçados por uma distância de três passos.

[1215] Eles param. O homem, que conduziu o trio dá as mãos, com o homem que está à frente – seu companheiro – vão um em torno do outro com dois *Tempi de Piva*. O homem que conduziu o casal continua na frente, no lugar de seu companheiro, e para. Seu companheiro

[1220] retorna com três *Tempi de Piva* para o meio dos casais, e termina no lugar do outro.

O que está atrás pega o terceiro casal e faz o mesmo que o seu companheiro fez, indo à frente de todos os casais.

Ele para e seu companheiro retorna para o meio

[1225] dos casais, com três *Tempi de Piva*. Agora note o que se faz em doze *Tempi de Saltarello*: o homem que está atrás dos casais pega as tiras de pano do casal que está por último, e eles fazem três *Tempi de Saltarello*. Ele os conduz para a frente dos outros três, e o

casal para. Mas o homem que os conduziu pega a mão do homem que está à

[1230] frente, e eles vão um em torno do outro em um *Tempo de Saltarello*. Ele para. O que estava na frente vai, com dois *Tempi de Saltarello*, pelo meio dos casais, para o lugar de seu companheiro, que estava atrás.

Ele pega as tiras de pano do casal que agora está por último,

e eles vão pelo meio dos outros casais daquele mesmo modo que

[1235] fizeram os outros. Eles chegam na frente e o homem dá as mãos ao seu companheiro, e eles, em um *Tempo de Saltarello*, vão um em torno do outro. Eles trocam de papéis, e o companheiro vai para o lugar de trás, em dois *Tempi de Saltarello*.

Ele para. Agora note o que

[1240] o que se faz em dezesseis *Tempi de Piva*: O primeiro casal e o que está ao final se movem no mesmo instante. Eles pegam as tiras de pano

na mão direita e trocam de lugares com um *Doppio* sobre o pé direito e uma *Mezavolta*. Os dois casais param. E então o homem que está à frente e o que está atrás passam **[1245]** por debaixo das tiras de pano com um *Doppio*, partindo com o pé esquerdo.

Eles fazem uma *Posa* sobre o pé direito, e param. O homem que estava na frente passou por debaixo do casal que estava mais próximo, e o que estava atrás passou por debaixo do casal do qual ele estava mais próximo. Após, os dois casais no meio trocam de lugares do mesmo modo que os **[1250]** outros fizeram anteriormente, e os dois homens passam por debaixo das tiras de pano, do mesmo modo que anteriormente. Os dois homens terminam se encontrando e parando próximos um do outro.

Os dois ditos casais no meio trocam de lugares uma outra vez, de similar modo que fizeram anteriormente, e param. Os dois ditos homens **[1255]** passam por debaixo das tiras de pano, naquele similar modo que fizeram antes. O que está atrás vai para frente, e o que está à frente, termina atrás. Em seguida, os dois casais, isto é, o que está na frente e o que está atrás, trocam de lugares de modo similar àquele anterior. Depois, os dois homens passam por debaixo das tiras de pano, como antes.

[1260] O homem que está à frente termina atrás e vice-versa. Eles encaram-se um ao outro e, no mesmo instante, um vai de encontro ao outro, em quatro *Tempi de Piva*, passando pelo meio de todos os casais e por debaixo das tiras de pano. Cada um chega em seu lugar e olha para o outro. E então, todos os quatro

[1265] homens dão uma *Mezavolta* sobre o lado esquerdo em um *Tempo de Piva*. Agora note que eles executam dezesseis *Tempi de Saltarello* e, ao mesmo tempo, o terceiro casal, o homem que está na frente, e o que está atrás, se movem. A mulher faz quatro *Tempi de Saltarello*, indo no modo de uma serpente, no meio das outras mulheres. Ela

[1270] faz a primeira batida à direita da mulher que

está à sua frente, a segunda à esquerda da outra mulher, a terceira à direita da outra mulher, e a quarta na frente de todas as mulheres. Seu companheiro faz, no mesmo instante, esses quatro *Tempi de Saltarello* no meio dos **[1275]** homens, de similar modo com que fez a sua companheira. O homem que está atrás, no mesmo instante, esses quatro *Tempi de Saltarello*, a primeira batida fazendo à esquerda da mulher que está em sua frente, a segunda à direita da outra mulher, a terceira à esquerda da outra mulher, e a quarta na frente do **[1280]** primeiro casal. O outro homem que está na frente faz os ditos quatro *Tempi de Saltarello*, retornando no modo de uma serpente, no meio dos homens. Ele termina a primeira batida à esquerda do primeiro homem, a segunda batida à direita do outro homem, a terceira à esquerda do outro homem, e a quarta no meio do casal que está **[1285]** atrás. Lembre-se que os dois homens estão sempre trabalhando, isto é, o que está na frente e o que está atrás, até que os dezesseis *Tempi de Saltarello* tenham terminado, pelo que foi dito. Assim o homem e a mulher que estão atrás trabalham do mesmo modo que o casal que está na frente trabalhou. Assim eles fazem até que cada **[1290]** casal tenha se movido em sua vez enquanto os outros três esperam. Cada um encontra a sua posição no fim dos ditos dezesseis *Tempi de Saltarello*. Todos os homens, no mesmo instante, fazem um *Movimento*, e as mulheres lhes respondem com um outro. E então todos os homens dão uma *Mezavolta* para o lado esquerdo e as mulheres **[1295]** lhes respondem com uma outra *Meza*, para o lado esquerdo. Fim.

Damnes³⁶², em três, requer dois homens e uma mulher no meio: No começo, todos executam duas *Continentie*, começando com o pé

362 Não há, no manuscrito de referência, nem na transcrição do manuscrito de referência na edição de A. William Smith, a melodia de “*Damnes*”.

esquerdo. E então, os dois homens trocam de lugares, com dois *Sempii* e uma *Ripresa*, iniciando sobre o esquerdo, e finalizando sobre **[1300]** o direito. O homem que está à esquerda da mulher vai na frente dela, e o outro que está à direita dela, vai para trás. Eles terminam ao mesmo tempo, e retornam aos seus lugares com dois *Sempii* e uma *Ripresa*, partindo com o pé direito e finalizando com o esquerdo. Após, todos dão uma **[1305]** *Voltatonda*, a qual consiste em dois *Sempii* e uma *Ripresa*, começando com o pé direito e terminando com o esquerdo, finalizando em seus lugares. E então, todos os três fazem uma *Riverentia* sobre o pé esquerdo. A mulher parte e executa dois *Sempii* e quatro *Doppi*, começando do esquerdo, no modo de um “S”. Todos os três fazem duas *Riprese* sobre o esquerdo e o direito, e então, partem.

A mulher faz dois *Passi*³⁶³ e dois *Doppi*, iniciando **[1310]** sobre o esquerdo e finalizando sobre o direito. No mesmo instante, os dois homens executam, para trás, três *Riprese*, começando com o esquerdo para o transverso, isto é, um para o lado esquerdo, um para o direito, e um outro para o esquerdo. Agora, todos se movem juntos. Os homens dão uma *Voltatonda*, consistindo **[1315]** de dois *Passi* e uma *Ripresa*, partindo com o pé direito. A mulher dá uma *Mezavolta*, consistindo em uma *Ripresa* sobre o pé esquerdo, e outro, sobre o direito. Ainda, no mesmo instante, todos os três se movem. Os homens vão de encontro à mulher com dois *Sempii* e dois *Doppi*, começando com o pé esquerdo, e finalizando **[1320]** com o direito, enquanto ela faz uma ampla [*largha*] *Voltatonda*, que consiste em dois *Sempii* e dois *Doppi*, iniciando sobre o esquerdo, e terminando sobre o direito. A mulher encontra-se, ao final, no meio dos dois homens e eles dão uma

363 Como explicado na nota 336, “*Passi*” pode se referir a “*Sempii*”.

Mezavolta para o lado esquerdo. A mulher não o faz.

[1325] Todo os três executam duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a outra, sobre o direito, e o homem que está acima [à esquerda?] termina embaixo [à direita?], e vice-versa, em relação à mulher. E então eles fazem duas *Continentie* e vão, um atrás do outro, separadamente, com quatro *Tempi* de *Saltarello*, iniciando com o esquerdo, e terminando sobre o direito, com um **[1330]** *Doppio* sobre o esquerdo. Feito isso, eles retornam aos seus lugares primeiros. Após, eles dão uma *Mezavolta* sobre o lado direito no *Vuodo* da *Bassadanza*, e dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo com o pé direito e finalizando com o direito. Em seguida, eles se voltam novamente, no *Vuodo*, sobre o lado esquerdo, e fazem dois *Sempii* e um *Doppio* **[1335]** começando sobre o esquerdo e terminando sobre o esquerdo. Então, todos os três, no mesmo instante, dão uma *Volatonda*, que consiste em dois *Sempii* e uma *Ripresa*, iniciando sobre o pé direito, e finalizando sobre o esquerdo, e uma *Riverentia* sobre o pé esquerdo. Fim.

Mignotta (Vecchia)³⁶⁴ é uma *Bassadanza*, que requer uma fila de tantos **[1340]** dançarinos quanto puder. No começo, há duas *Continentie*, começando com o esquerdo, e então dois *Sempii* e dois *Doppi*, iniciando com o pé esquerdo, e finalizando com o direito. Após, há duas *Continentie*, começando com o pé esquerdo, e dois *Doppi*, iniciando com o pé esquerdo, e duas *Continentie*, partindo com o pé esquerdo. Em seguida, há uma **[1345]** *Ripresa* sobre o pé esquerdo, em transverso, e dois *Sempi*, iniciando com o pé direito. Eles retornam. E então, há um *Doppio* sobre o pé direito e eles retornam, com uma *Mezavolta* sobre o lado direito, com duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a outra, sobre o direito. Após, eles executam duas *Continentie*, começando com o pé esquerdo, e um *Doppio*

364 Não há, no manuscrito de referência, nem na transcrição do manuscrito de referência na edição de A. William Smith, a melodia de “*Mignotta (Vecchia)*”.

[1350] para frente, com o pé esquerdo, e um *Sempio*, sobre o pé direito, no *Vuodo*. Há um *Doppio* para frente sobre o pé esquerdo, um *Sempio* com o pé direito, uma *Posada* com o pé esquerdo próximo ao direito, e um *Doppio* sobre o pé esquerdo. Há uma *Posada* sobre o pé direito, uma *Posada* sobre o esquerdo, duas *Continentie*, começando com o [1355] pé esquerdo, e, por fim, uma *Riverentia* sobre o pé esquerdo. Fim.

Mignotta Nova³⁶⁵ é também feita em fila. Duas *Continentie* começando com o esquerdo, e então dois *Passi*, e um *Doppio*, começando com o esquerdo, e após, um *Sempio* recuando, com uma *Posada* sobre o esquerdo, e outro *Sempio* recuando, com uma *Posada*, sobre o pé direito próximo [1360] ao esquerdo. Em seguida, um *Doppio* para frente, com o pé direito, e duas *Continentie* com o esquerdo, dois *Doppi*, iniciando com o esquerdo e finalizando com o direito. Depois, duas *Continentie*, partindo com o pé esquerdo, e uma *Ripresa* em transverso sobre o pé esquerdo, um *Doppio*, retornando também com um *Doppio* sobre o direito e um *Sempio* no *Vuodo*, [1365] com o pé esquerdo, um *Doppio* sobre o direito, ainda na mesma direção, após, um *Sempio* recuando, com o pé esquerdo, uma *Posa* com o direito próximo àquele³⁶⁶, e outro com o direito, recuando, com uma *Posada* com o pé esquerdo próximo ao direito, e então um *Doppio* com o esquerdo e uma *Ripresa* em transverso sobre o pé direito. A seguir, duas *Continentie* iniciando com o pé [1370] esquerdo, com dois *Tempi* de *Saltarello* para frente, partindo com o pé esquerdo, e finalizando sobre o direito, um *Doppio* sobre o pé esquerdo em meio Tempo, dois *Sempii*, começando sobre o pé direito, três *Doppi* sobre o pé direito, e uma *Riverentia* sobre o esquerdo. Fim.

Corona³⁶⁷, uma *Bassadanza*, é executada em fila. Primeiro, dois *Sempi*,

365 Não há, no manuscrito de referência, nem na transcrição do manuscrito de referência na edição de A. William Smith, a melodia de "*Mignotta Nova*".

366 Próximo ao pé esquerdo

[1375] começando com o esquerdo, e então um *Cambiamento*, começando com o esquerdo, dois *Doppi* sobre o direito, e um *Doppio* sobre o pé esquerdo. Um *Cambiamento* iniciando sobre o pé direito, um *Doppio* sobre o esquerdo e um *Sempio* sobre o direito que completa o *Tempo*. Após, uma *Mezavolta* sobre o lado esquerdo, **[1380]** com um *Sempio* sobre o pé esquerdo, no *Vuodo*, saltando sobre o dito pé e retornando. Em seguida, um *Doppio* sobre o pé direito, uma *Mezavolta* sobre o mesmo pé, duas *Riprese* – a primeira sobre o esquerdo e a outra, sobre o direito. Em seguida, um *Cambiamento*, iniciando sobre o esquerdo, **[1385]** dois *Doppi* sobre o direito, uma *Mezavolta* sobre o pé direito, um *Doppio* sobre o esquerdo, e um outro sobre o direito. Depois, um *Cambiamento*, começando com o pé esquerdo, lançando-se sobre o pé direito, uma *Mezavolta* sobre o lado direito, e quatro moções [*motti*] **[1390]** de *Quadernaria* em *Misura Bassadanza*. Uma *Voltatonda* sobre o lado direito, com uma *Ripresa* em transverso sobre o pé esquerdo, retornando. E então, uma *Mezavolta* sobre o lado esquerdo, com uma *Ripresa* sobre o pé direito em transverso, retornando. Depois, duas *Continentie*, iniciando **[1395]** com o esquerdo, e a outra, sobre o direito, lançando-se sobre o pé esquerdo no *Vuodo*, com um *Doppio* sobre o pé direito, e com uma *Ripresa* sobre o pé esquerdo em transverso e para frente. Após, um *Sempio* no *Vuodo* com o pé direito, lançando-se sobre ele, uma *Ripresa* com o lado esquerdo à frente, e, por fim, uma *Voltatonda* **[1400]** e uma *Riverentia*. Fim.

367 Não há, no manuscrito de referência, nem na transcrição do manuscrito de referência na edição de A. William Smith, a melodia de “*Corona*”.

Zoglioxa³⁶⁸. Por

primeiro, duas *Continentie*, começando com o pé esquerdo, dois *Sempii*, um *Doppio*, uma *Ripresa* sobre o direito, um *Doppio* sobre o pé esquerdo, dois *Sempii*, dois *Doppi*, e, no [1405] último *Doppio*, uma pequena *Riverentia*, retornando.

Um *Doppio* sobre o pé direito,

duas *Continentie*, uma esquerda, e a outra, direita,

retornando. Outro *Doppio* com o pé esquerdo

em transverso, e após, três *Continentie*, uma direita e

[1410] a outra, esquerda, e uma outra, direita, com uma *Passa*³⁶⁹ sobre o direito,

recuando o pé esquerdo ao lado do direito. Executem um

Salto, e um *Tempo* de *Saltarello*, lançando-se sobre o pé

esquerdo, com um *Doppio*, dois *Sempi*, dois

Doppi, e terminando o *Doppio* sobre o pé direito. Uma

[1415] *Ripresa* sobre o esquerdo, uma rápida *Voltatonda*,

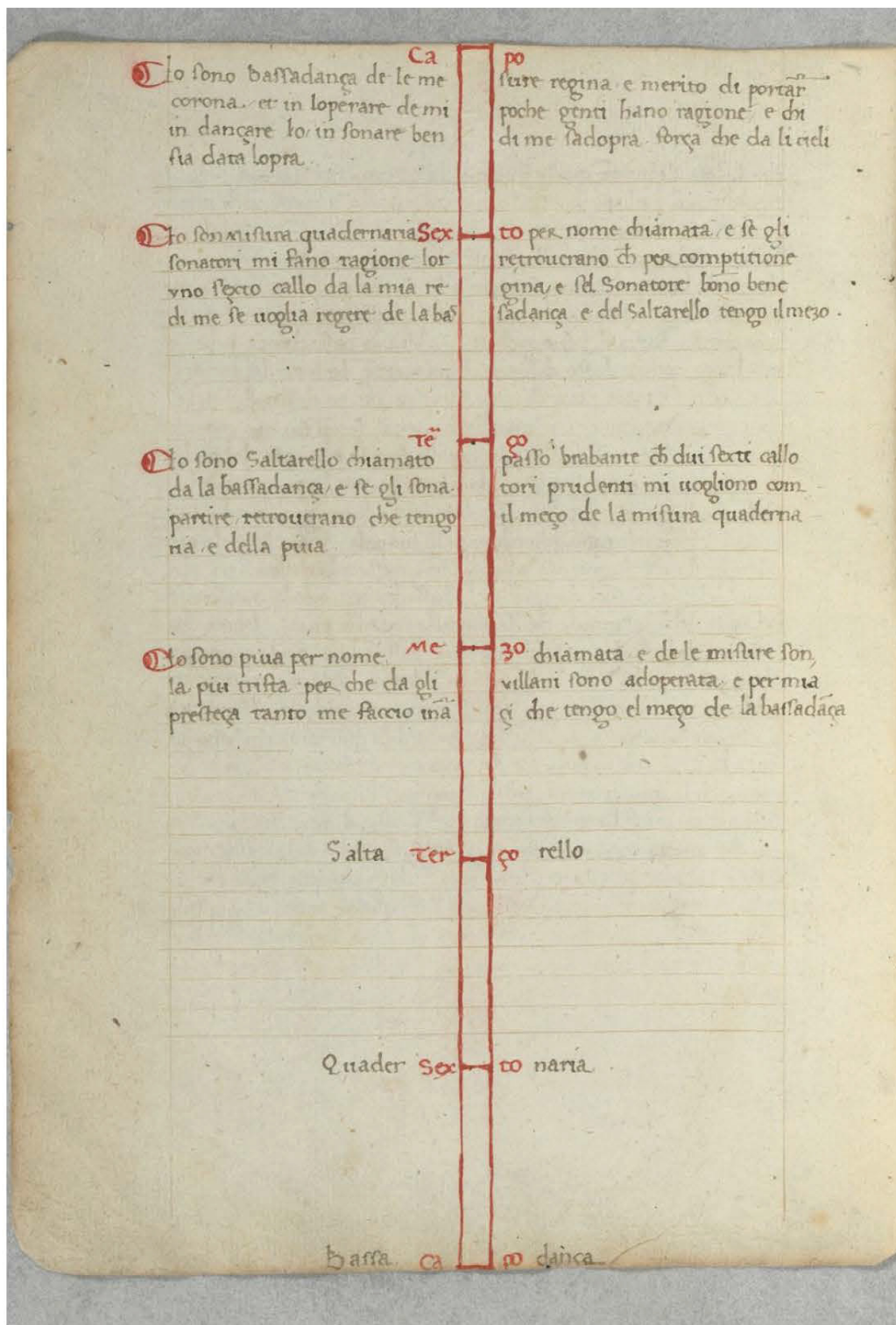
com uma *Ripresa* sobre o direito na *Misura* de dois *Tempi*,

e uma *Riverentia* sobre o esquerdo. Fim.

368 Não há, no manuscrito de referência, nem na transcrição do manuscrito de referência na edição de A. William Smith, a melodia de “Zoglioxa”. Em nota, A. William Smith chama a atenção para o fato de, devido à mudança de estilo observada na descrição dessa dança, há uma alta probabilidade de ela ter sido acrescentada ao manuscrito posteriormente. DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995 p. 66

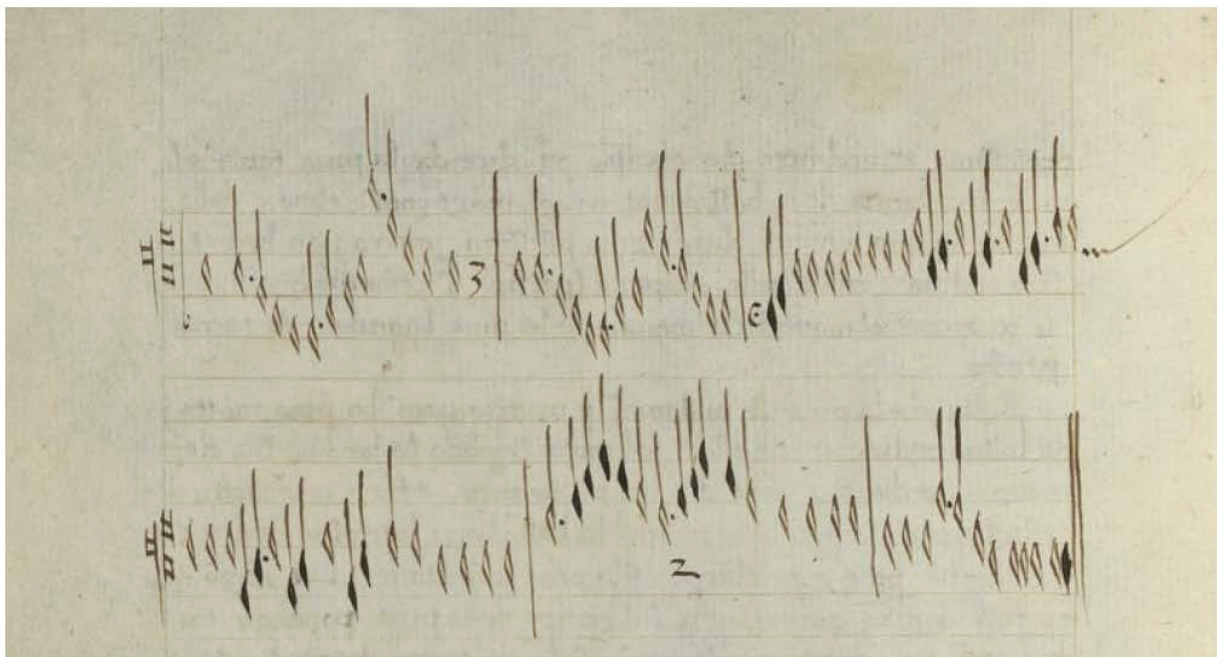
369 Não é nítido aqui se Domenico se refere aqui a um “Pass” ou a uma “Posa”. Consultar Glossário para “Posa”.

ANEXO AO TRATADO DE DOMENICO DA PIACENZA

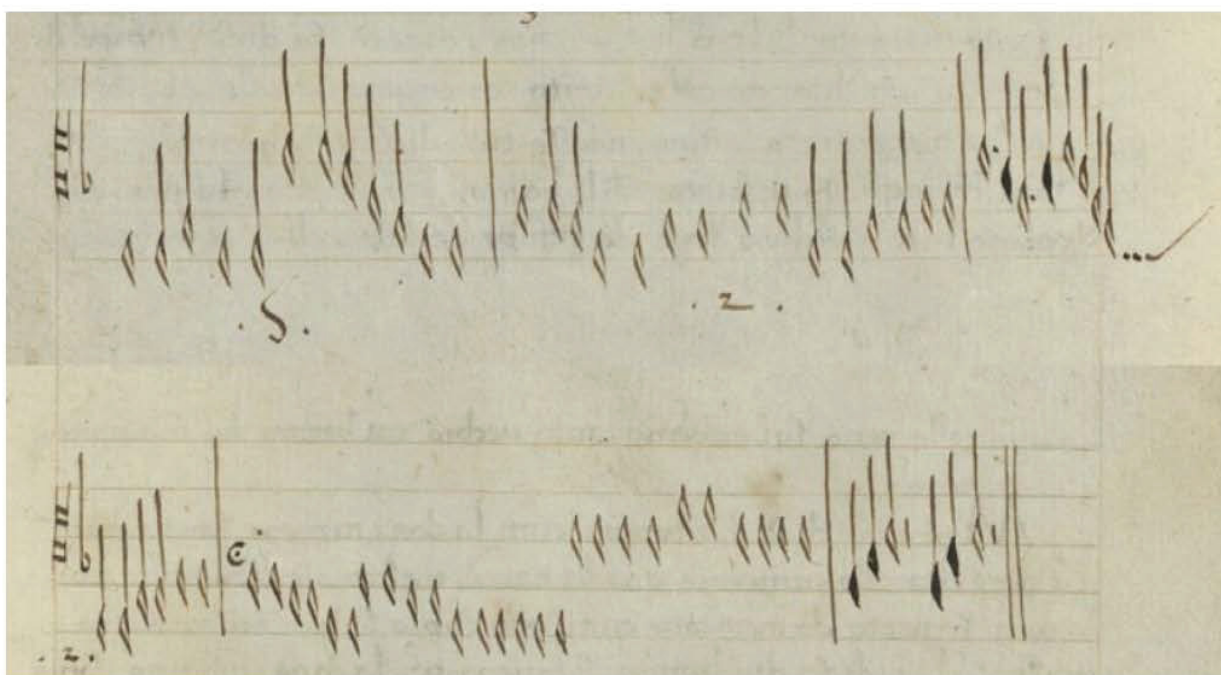


370

³⁷⁰ Imagem 1: diagrama. Ref: [200] do manuscrito de referência "Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.



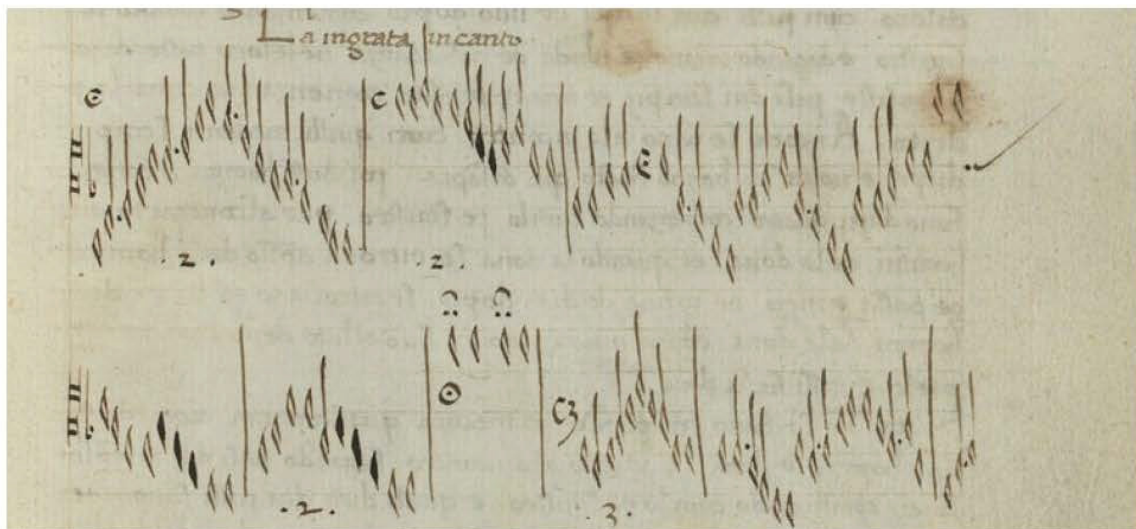
371



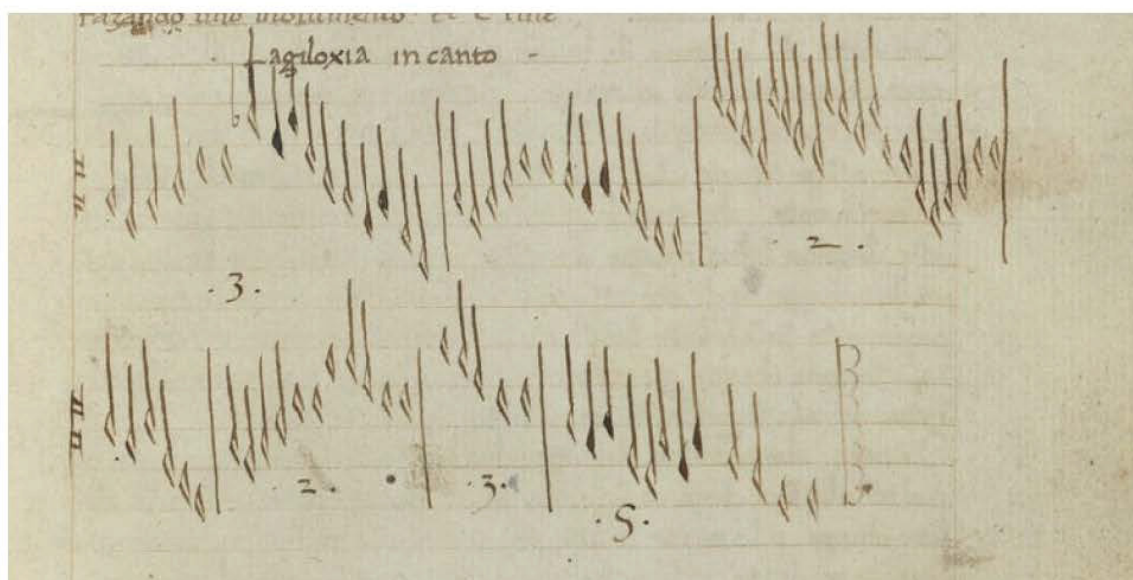
372

³⁷¹ Imagem 2: Melodia de “*Belriguardo*”. Ref: [374] do manuscrito de referência “*Trattato ‘De la arte di ballare et danzare’ de Domenico da Piacenza*”. Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.

³⁷² Imagem 3: Melodia de “*Lioncello Vecchio*”. Ref: [449] do manuscrito de referência “*Trattato ‘De la arte di ballare et danzare’ de Domenico da Piacenza*”. Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.



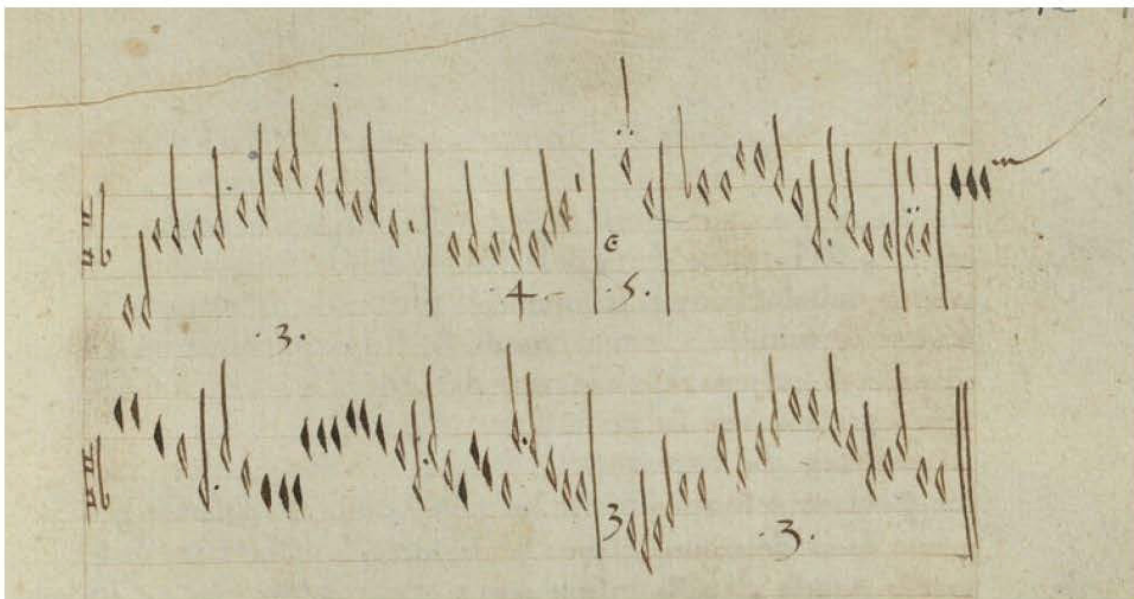
373



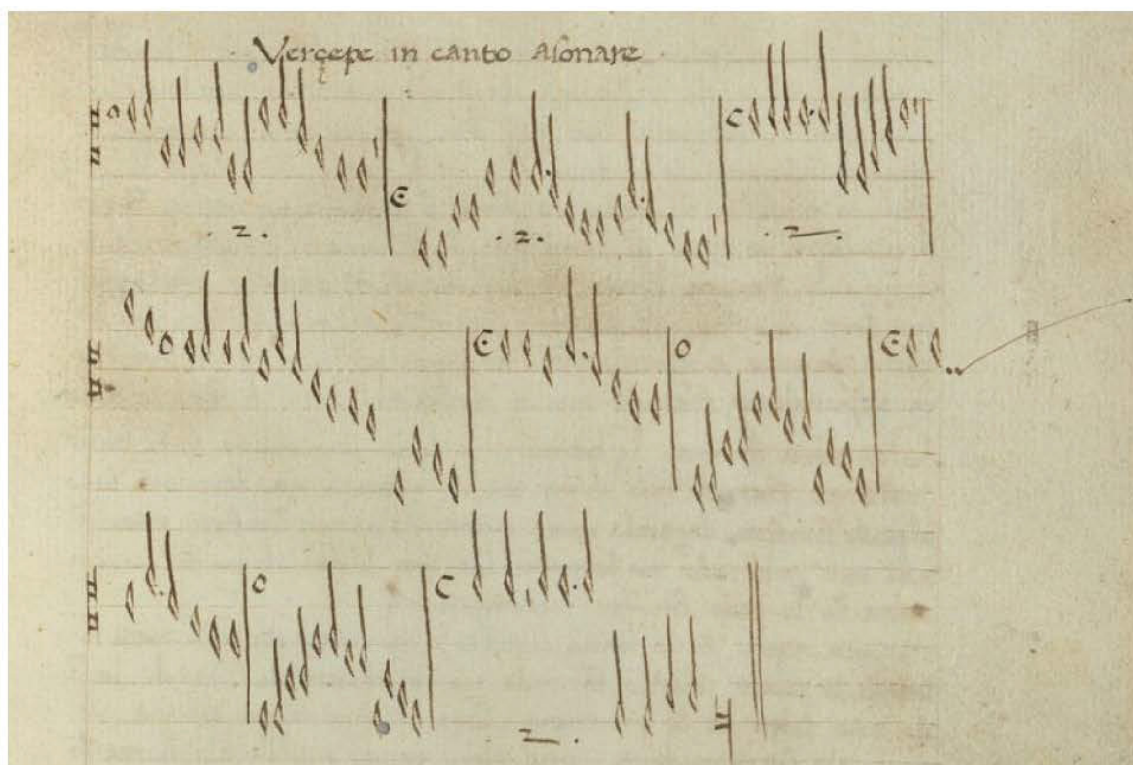
374

³⁷³ Imagem 4: Melodia de "La Ingrata". Ref: [520] do manuscrito de referência "Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.

³⁷⁴ Imagem 5: Melodia de "La Gelosia". Ref: [563] do manuscrito de referência "Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.



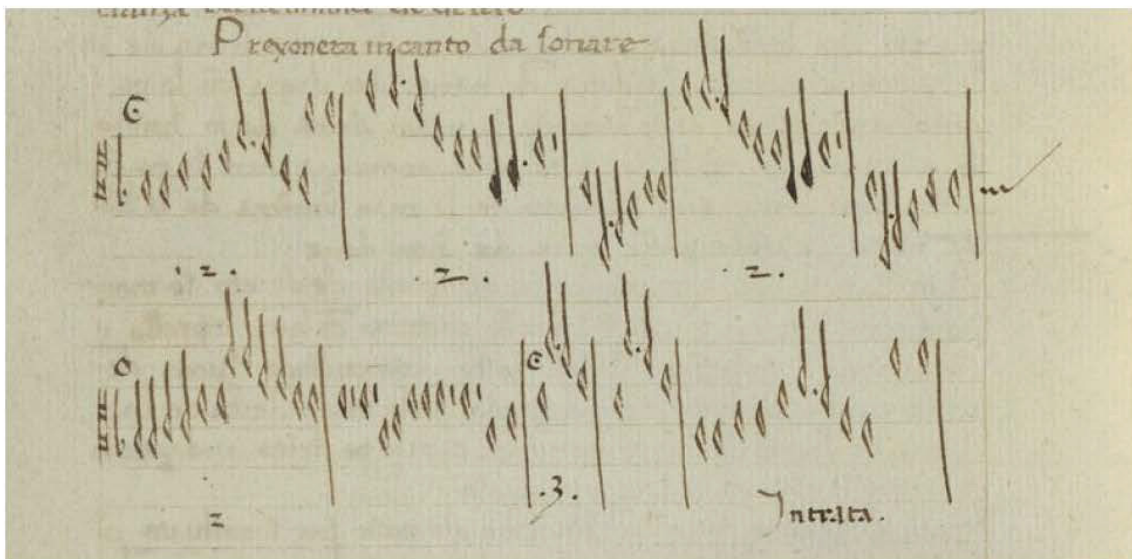
375



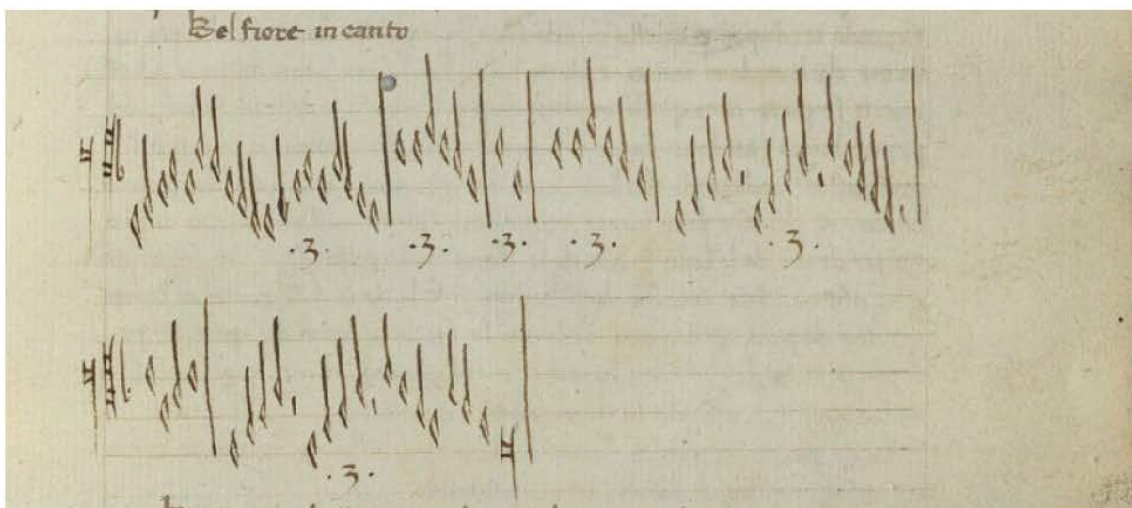
376

³⁷⁵ Imagem 6: Melodia de "Pinzochera". Ref: [603] do manuscrito de referência "*Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza*". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.

³⁷⁶ Imagem 7: Melodia de "Verçeppe". Ref: [653] do manuscrito de referência "*Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza*". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.



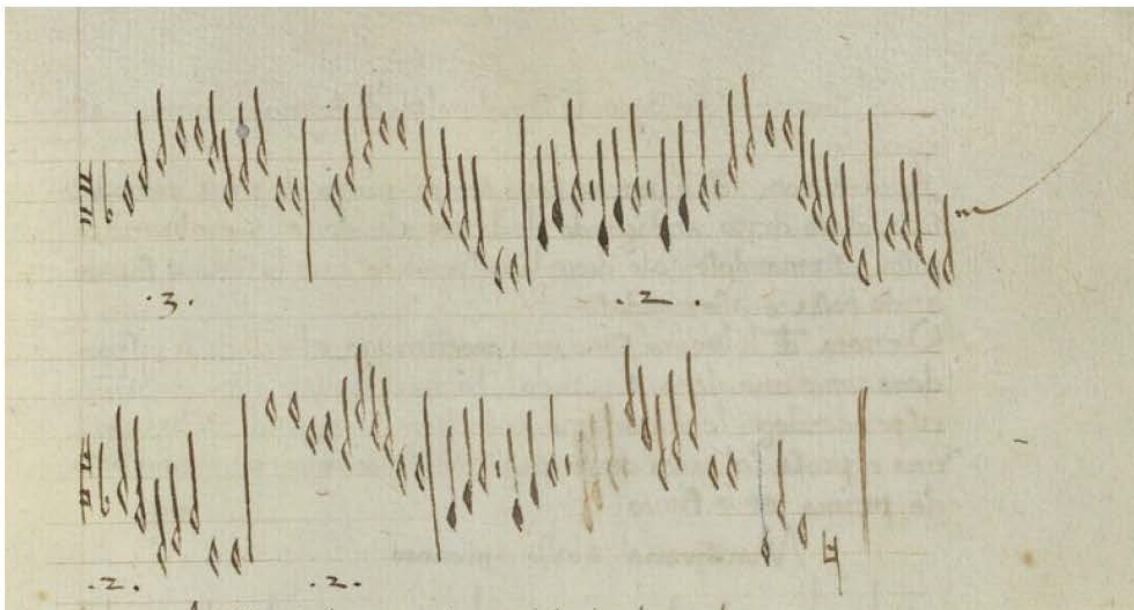
377



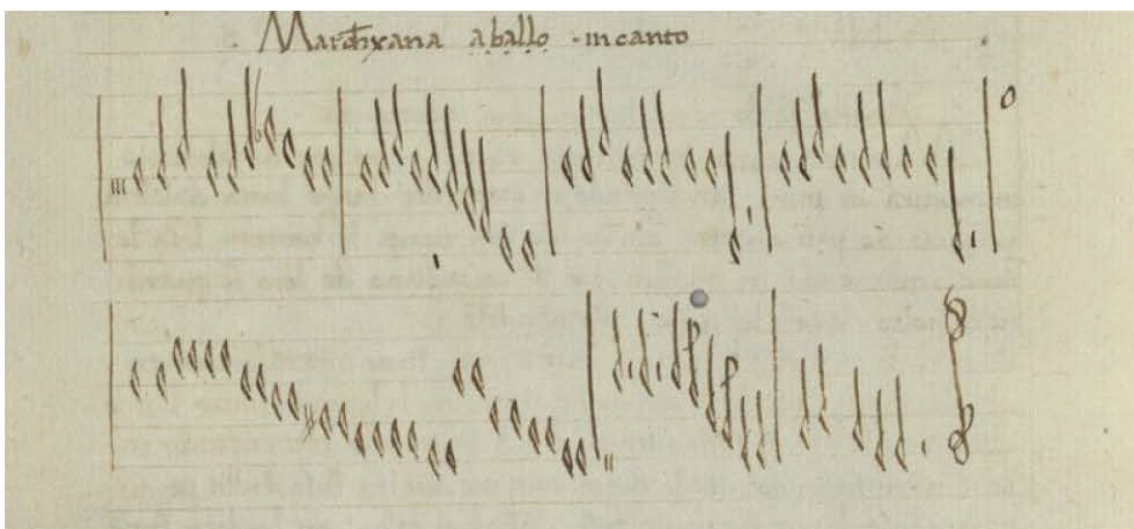
378

³⁷⁷ Imagem 8: Melodia de "Prigionera". Ref: [733] do manuscrito de referência "Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.

³⁷⁸ Imagem 9: Melodia de "Belfiore". Ref: [763] do manuscrito de referência "Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.



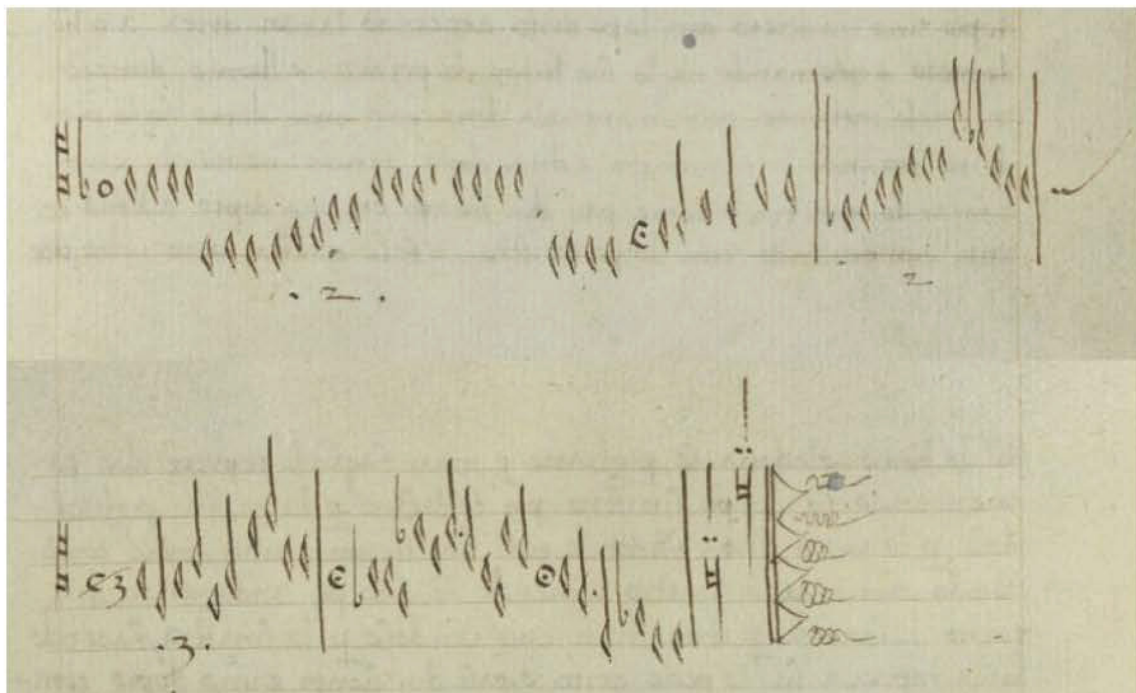
379



380

³⁷⁹ Imagem 10: Melodia de "Anello". Ref: [795] do manuscrito de referência "*Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza*". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.

³⁸⁰ Imagem 11: Melodia de "Marchesana". Ref: [825] do manuscrito de referência "*Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza*". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.



381

³⁸¹ Imagem 12: Melodia de “Giove [Iupiter]”. Ref: [855] do manuscrito de referência “*Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza*”. Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.

la fia gulmin in canto

Handwritten musical score for 'La Figlia di Guglielmo'. The score is written on three staves. The top staff begins with the title 'la fia gulmin in canto'. The music is written in a style characteristic of the 16th-century Italian dance manuscripts, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. There are some markings like 'z.' and 'c' below the notes. The bottom of the page shows the beginning of the next section: 'O uita e una d'ora ch'una la bravielmina la quale foe'.

382

Mercèria in canto

Handwritten musical score for 'Mercèria in canto'. The score is written on two staves. The top staff begins with the title 'Mercèria in canto'. The music is written in a style characteristic of the 16th-century Italian dance manuscripts, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. There are some markings like 'c' and '2.' below the notes.

383

³⁸² Imagem 13: Melodia de “La Figlia di Guglielmo”. Ref: [925] do manuscrito de referência “Trattato ‘De la arte di ballare et danzare’ de Domenico da Piacenza”. Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Sobria in canto a sonare" is written in a cursive hand. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of the 16th-century Italian dance treatises, with many eighth and sixteenth notes. There are several measures with a "3." written below them, indicating a triplet. The second staff starts with a "2" and a "II" marking. The third and fourth staves continue the melodic line. At the bottom of the page, the lyrics "Sobria ubi lo era in homini anqz et una dona" are written in a similar cursive hand. The number "384" is printed in the bottom right corner of the image area.

³⁸³ Imagem 14: Melodia de "Mercanzia". Ref: [1044] do manuscrito de referência "*Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza*". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.

³⁸⁴ Imagem 15: Melodia de "Sobria". Ref: [1103] do manuscrito de referência "*Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza*". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.

Tesara in canto a sonare

21

Tesara aballo eua in homini fieri edome quattro in tempo

385

³⁸⁵ Imagem 16: Melodia de "Tesara". Ref: [1184] do manuscrito de referência "Trattato 'De la arte di ballare et danzare' de Domenico da Piacenza". Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972.

4.2 GUGLIELMO DE EBREO: *SOBRE A ARTE OU A PRÁTICA DA DANÇA*

GUGLIELMO EBREO DA PESARO

A PRÁTICA OU ARTE DA DANÇA [DE PRATICA SEU ARTE TRIPUDI]

(1463)

AO MAIS ILUSTRE PRÍNCIPE E MAIS EXCELENTE SENHOR, SENHOR
 GALEAZZO, VISCONDE E CONDE DE PAVIA, ETCETERA [AD ILLUSTRISSIMUM
 PRINCIPEM ET EXCELLENTISSIMUM DOMINUM DOMINUM GALEACIUM
 VICECOMITEM COMITEM PAPIAE & CAETERA]

Glória a ti, supremo senhor, glória gradíssima acima de todos,
 De quem o estudo da virtude [*virtute*] e da prudência [*prudenza*]
 Atraem à suprema honra em carro triunfal.

Pois que à sua bela flor da juventude
 Os céus deram beleza, sabedoria [*ingegno*] e graça [*gratia*]
 Que abundantes dons são vistos entre nós!

Eu, como alguém que não conhece excessos
 Ao servir o Sforza com toda habilidade que eu possa ter,
 Ressarço o que outros partiram.

Digo, aquelas danças em vários escritos perdidos,
 Aqui reunidas, nessa pequena obra, sob muitos temas,
 Os quais, para dela fazerem parte, eu agora lhe ofereço.

Atentos espíritos [*spirti attenti*] me têm em alta estima
 Qual peregrino pelo noturno vale,
 Que, perdendo-se do caminho, teme o que há por vir;

E, virando-se ao acaso, vê uma luz
 Queimando em uma alta torre, para onde ele imediatamente vai
 Por caminhos agora infalíveis para a visão interior.

Nenhuma flecha do arco húngaro tão rapidamente voa,
 Como eu sujeito à razão de sua fama,
 Venho a ti, no qual estão todas as virtudes

Qual serpente de versátil escama que se enrola
 Sob o feitiço de um encantador que a domestica

Então eu, quando sua recompensa é invocada, faço o mesmo.
 E se ainda desprovida de graça essa obra você achar
 Pense que é um presente de seu servente,
 É o dever daquele que dá que importa.
 Com você, nobre senhor, o valor dela não se compara
 Isto confesso. E ainda todos os pensamentos declinam
 Que minha razão, por falta de substância, não seja nada além de vento.
 Assim é certo, sem dúvida alguma
 Que essa obra minha você aceite,
 Meu coração conhecerá o deleite, meu nome glória terá.
 Aqui você verá, então, como é simples
 A medida [*misura*]³⁸⁶, os vários passos, e qual o segredo
 Em batidas [*botte*] duas, três, e quatro, para essa arte dominar.
 Uma coisa humildemente peço, se puder
 Persuada Vossa Excelência, de que agradecimento ele deve,
[iir] Que ele não desdenhe em dizer “Isso me agrada”
 Nem todo pensamento sobre o Estado deve ser,
 No regimento, em fazer leis, ou dos soldados o pagamento
 Nem contra o inimigo marchar armado
 Toda hora convém. E isto é quase outra milícia,
 Acha o juvenil coração. Dançar hora ou outra,
 Ouvir música de determinado tipo, não desencaminha
 O amor terá a sua parte, e os seus postos
 Perante nós, mortais, uma gentil contraparte
 Como caminho certo para as suas próprias ambições
 A você estas coisas o meu estudo transmite,
 Segundo o seu poder. Se o presente se mostrar falho,
 Recompense um coração leal.
 Que isso o agrade, é a minha maior recompensa.

Vá em bom presságio, Livro, ao assento imponente de Galeazzo,
 E lá se coloque, diante dos pés do meu príncipe.
 Este é ele, nascido da linha do dragão de César,
 Qual fama se espalhará até o mais longínquo limite oceânico
 Em cujo seio celestial a Natureza pôs

³⁸⁶ Consultar o Glossário para “*Misura*”

A soma do poder das mentes humanas
 Aos céus ele içará a raça Latina
 E seus ilustres antepassados, com seu grande nome, exaltará
 Que lá ele te pegue, pequeno livro, pobre penhor do meu amor,
 E toque em joelhos dobrados aquela mão nevada.
[iiv] Presentes que outros trazem, dourados, com minérios preciosos
 E coisas mergulhadas em tingimento de Púrpura tória trazem,
 Nós, nem tal fortuna nos favorece, nem tais meios justos,
 Então, o que você tiver de sabedoria, leve como presente,
 Por suas raras virtudes a mente ainda dota
 E agrada, quando em refúgio solitário da multidão.
 A terra não terá os seus frutos, o céu será estéril de estrelas
 E a inundaçã virá na primavera,
 Antes que as artes eruditas e a fértil graça
 Da linguagem sequem, e a virtude pereça.
 Mas se houver tal valor em livros,
 Nenhum homem é mais merecedor dele que você,
 Nenhum é mais notável nas principais artes
 Quem abundante graça eleva-se até as estrelas.
 Ele te alcançará com boas vindas em sua face
 E, aceitando, lerá suavemente, com sorrisos em seus lábios,
 E, por acaso, com palavras suaves e lisonjeiras que agradam
 Deve, algum mérito, estar conosco.
 Afortunado é aquele que conhece aquele olhar.
 E é pelo magnânimo príncipe ler em voz alta.
 Alegremente vá, elogie-me um cavalheiro fiel
 Que ele me conheça todo obediente às suas ordens.

[iiir] AQUI COMEÇA A PEQUENA OBRA EM VERNÁCULO SOBRE A ARTE OU A
 PRÁTICA DA DANÇA POR GUGLIELMO EBREO DE PESARO [GUILIELMI
 HEBRAEI PISAURIENSIS DE PRATICA SER ARTE TRIPUDII VULGARE
 OPUSCULUM INCIPT]

Da suave harmonia [*harmonia*]³⁸⁷ é gerado a doce música [*canto*]³⁸⁸

³⁸⁷ Consultar o Glossário para “*Harmonia*”.

Que pela audição passa e alcança o coração.
 De grande doçura nasce um vivo ardor
 Daí vem então a dança, e seu forte prazer.
 Porém quem se vangloria dizendo essa ciência dominar,
 Convém que esses seis capítulos, sem erro
 Aprenda e mostre para todos,
 Assim como aqui eu descrevo, ensino e faço a música:
 A Medida [*misura*] é a principal, e está sempre com a Memória [*memoria*],
 Partir o terreno, com bela Airosidade³⁸⁹ [*aire*],
 Doce Maneira [*mainiera*]³⁹⁰ e Movimento [*movimento*]³⁹¹
 Estas são as que dão ao dançar a sua glória,
 Com doce graça [*gratia*]³⁹² àqueles a ardente
 Estrela mais favorece com seu brilho.
 E que seus passos e gestos
 Sejam bem compostos, e tenha destreza o seu corpo [*persona*]
 Com o intelecto [*intelletto*] atento ao que é tocado.

PREFÁCIO [*PROHOEMIUN INCIPIT:*]

[1v]

Muitos e variados e diversos são os pontos de vista dos homens em sua busca para determinar quem no mundo antigo foi o inventor da música. Assim, algumas pessoas firmemente acreditam que Apolo, aquela mais poderosa deidade do Olimpo, foi o primeiro a descobrir o uso da doce melodia *Cithara*. Outros sustentam que um ferreiro de há muito tempo atrás, através da consonância [*consonantia*]³⁹³ de doce melodia de seus martelos batendo na bigorna descobriu primeiro as harmonias

³⁸⁸ Consultar o Glossário para “*Canto*”.

³⁸⁹ Consultar o Glossário para “*Aire*”.

³⁹⁰ Consultar o Glossário para “*Mainiera*”.

³⁹¹ Consultar o Glossário para “*Movimento*”.

³⁹² Consultar o Glossário para “*Gratia*”.

³⁹³ Consultar o Glossário para “*Consonantia*”.

[*concordantie*]³⁹⁴ dessa ciência. Outros falam poeticamente de Sírinx, quem moldou um som e melodia particular ao doce murmúrio das águas correntes. Outros nomeiam Pan, o pastor arcadiano, quem, com natural sabedoria [*natural ingegno*], uniu e habilidosamente modelou e selou [*artificiosamente composte & incerate*] junto alguns caniços [*canne*]. Levando-os aos seus lábios, soprou tão doces consonâncias que, seus [2r] cordeiros que pastavam, ouvindo a doçura de tão agradável melodia, abandonaram seu pasto e dançaram e cercaram aqui e ali ao redor de seu pastor, como se movidos fossem pelo poder de sua melodia. Mas qualquer um destes, ou quem mais possa ter sido primeira origem ou fundador desta ciência, merece singular louvor e recordação.

Essa arte [*arte*] não é considerada como a menos importante das sete; de fato, como uma ciência [*scienza*] liberal ela é claramente sublime e elevada, e tão merecedora de ser buscada como as outras. E em alguns modos ela se adequa e convém à natureza humana [*humana natura*] mais do que qualquer outra [*arte*] na medida em que, através das quatro principais e consonantes vozes³⁹⁵ das quais ela é formada e composta (correspondendo aos nossos quatro humores principais)³⁹⁶, ela oferece, enquanto ouvimos, singular conforto a todos os nossos sentidos [*sensī*], como se ela fosse a comida mais natural de nossas almas [*spiriti*]. Nem parece haver no mundo alguém que seja tão grosseiro e bárbaro que seja incapaz de ser movido ao máximo prazer pela doce canção [*canto*] e pelo agradável som de um [2v] instrumento afinado [*ben concordato*]. Assim é verdadeiramente escrito sobre o célebre Orpheus que ele tocou seu doce som *cithara* com tanta graça [*gratia*] para acalmar não só os espíritos humanos [*humani spiriti*], mas o feroz Plutão e a deidades infernais, assim como a brutos animais, ferozes leões, e outras bestas selvagens. A grandiosa doçura [da música] também transmutava [*transmutare*] a própria natureza [*natura*] das rochas e montes em uma natureza mais benigna;

³⁹⁴ Consultar o Glossário para "*Concordantia*".

³⁹⁵ "Guglielmo pode ter pretendido aqui referir-se às quatro vozes conhecidas no período como *Cantus, Altus (Contratenor Altus), Tenor, Bassus (Contratenor Bassus)*". GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 87

³⁹⁶ Em nota, Sparti comenta em sua tradução que "De acordo com a antiga fisiologia, os quatro humores ou fluídos corporais (bile amarela, sangue, bile negra, fleuma) determinavam os quatro temperamentos (colérico ou bilioso, sanguíneo, melancólico, fleumático), os quais eram também relacionados aos quatro elementos e às quatro vozes." *Ibidem*, p. 87

assim como no conto de Anfião o qual, de acordo com os poetas, com o justo som de sua *Cithara*, fez as pedras descenderem dos altos montes e arranjam-se entre si milagrosamente, resultando na fabricação dos altos muros da cidade de Tebas. E eu poderia similarmente descrever muitos outros que, através da doçura e virtude [*virtu*]³⁹⁷ dessa agradável e deleitante ciência [*scienza*], fez extraordinárias mudanças e maravilhosos movimentos [*movimenti*]³⁹⁸ no mundo. Assim se pode compreender [*comprende*] que [a música] é profundamente ligada e em grande parte aparentada à nossa natureza [*natura*]³⁹⁹ e à composição dos quatro elementos [*elementi*]⁴⁰⁰. Por [3r] causa de sua virtude [*virtu*] e poder [*potenza*], o onipotente [*omnipotente*] Deus no céu se compadeceu pelas devotas orações humanas que, cantando sublime músicas, [tocando] instrumentos de doces sons, e saltitando danças [*danzando*] sagradas durante os sagrados sacrifícios, obtiveram a graça [*gratia*] que haviam suplicado. Nós lemos que o sábio Salomão fez isso muitas vezes, quando viu Deus muito aborrecido com ele e o seu povo. E também assim fez o glorioso Rei Davi o qual, por vezes, com seu amável e sagrado [*amoroso & sancto*] saltério, reuniu as pessoas perturbadas com festiva e decorosa dança [*festevole & honesto danzare*], e, através da harmonia [*harmonia*]⁴⁰¹ de seu doce canto [*dolce canto*], comoveu [*commovea*]⁴⁰² um poderoso e irado Deus a uma piedosa e mais suave paz [*piatosa & suavíssima pace*]. De similar modo, Moisés, o principal dentre os patriarcas, apaziguava [*placava*] o Eterno Deus com agradável

³⁹⁷ Consultar o Glossário para “*Virtù*”.

³⁹⁸ As ocorrências do termo “movimento” em caixa baixa, acompanhadas do equivalente do manuscrito de referência “*movimento*”, se referem ao movimento em geral, assim como foi possível usar o termo “moção” para significar “*motto*”, na tradução do Tratado de Domenico, em oposição ao uso de “*Movimento*” como um passo particular de dança. Uma vez que Guglielmo usa a mesma palavra para ambas as significações, uso na presente tradução o termo “*Movimento*”, iniciando-se em caixa alta, quando o referente for uma unidade específica de dança, o que ocorrerá somente nas descrições das “*Bassedanze*” e dos “*Balli*”.

³⁹⁹ Consultar o Glossário para “*Natura*”.

⁴⁰⁰ Consultar o Glossário para “*Elemento*”. Na tradução para o inglês o presente termo é traduzido por “*Parts*”, porém, como a presente tradução entende que há uma diferença essencial entre o termo “*Parte*” e o termo “*Elemento*” neste Tratado, optou-se aqui por uma tradução próxima aos termos usados no manuscrito de referência.

⁴⁰¹ Consultar o Glossário para “*Harmonia*”/“*Armonia*”.

⁴⁰² Aqui a tradução optou pelo uso do termo “comoção” e seus derivados como tradução próxima do termo “*Commuòvere*”, em seu sentido de um afeto que gera um movimento. Consultar o Glossário para “*Commuòvere*”.

canto [*suavi canti*], frequentemente protegendo seu povo errante de furiosa e divina vingança.

Através desses exemplos e de muitos outros, essa particular virtude [*virtude*] e ciência [*scienza*] claramente prova ser da mais extraordinária eficácia, e a mais **[3v]** propícia e provedora [*conservativa*] da humanidade; pelo que, sem ela, nunca poderia haver uma alegre e plena vida para a humanidade. Nós mesmos frequentemente experienciamos isso quando, com um fervoroso cuidado, nós mantemos pequenos pássaros bonitos e alegres em nossas casas, para colher o doce e agradável fruto de seu amável e encantador som, gerado neles pela grande maestria da Natureza⁴⁰³ [*natura*], a qual frequentemente oferece singular alegria para os espíritos fracos e mentes tristes. Todas essas coisas nos revelam a grande excelência e supremo valor dessa ciência [*scienza*], a qual tão naturalmente inaugura a alegre arte e os doces efeitos da dança. Essa virtude [*virtute*] da dança não é outra que uma ação exterior demonstrativa dos movimentos da alma [*movimenti spiritali*], os quais devem concordar com as medidas [*Misurate*]⁴⁰⁴ e perfeitas consonâncias daquela harmonia que, através de nossa audição, desce com deleite ao nosso intelecto [*parti intellective*] e aos nossos afetos [*sensi cordiali*], onde lá então são geradas certas doces comoções, [*commovimenti*] as quais, como se estivessem presas contra a sua natureza [*natura*], lutam poderosamente para **[4r]** escapar e manifestarem-se em ação [*farsi in atto manifesti*]. Essa ação trazida para o exterior pela doçura e melodia através do movimento de dança da própria pessoa⁴⁰⁵ [*colla propria persona danzando*], mostra-se ser, por assim dizer, conjunta e concordante com a voz e harmonia [*harmonia*], a qual emerge do afinado [*accordato*] e doce canto ou de mensurada música [*dall'ascoltante et Misurato suono*].

⁴⁰³ A presente tradução optou por aqui seguir a escolha da tradução americana em colocar o termo Natureza com maiúscula. Consultar o Glossário para *Natura*.

⁴⁰⁴ Consultar o Glossário para *Misura*.

⁴⁰⁵ O uso da palavra “*Persona*”, no manuscrito de referência, pode tanto indicar que a intenção fosse se referir somente ao corpo quanto à pessoa, entendida aqui como a conjunção de alma e corpo. A tradução de Sparti optou por traduzir por corpo, “*Body*”. A presente interpretação arrisca a tradução do termo por “pessoa”, por entender que ele se refere ao indivíduo, no momento em que dança, como um todo, visto que a dança é resultado de movimentos originados na alma que acabam por mover o corpo conforme a estruturação daqueles movimentos. Consultar Glossário para “*Persona*”.

Mas o porquê dessa arte ser digna de estudo, é algo que não pode ser facilmente impresso no intelecto humano [*humano intelletto*] em poucas palavras sem um argumento claro e conclusivo [*senza chiara & dimostrativa ragione*], colocando em prática e trazendo à simples experiência tudo que a arte da dança [*arte del danzare*] e tal ocupação virtuosa exija [*a tale virtuoso exercitio si conviene*]. Portanto eu, o mais devoto discípulo e feroz seguidor do mais digníssimo cavalheiro, Messer Domenico de Ferrara, o mais doutíssimo e excepcional na supramencionada arte da dança - como pode se ver em sua famosa e excelente doutrina - apesar de eu me encontrar desigual e de menor sabedoria para tão sublime empreendimento, e movido nem por insolência nem vanglória, nem ainda por presunçosa intenção, [4v] mas simplesmente pelas amigáveis e gentis súplicas de alguns virtuosos e íntegros [*virtuosi & honesti*] jovens (ansiosos e dispostos a aprender e dominar à perfeição a supramencionada arte, e intimamente ligados à mim por honesta amizade), eu, não estando em posição de negar suas persuasivas e honestas súplicas, resolvi, tanto quanto meu juízo consentiu [*dispuosi la mente mia quanto alle forze del mio ingegno si concede*], que tinha eu de, em parte satisfazer seus sublimes e honestos desejos apresentando - na compilação desse meu pequeno trabalho sobre a virtude [*virtute*]⁴⁰⁶ e a arte da dança - alguns elementos pertinentes e essenciais, os quais, uma vez compreendidos e mantidos firmemente no intelecto [*intese & quelle con fermo intelletto ben notate*], com a adição da prática, permitirá que todo mundo dance com facilidade e segurança, e de modo mais louvável em todas as ocasiões festivas [*festivo*], e a exercitar essa habilidade em insuperável moda. Essa [arte da dança] mais favorece e convém àqueles cujos corações são amáveis e generosos, e àqueles cujos espíritos [*animi*]⁴⁰⁷ são enobrecidos por uma inclinação celeste [*celeste inclinatione*], ao invés de uma inclinação fortuita [*accidentale*]. Mas ela é completamente estranha [*aliena*], e inimiga mortal de vis e rudes mecânicos⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Consultar o Glossário para “*Virtude*”.

⁴⁰⁷ Consultar o Glossário para “*Anima*”.

⁴⁰⁸ A oposição entre “mecânico” e “liberal” se deve à oposição entre as “artes mecânicas”, isto é, as que partem de uma produção sem profunda reflexão e virtude, consideradas inferiores, e as artes liberais, as “altas” artes, pertencentes ao *Trivium* e *Quadrivium*, que tinham, em sua fundação, profunda reflexão de cunho filosófico e matemático, consideradas virtuosas por conterem em si tal gênese.

[*vitiosi & mechanic*] que frequentemente, com almas [*animo*]⁴⁰⁹ corruptas e mentes [*mente*] traiçoeiras, transformam-na de uma arte [5r] liberal e ciência virtuosa [*virtuosa scienza*] em algo adúltero e ignóbil [*adultera & servile*]. E, frequentemente, sob o aspecto de coisa honrosa, eles ainda a fazem de guia para suas vergonhosas lascívias, para que então eles possam maliciosamente usar a dança para satisfazer as suas luxúrias. Para tais como estes, enquanto que eu seja capaz, eu nego totalmente meu presente trabalho, e eu não desejo de forma alguma que ele caia em suas mãos, nem que eu me torne em nenhum momento a principal causa e determinante de seus iníquos e de suas perversas depravações. Portanto eu recomendo [essa minha obra] somente aos honestos e aos castos de coração, e àqueles que aspiram a ela [à arte da dança] como virtude [*virtute*] e como lícita ciência [*licita scienza*], e que desejam a ela se dedicar com humilde e cordial afeição [*humilissimo & cordiale affeto*]. E eu imploro para que o leiam, graciosamente reconhecendo minhas boas intenções, mesmo que eu tenha negligenciado alguma pequena porção que o faça ser menos perfeito; e sempre me submetendo à valorosa crítica de meu honrado e doutíssimo mestre e de quem mais seja altamente habilidoso e especialista na mencionada arte. Portanto, preste atenção e com alegre [*coll'animo giocundo*] considere bem suas várias partes, dançando assim feliz e com *Virtu*. [*felicemente poi & cun virtu*].

LIVRO PRIMEIRO [*LIBER PRIMUS*]

[5v]

CAPÍTULO INTRODUTÓRIO [*CAPITOLO PRIMO & GENERALE*]

⁴⁰⁹ Apesar das traduções geralmente usarem palavras equivalentes, devido à ambivalência de significações no português, para “*Anima*” e “*Animo*”, tais termos vem de significações sensivelmente diferentes. Cogitou-se o uso de “mente” como equivalente à “*Animo*”, porém o termo aparece logo em seguida. Cogitou-se também “intelecto” para a tradução de “*Animo*”, porém, como tal termo existe na língua italiana e é inclusive usado por Domenico em seu Tratado, deixei aqui o equivalente comum das traduções brasileiras para o termo. Consultar o Glossário para “*Animo*”.

Quem quer que deseje diligentemente buscar a ciência [*scienza*] e arte da dança com um alegre espírito [*animo*] e uma sincera e bem disposta mente [*mente*] deve primeiro entender, com coração resoluto, mente reflexiva [*speculante mente*], e com consideração, o que é a dança em geral e qual a sua verdadeira definição; a qual não é outra senão que um ato para o exterior [*atto dimostrativo*] o qual está de acordo com a medida da melodia [*Misurata melodia*] de qualquer voz [*voce*] ou instrumento [*suono*]. Tal ato é composto e limitado a seis regras ou seis partes [*particelle*]⁴¹⁰ principais, as quais são as seguintes, isto é, a Medida [*misura*], Memória [*memoria*], Particionamento do chão [*partir di terreno*], Ar [*aire*], Maneira [*mainiera*], e Movimento Corporal [*movimento corporeo*]. Essas seis partes [*parti*] devem ser minuciosamente e perfeitamente entendidas e bem mantidas na mente [*perfettamente intendere & nella mente raccogliere*], pois que se uma delas estiver faltando de algum modo, a arte [da dança] não poderá ser verdadeiramente perfeita. Portanto, para conseguir um maior conhecimento dela, nós devemos antes mostrar o que é significado por cada uma das partes [*parti*] supramencionadas, suas naturezas [*natura*], e como cada uma delas é para ser usada. Porque elas **[6r]** são a fundação, as vias, e a verdadeira introdução à completa e perfeita arte da dança. Nós devemos, então, primeiro falar o que é a medida [*Misura*], portanto, tome nota.

CAPÍTULO SOBRE A MEDIDA [*CAPITOLO DI MISURA*]

A Medida, nessa parte, e como ela pertence à arte da dança, entende-se como uma doce e medida concordância entre som e ritmo [*di voce & di tempo*], repartida com razão e habilidade [*con ragione & arte*], natureza que pode ser melhor entendida através do [tocar] de um instrumento de cordas ou de qualquer outro, afinado e temperado de tal modo, que sua fraca [batida] se iguale à forte; ou seja, que o tenor se equivalha ao contratenor, de modo que a medida de um *Tempo*⁴¹¹ seja a mesma do próximo. Portanto, a pessoa que deseja dançar deve se regular e se medir [*si regoli et misuri*], e deve concordar tão perfeitamente seus movimentos com ela (música) e de tal modo, que seus passos estarão em perfeito acordo com o *Tempo* e

⁴¹⁰ Como exposto na nota 400, a presente tradução optou por uma tradução mais próxima do original, entendendo a diferença usada pelo autor entre os termos “parte” e “elemento”. Consultar Glossário para “*Parte*”.

⁴¹¹ Consultar o Glossário para “*Tempo*”.

com a medida [*Misura*] supramencionados, e serão regulados por aquela medida [*Misura*]. Também deve entender e **[6v]** conhecer [*intenda et cognosca*] qual pé se deve mover para frente na forte [batida [*al pieno*]] e qual deve mover-se na fraca, transportando-se facilmente com seus gestos [*portando la sua persona libera colli gesti suoi*] de acordo com a medida [*Misura*] e a música. [A medida] nos mostra o tempo dos *Passi*⁴¹² *Sempii*⁴¹³ e dos *Passi Doppii*⁴¹⁴, e de todos os seus outros movimentos [*movimenti*] e ações [*atti*], os quais são apropriados e necessários [*condacenti et necessarij*] na supramencionada arte [da dança] a qual, sem a Medida [*Misura*], seria imperfeita. E isto basta quanto à Medida [*Misura*].

CAPÍTULO SOBRE A MEMÓRIA [*CAPITOLO DI MEMORIA*]

Uma vez que a Medida [*Misura*] é entendida e firmemente impressa no intelecto [*nell'intelletto ben raccolta*], como foi acima dito, é necessário, em segundo lugar, possuir uma perfeita Memória [*memoria*]; ou seja, estar constantemente tentando relembrar aquelas partes [*parti*] que precisam ser lembradas, enquanto acumula os pensamentos e presta cuidadosa atenção à medida [*Misurato*] e à concordante [*concordato*] música para que, se ela mudar de algum modo, tanto desacelerando quando acelerando [*allargasse o astringesse*], quem quer que tenha começado a dançar não precise ser **[7r]** alvo de escárnio [*schernito*], por sua falta de antecipação ou falta de memória [*memoria*]. Assim como, ademais, quando há uma mudança de *Tempi* e *Misure* em qualquer *Ballo*⁴¹⁵, deve-se lembrar de se ajustar a isso cuidadosamente, seguindo todas as medidas [*misure*] do supramencionado *Tempo* - ou de sua música concordante - com seu corpo, gestos e passos. Pois quem quer que deseje buscar a supramencionada arte, assim como tantos – como se fossem antes levados e guiados pelo acaso [*fortuna*], que pela razão [*ragione*] ou medida [*Misura*], não lembrando qual é o começo, o meio, ou o fim - parecerão distraídos [*smemorato*], e o seu dançar será imperfeito. E isto basta quanto à Memória [*memoria*].

⁴¹² Plural de “Passo”. Consultar o Glossário para “Passi”.

⁴¹³ Plural de “Sempio”. Consultar o Glossário para “Sempio”.

⁴¹⁴ Plural de “Doppio”. Consultar o Glossário para “Doppio”.

⁴¹⁵ Consultar o Glossário para “Ballo”.

CAPÍTULO SOBRE O PARTICIONAMENTO DO CHÃO [CAPITOLO DEL PARTIRE DI TERRENO]

O Particionamento do chão [*partire di terreno*] segue em terceiro lugar. Isso é extremamente necessário para a perfeita arte da dança, onde há a necessidade de grande discernimento e firme intelecto [*fermo intelletto*] em considerar o lugar e o espaço para dançar, e cuidadosamente reparti-los e medi-los em seu intelecto [*nel suo intelletto ben partire & Misurare*]; na medida em que, enquanto executa um *Ballo* ou *Bassadanza*⁴¹⁶, quando o cavalheiro deixa a [sua] **[7v]** mulher, dançando em seu próprio *Tempo* por razões de espaço ou falta de lugar. Onde [no lugar] é pequeno [*breve*] ou estreito [*stretta*] para a atividade supramencionada, é aconselhável usar-se de seu engenho [*ingegno*] para medir e repartir o chão e a área da dança de modo que com todo o tipo de tempo [che a tutti i *Tempi*] seja possível dançar e manter-se junto à mulher, sem ganhar ou perder chão. Assim uma diferente medida [*Misura*] e um diferente tempo [*tempo*] são mais necessários em um lugar estreito [*stretta*] e pequeno [*breve*] do que em um lugar grande [*grande*] e espaçoso [*spatiosa*], porque o particionamento do [chão] e a [manutenção] da medida [*Misurato*] em um espaço estreito requer mais habilidade e é muito mais difícil do que em uma área larga [*largho*] e aberta, onde se pode manter-se no tempo [*Tempi*] e no particionamento [do chão] com facilidade. A antecipação do inusitado é, portanto, necessária aqui. E isto basta quanto ao Particionamento do chão [*partire del terreno*].

CAPÍTULO SOBRE A AIROSIDADE [CAPITOLO DELL'AIERE⁴¹⁷]

Em quarto lugar, um outro princípio e graça chamado Airosidade [*aiere*,] é necessário para completar e levar **[8r]** a arte supramencionada mais perto da perfeição. Esse é um ato de presença airosa [*aiereoso*] e de um movimento ascendente [*rilevato movimento*] com o corpo da pessoa, o qual aparece, através da destreza [*destreza*] na dança, como um doce e delicado [*humanissimo*] elevar-se

⁴¹⁶ Consultar o Glossário para “*Bassadanza*”.

⁴¹⁷ Consultar o Glossário para “*Aiere*”.

[*rilevamento*]. Assim, qualquer um que dance um *Sempio* ou um *Doppio*, uma *Ripresa*⁴¹⁸ ou *Continenza*⁴¹⁹, ou *Scossi*⁴²⁰ ou *Saltarello*⁴²¹, tem de ascender o corpo levemente e elevar-se com destreza [*destramente*] no tempo forte [*nel battere di Tempi*], visto que, mantendo os passos rasos e baixos, sem elevação e sem airosidade [*aiere*], a dança pareceria ser imperfeita e não natural [*fuori di sua natura*]. Nem pareceria aos espectadores digna de graça [*gratia*] e de sincero louvor. Essa ação de elevar-se, então, é chamada airosa [*aiere*] e deve ser empregada e colocada em prática no lugar e momentos certos com infalível discricção; e quando [feita] com moderação, os passos e gestos mostrarão uma ágil leveza [*destra legiereza*], algo tão agradável e encantador na dança. Sem essa parte [*parte*], a arte supramencionada seria simples [*simplice*] e defeituosa [*defectiva*]. Portanto, quem quer que deseje dançar perfeitamente deve marcar isso bem. E isto basta quanto à Airosidade [*aiere*].

[8v]

CAPÍTULO SOBRE A MANEIRA [CAPITOLO DI MAYNIERA⁴²²]

Ademais, para o adorno e perfeição da supramencionada arte da dança, outro ato ou regra é necessária, a qual é chamada Maneira [*mainiera*], e ela deve ser empregada junto a todas as outras partes [*parti*], como mencionadas acima. Isso significa que, quando na arte da dança, alguém executa um *Sempio* ou um *Doppio*, deve-se adequadamente adornar e sombrear [*umbregi*]⁴²³ com bela maneira [*bella mainiera*]; ou seja, deve-se, durante toda a duração do tempo dividido [*tempo Misurato dura*], virar o corpo completamente para o mesmo lado que o pé com o qual se executa o passo do *Sempio* ou do *Doppio* (com o pé esquerdo ou direito, qualquer que se use para essa ação), o qual é [assim] adornado e sombreado [*umbregiato*] pela mencionada regra chamada maniera [*mainiera*]. Isso será melhor

⁴¹⁸ Consultar o Glossário para “*Ripresa*”.

⁴¹⁹ Consultar o Glossário para “*Continenza*”.

⁴²⁰ Plural de “*Scosso*”. Consultar o Glossário para “*Scosso*”.

⁴²¹ Consultar o Glossário para “*Saltarello*”.

⁴²² Consultar o Glossário para “*Mainiera*”.

⁴²³ Consultar o Glossário para “*Umbregiato*”.

entendido na prática; sem isso, a supramencionada arte [da dança] faltaria com sua natural [*naturale*] e necessária perfeição. Portanto quem quer que deseje adquiri-la, deve entender isto bem. E isto é suficiente para mostrar o que é a Maneira [*maniera*].

[9r]

CAPÍTULO SOBRE O MOVIMENTO CORPORAL [*CAPITOLO DI MOVIMENTO
CORPOREO*]

Nessa sexta e última parte, um necessário e decisivo princípio [*atto necessario & conclusivo*], chamado movimento corporal [*movimento corporeo*], é considerado, no qual toda a perfeição da arte e virtude [*virtute*] da dança é claramente demonstrada, tanto em ato quanto em aparência [*in atto & in apparenza*]. Ele [o princípio final] deve ser, ele mesmo, perfeitamente medido [*Misurato*], atento [memorioso], airoso [*airoso*], bem particionado [*ben partito*], e com doce maneira [*dolce maniera*], assim como foi mostrado acima. Essas coisas são, de longe, mais fáceis e mais receptivas [*facili & suave*] àqueles cujas naturezas e gentis⁴²⁴ composições [*la sua natura & complexione gentile*] foram dispostas a isso pelos céus acima, e cujos proporcionais corpos são flexíveis, saudáveis, e ágeis, sem fraqueza dos membros; ou seja, o jovem, formoso, dotado de destreza [*destro*], ágil [*legiero*], e aqueles bem dotados de graça [*gratia*], em quem todas as partes [*parti*] supramencionadas podem, através do estudo liberal, serem demonstradas com mais duradouro prazer. Assim não há lugar para elas em pessoas cujos membros são defeituosos (como o **[9v]** coxo, o corcunda, o aleijado, e similares pessoas), porque essas partes, em particular, requerem e consistem elas mesmas no exercício e movimento corporal [*movimento corporale*]. E assim você tem o que é o dançar.

EXERCÍCIO [*EXPERIMENTUM*] [I]

Tendo considerado o exposto acima, e totalmente entendido seu principal fundamento [*principale fundamento*], e as partes [*parti*] necessárias e pertinentes

⁴²⁴ Aqui, e em todas as posteriores ocorrências do termo “gentil”, acompanhadas do original “*Gentile*” ou “*Gentili*” (pl.), a significação de referência é a de nobreza. Consultar o Glossário para “*Gentile*”.

para a supramencionada arte da dança (sem os quais, como foi dito, ninguém poderia ter um perfeito conhecimento [*perfetta scienza*] dela, nem ser considerado digno entre os homens de entendimento [*humani intelligenti*]), nós devemos agora tomar nota de alguns outros particulares extremamente necessários [*alchun altre particelle summamente necessarie*], os quais devem facilitar sua execução. Portanto, quem quer que deseje se pôr à prova honestamente, para ver se entendeu as partes [*parti*] supramencionadas, deve pegar a primeira ou a segunda *Misura* tocada (ou qualquer uma das outras que queira) enquanto dança a *Bassadanza* ou o *Saltarello*; e bem antes deve-se tentar examinar a batida e a música [*delle botte over delle voci*], porque se **[10r]** dominar isso bem, entenderá em si mesmo se sabe ou não como dançar. Observando de perto a dita *Misure*, e sabendo como examiná-la e bem executá-la [*ben partire et mettere in atto*], é sinal de boa inteligência [*segno di buona intelligenza*], e princípio da verdadeira prática [*della vera praticcha*]; a qual, para a adquirir, é preciso avaliar-se com estas provas ou exercícios [*prove overo esperienze*]; os quais, se forem bem executados - dos seguintes modos - serão o ponto de partida para a perfeição na arte supramencionada.

EXERCÍCIO [*ALIUD EXPERIMENTUM*] [II]

Quem quer que deseje descobrir por si mesmo o quão habilidoso e conhecedor é [*scientifico & intelligente*] na supramencionada arte da dança, pode usar-se de outra regra ou exercício [*regula overo esperienza*] deste modo: ou seja, deve-se tentar dançar contra o *Tempo* [*contra tempo*] da primeira ou segunda *Misura*, ou contra o *Tempo*, ou no *Tempo* de qualquer outra [*misura*] [que não seja a que está tocando]. E essa prova é extremamente proveitosa [*grandemente giova*] para quem deseja aprender bem, aguça o intelecto e o faz ser atento à música [*fa l'intelletto acuto & attento al suono*]; daí então irá, com maior **[10v]** facilidade, adquirir perfeição na arte supramencionada. Pois se pode dançar habilmente contra o *Tempo* neste exercício [*esperienza*], é sinal de boa inteligência [*segno di buona intelligenza*]. Doravante saberá facilmente como captar o *Tempo* da *Misura* em questão, desde que todas as coisas são conhecidas [*si cognosce*], e mais perfeitamente entendidas [*s'intende*], pelo seu contrário [*contrario*]. E isto basta quanto à segunda regra [*regula*].

EXERCÍCIO [ALIUD EXPERIMENTUM] [III]

Ainda outro modo no qual se pode verdadeiramente se exercitar, e provar-se de forma confiável, é seguindo esta regra: a qual é, quem quer que deseje dançar um *Saltarello*, deve tentar dançá-lo com suas apropriadas medidas contrárias ao *Tempo*, enquanto que o músico, por sua vez, deve se esforçar e tentar ao máximo para alcançá-lo e colocá-lo em seu *Tempo*. Mas ele [o dançarino] deve ser tão cauteloso e hábil que de nenhum jeito se deixe levar e ser pego ajustando-se ao *Tempo* do músico, e, obtendo êxito, será um claro sinal de boa prática, destreza e de ser [d'essere] livremente senhor de sua pessoa e de seu pé [signore della sua persona & del suo piede]. Esta prova [11r] é muito necessária e perfeita se pretende-se buscar a perfeição na supramencionada arte da dança.⁴²⁵

EXERCÍCIO [ALIUD EXPERIMENTUM] [IV]

Também se pode executar o oposto em outro exercício [esperienza], deste outro modo. Quem quer que esteja a dançar um *Saltarello* a *Tempo*, e com suas [apropriadas] medidas [misura], pode tentar fazer com que o músico, com todo o seu engenho [ingegno], tire quem está dançando do *Tempo* [do *Saltarello*]. O dançarino precisa ser tão alerta e hábil [destro] de modo que ele nunca se deixe ir ou ser tirado para fora do *Tempo* de jeito nenhum. E assim fazendo, ele será capaz de reivindicar uma ampla intimidade com a dança, e uma boa esperança de saber perfeitamente como dançar. Sem esses exercícios [experienze], é raro ser capaz de saber como dançar. E disso basta.

EXERCÍCIO [ALIUD EXPERIMENTUM] [V]

⁴²⁵ Aqui há um interessante movimento de Guglielmo em relação à *Misura*, gênese da dança, trazida a ela através da música. Apesar da *Misura* musical ser o fundamento do dançar, Guglielmo requer aqui que a habilidade do dançarino vá além, isto é, que se desprenda do fator sensível da música, e se atenha à *Misura* que a constitui, que nada mais é que a mesma e única *Misura* presente na constituição de todas as outras Artes Liberais. O assunto será melhor explanado pelo autor na sequência, no “Exercício V”.

Note que todas essas provas ou exercícios [*prove overo esperienze*] consistem em um perfeito entendimento da *Misura* [medida]⁴²⁶, a qual é a fundação de toda a supramencionada arte da dança. [11v] A medida [*misura*] é aprendida e é colocada em prática através dos supramencionados exercícios [*esperienze*], portanto ela, acima de tudo, precisa ser perfeitamente entendida [*perfettamente intendere*], uma vez que se trata de algo tão proveitoso [*fruttuoso*] e necessário, e sustenta [*giova anchora*], ademais, todas as outras ciências [*scienza*] em que a medida [*misura*] tem lugar. Note, portanto, que tão grande é a sua virtude [*virtute*] e perfeição que quem quer que bem entenda a medida [*misura*] (segundo as suas regras [*regule*], as quais são quatro: ou seja, *perfetto maggiore*, *perfetto minore*, e *imperfetto minore*, e *quaternario*)⁴²⁷, possa pegar o pulso de alguém que esteja doente ou febril, e saberia tão bem quanto um médico a que ritmo [*grado*] o pulso estaria batendo, mesmo sem saber qual o tipo [*qualita*] da enfermidade que se trata (visto que [a medicina] é uma ciência [*scienza*] distinta dessa [dança]) pois lhe seria o suficiente discernir se a batida é regular, como ela deveria ser, ou se estaria mais rápida ou mais lenta. Isso então é a medida [*misura*] e ela aguça [*assotiglia*] o intelecto [*l'intelletto*] para muitas outras coisas, mas principalmente para a arte supramencionada [da dança]. E isto basta.

REGRA [CAPITULUM REGULARE] [I]

[12r] Deve ser notado, ademais, que ao tocar [a música] [*sonare*] há duas *Chiavi*⁴²⁸ [rubricas] chamadas *B Molle* [bemol] e *B Quadro* [bequadro]⁴²⁹, e quando o músico toca, quem quer que deseje dançar bem uma *Bassadanza* ou um *Saltarello* (ou qualquer outra dança), deve entender e conhecer [*intenda & cognosca*] se está sendo tocado em *B Molle* ou *B Quadro*, visto que é sumamente necessário que seus

⁴²⁶ Aqui se pode fazer um possível paralelo com aquela *Misura* primeira citada no tratado de Domenico da Piacenza, da qual todas as outras são derivadas

⁴²⁷ “Guglielmo está provavelmente se referindo às quatro prolações. Desde que a *Quadernaria* é *Imperfetto Maggiore*, pareceria que Guglielmo a escreveu incorretamente como sua quarta prolação ao invés de ‘*imperffeto maggiore*’. (A prolação pode ter sido um conceito confuso para Guglielmo e seus seguidores) [...]”. GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 103.

⁴²⁸ Consultar o Glossário para “*Chiavi*”

⁴²⁹ Consultar o Glossário para “*B Molle*” e “*B Quadro*”.

passos e gestos estejam conforme e concordantes [*conformi & concordanti*] em relação à música, entender e conhecer a doçura, semitons, ou síncopec⁴³⁰ [*dolceze. et semituoni o sincopare*] que são tocadas para uma *Misura* particular, que esteja em *B Molle* ou em *B Quadro*, e entender [*intendere*] e segui-las bem consigo e com os gestos [*colla persona & colli gesti*]. E note que a *Misura* do *B Quadro* é muito mais airosa [*airosa*] que a do *B Molle*, mas ela é um tanto crua e menos doce [*piu cruda & men dolce*]. Se estas coisas estão bem entendidas e postas em prática [*ben intese & poste in praticha*], elas dão à supramencionada arte da dança a Verdadeira perfeição [*La vera perfectione*] e fornecem aos [que são dela] conhecedores, uma singular doçura e contentamento [*dolceza & contentamento*].

REGRA [CAPITULUM REGULARE] [II]

Em seguida, é necessário para entender e bem notar [*intendere et bem notare*] que, quem quer que deseje compor um novo [12v] *Ballo*, deve cuidar para decidir se primeiro deseja compô-lo em *B Molle* ou em *B Quadro*, usando primeiramente sua imaginação [*fantasia*] para descobrir [*ritrovando*] o tenor ou a melodia, o qual deve ser airoso [*airosa*], perfeitamente medido [*di perfetta misura*], e que tenha boa afinação [*buon tuono*]. Deve-se, em seguida, considerar o particionamento do chão [*partir del terreno*] – como mencionado acima – e [cuidar para que], acima de tudo, não se tenha nenhum meio tempo [*mezo tempo*] ou outras falsidades, dado que isso não seria justo nem belo [*non seria giusto ne bello*]. Ademais, o *Ballo* deve ser de tal modo composto e bem medido [*ben misurato*] com boa airosidade [*aire*], que ele confira deleite e prazer [*diletto & piacere*] aos circunstantes [*circonstanti*] e aos que dessa arte se deleitam. E acima de tudo ele deve agradar as mulheres [*donne*]. Pois que a dança se demonstra ser mais bela quanto mais ela agrada a multidão de espectadores, que a julgam [*danno il suo giudicio*] segundo o seu prazer e apetite [*appetito*] do que segundo a razão [*ragione*], ou segundo a arte a qual eles nada sabem ou entendem [*non intendono ne sanno*]. E isto basta quanto à composição de um *Ballo*.

⁴³⁰ Em nota em sua tradução, Sparti afirma que “O termo não está nítido no contexto. (é dado como um verbo em todas as versões do manuscrito, com a possível exceção da de NY). De acordo com Tinctoris, *Terminorum*, ‘uma *sincopação* é uma divisão de alguma nota em (duas) partes, por uma nota maior interposta’. *Ibidem*, p. 105.

REGRA [CAPITULUM REGULARE] [III]

A *Bassadanza* deve similarmente ser perfeitamente medida [*perfettamente misurata*], [e] de [13r] modo algum ela deve ter metade de um *Tempo* [*mezo tempo*], pois seria falsa e de pouco deleite e prazer [*poco diletto et piacere*]. Então quem quer que deseje compor uma *Bassadanza* primeiramente deve, como foi dito, ter [uma] boa imaginação [*fantasia*] para encontrar [*trovare*] o tenor com suas bem medidas partes [*parti ben musurate {sic}*]. E, acima de tudo, ela deve agradar as companhias [*et che sopra tutto piazza ala brigata*].

REGRA [CAPITULUM REGULARE] [IV]

A seguir, para ganhar um mais completo conhecimento e entendimento [*cognitione & intelligenza*] do supramencionado, deve-se notar (como mencionamos acima no Prefácio) que a música instrumental ou vocal [*suono overo canto*] é principalmente fundada e baseada em quatro vozes principais, as quais são concordantes com e aparentadas [*conforme*] aos quatro elementos [*elementale*] dos quais nós somos compostos⁴³¹. Nessa concordância [*concordanza*], nós temos o nosso ser [*l'essere*] e o sustento de nossas vidas [*sustentamento del nostro vivere*], de tal modo [*modo*] e em tal medida [*misura*] que se - por algum acidente [*accidente*] - uma dessas quatro principais substâncias [*sustanze*] chamadas elementos [*elementi*] (das quais nós somos compostos e formados) estiver faltando, então nossa vida cessaria de uma só vez [*subito mancharia la propria vita*]. E estivesse uma [13v] parte em discórdia com ou prevalecesse sobre outra, nosso ser tornar-se-ia débil [*faria l'essere nostro dive[nire debile*], desagradável e fraco, e a nossa composição seria reduzida à imperfeição. E assim similarmente, quando as quatro principais vozes, as quais formam doce melodia [*dolce melodia*], tem suas apropriadas e medidas [*misurate*] concordâncias, elas trazem, entrando em nossos ouvidos [*nostro audito*], uma nova e deleitável vida de singular doçura aos nossos espíritos [*porgeno a i nostri spiriti di singular dolcezza una nuova et delectevole vita*], através da qual parece tudo despertar para a alegre [*giocunda*] festa. E não apenas aos sadios e

⁴³¹ Vide notas 395 e 396.

felizes ela oferece deleite e doce prazer, mas também aos enfermos e fracos [*ai corpi egri et infermī*]. O oposto é também verdade: fosse qualquer uma das supramencionadas vozes discordante das outras, ou carecer das apropriadas medidas [*Misure*], nossa audição e nosso sensível espírito [*spiriti sensitivi*] seriam movidos e alterados [*faria & renderia [...] un movimento & alteratione*] por um descontentamento, de modo que essa doçura, a qual deveria, por sua própria natureza [*natura*], ter trazido conforto e nutrimento ao coração [*cuore*], tornar-se-ia, por sua discórdia, cansativa [*recrescimento*] e tediosa. Mas quando elas [as quatro vozes] são de tal modo compostas como sendo em perfeita harmonia, e concordam bem com suas apropriadas e naturais [*natural*] medidas [*misure*], elas movem todos os sentidos [*commovere tutti i sensi*] dos ouvintes com o [14r] mais doce prazer [*suavis[sima] dolceza*]. De modo que, frequentemente aqueles [que estão ouvindo], param e atentam [*fermi & attenti ad odire*] seus ouvidos, encontrando-se compelidos por essa doçura e melodia [*dolceza & melodia*] a executarem algum movimento demonstrativo exterior [*movimenti dimostrativi di fuori*] com seus corpos, expressando [*significando*] o que dentro sentem. E não é para se maravilhar com a razão supramencionada [*ragione sopraditta*]. Da mesma maneira que lemos sobre o monstro marinho, a Sereia, a qual através do poder de sua doce e suave [*dolceza & suavidade*] canção embalou os marinheiros até adormecerem; e aqui nós simplesmente temos as quatro virtudes [*virtu*]⁴³² principais, tão concordantes e aparentadas [*conforme*] aos nossos sentimentos naturais [*naturali sentimenti*], que elas comovem [*commovono*] nossos espíritos e os atraem [*tirano*], com natural afinidade [*amici naturali*], a elas mesmas, como se amigos fossem. E não há nada aqui para se ficar admirado, na medida em que a dança é extraída [*sia tratto*] e se origina dessa melodia como um ato demonstrativo exterior de sua própria natureza [*natura*]. Sem essa harmonia [*harmonia*] ou consonância, a arte da dança nada seria, nem seria possível fazê-la. Que prazer ela teria, ou que deleite ela ofereceria tanto a quem dança, [14v] quanto a quem escuta? Com certeza nenhum! Antes ela provaria ser algo desagradável, tolo, e não natural [*contra sua natura*]. Portanto, nós podemos afirmar ser [*esser*] essa arte e ciência da dança uma virtude [*virtute*] e uma

⁴³² Em nota em sua tradução, Sparti questiona se “Guglielmo poderia possivelmente aqui intencionado na verdade afirmar ‘vozes principais’ ao invés de ‘virtudes principais’?” GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 107

ciência natural [*scienza naturale*], composta e naturalmente derivada [*naturalmente tratta*] e extraída da melodia ou som [*melodia over suono*] de algumas vozes concordantes, como nós dissemos acima. Portanto, quem quer que deseje dominá-la, com o espírito pronto e bem-disposto [*coll'animo pronto & ben disposto*], precisa marcar bem todas as seções e capítulos anteriores, e mantê-los firmemente em mente [*mente*]. E, acima de tudo, é necessário praticá-la virtuosamente [*virtuosamente exercitando*]. Em que apenas algumas regras gerais restam, as quais seguem no próximo capítulo, pertinentes à condição e decoro da mulher. E então nós descreveremos a sua prática e a arte supramencionada. E isto basta quanto a essa regra.

REGRAS PARA MULHERES [*CAPITULUM REGULARE MULIERUM*]

Cabe à jovem e virtuosa [*virtuosa*] mulher, a qual se deleita em entender e **[15r]** aprender [*apprendere & imparare*] essa disciplina e arte, comportar-se e conduzir-se [*regula et modo*] com muito mais discrição e modéstia [*piu moderanza assai & piu honestade*] que o homem. Ela portanto deve entender completamente e notar perfeitamente [*ben intendere & perfettamente notare*] as partes supramencionadas, regras, e exercícios [*experienze*], de modo que ela entenda a medida [*misura*] e seja bem habilidosa na música, e que seja também atenta e memoriosa [*attenta et memoriosa*], e que saiba [*cognosca*] como fazer o particionamento do chão [*partire del terreno*]. Seu andar [*andare*] deve ter a devida medida [*misura*] e uma airosa modéstia [*honestate airosa*], e sua maneira [*mainiera*] deve ser doce, discreta e agradável [*dolce. moderata. & suave.*]. O movimento [*movimento*] de seu corpo [*suo corporeo*] deve ser humilde [*humile*] e manso [*mansueto*], e com um conduzir [*portamento*] digno e imponente [*degno et signorile*]; seu passo deve ser leve [*legiera*] e seus gestos bem formados [*ben formati*]. Não deve o seu olhar ser altivo [*altiera*], nem ficar vagueando [*vagabunda*] (espreitando aqui e ali como muitas fazem), mas deve ela, pela maior parte do tempo, manter seus olhos modestamente ao chão; não, porém, como algumas fazem, as quais afundam suas cabeças em seus seios. Antes, ela deve carregá-la ereta, alinhada com o corpo, como a natureza [*natura*] ela mesma - por assim dizer - nos ensinou. E quando ela se mover, ela deve ser ágil, leve, e contida [*destra. ligiadra. & continente.*], porque, ao executar um *Sempio* ou um *Doppio*, ela deve estar atenta e ser bem adaptável [*accorta & bene*

adatta]. Da mesma forma ela deve também ter um suave, agradável e doce modo [*humano. suave. & | dolce modo*] [ao executar] as **[15v]** *Riprese*⁴³³, *Continenze*⁴³⁴, *Riverenze*⁴³⁵, ou *Scossi*, com o seu intelecto [*coll'intelletto*] atento à concordância e à medida [*allento alle concordanze & alle misure*] da música, de modo que suas ações [*atti*], e seus gentis gestos, sejam bem formados [*composti*] e a elas [à concordância e à medida] correspondentes. Então, ao final da dança, quando desprendida do homem [*lasciata*], ela deve, direcionando seu doce olhar nele somente, fazer uma cortês e pequena reverência⁴³⁶ em resposta à dele. E então, com modesta atitude [*attitudine*], ela deve ir repousar, [de onde] observará as falhas [*defetti*] dos outros, bem como as ações corretas e os movimentos perfeitos [*movimenti*]. Se essas coisas estão bem marcadas na jovem mulher, e com prudente atenção, mantidas bem em vista, ela se tornará merecidamente dotada na supramencionada arte da dança, e digna de virtuosa [*virtuosa*] e louvável reputação [*fama*]. E muito mais, considerando o quão raro são as mulheres perfeitamente versadas nessa virtude [*virtute*] e arte, uma vez que a maioria se envolve nesta atividade como um caso aleatório [*praticha alla ventura*] em vez de desenvolvê-la, e a baseiam em qualquer conhecimento delas, por conseguinte elas frequentemente cometem erros e equívocos [*commetino errore et manchamento*], pelos quais elas são censuradas por aqueles que são talentosos. Portanto, eu sinceramente suplicaria e persuadiria a todos para lerem cuidadosamente **[16r]** esta minha pequena obra [*con divoto animo persuado & conforto che questa | mia opereta attentamente legiano.*], porque, se não a acharem desprezível, ela lhes dará o mais doce e virtuoso [*virtuoso*] fruto.

LIVRO SEGUNDO [*LIBER SECUNDUS INCIPT*]

O ARGUMENTO DOS DISCÍPULOS [*ARGUMENTUM DISCIPULORUM*] [I]

⁴³³ Plural de “*Ripresa*”.

⁴³⁴ Plural de “*Continenza*”.

⁴³⁵ Plural de “*Riverenza*”. Consultar o Glossário para “*Riverenza*”.

⁴³⁶ Aqui a reverência é rápida e pequena, assimilando-se a um simples “curvar-se”, do que a unidade específica de dança “*Riverenza*”.

Estamos desejosos no empreendimento da arte da dança. Todavia, antes de nos engajarmos nessa [busca], nos aprazeria [*piacere*] ter certas coisas, as quais parecem ser contra essa ciência, clarificadas em nosso entendimento. Nós entendemos [*inteso*], Guglielmo, tudo o que disseste elogiosamente da supramencionada arte da dança, quando você diz que ela é uma séria e verdadeira ciência, é uma arte natural e muito virtuosa [*sollenne & vera scienza & arte virtuosíssima & naturale*]; contra a qual nós brevemente responderemos com o que se nos demonstra ser a verdade, a qual nós fortemente entendemos [*intendemo*] ser o oposto do que foi dito acima, conhecendo [*cognoscendo*] tal exercício e arte como sendo indigna e não deleitosa aos circunstantes, como você reivindicou; visto que [16v] dançar sem | música [*suono*] se mostra ser uma coisa desagradável [*dispiacevole*] e confusa, e aqueles que dançam sem a música parecem um rebanho de ovelhas ou pássaros emaranhados em uma rede. Você também deve considerar o quão perversa e pecaminosa [*malvagia & ria*] ela é, porque dela surgem infinitos males e aflições, os quais vemos exemplos todos os dias. Você não pode mais agora negar que ela alcovita e induz à volúpia [*mezana & inducitrice ala voluptate*]. Através dela, ocorrem terríveis homicídios, discórdias e inimizades [*homicidij. discordie & nimicie*], os quais desagradam sumamente não só a Deus, mas também aos mortais [*non solo a idio, ma agli mortali*]. Assim nós meritoriamente afirmamos que ela não é digna, perfeita, nem deleitosa, como você sustenta.

A RESPOSTA DE GUGLIELMO [*RESPONSIO GUILIELMI*] [I]

Tão brevemente quanto o meu pequeno entendimento [*ingegno*] possibilitar, eu responderei o que você disse contra a prática e a arte da dança. E, primeiramente, eu digo e [17r] confirmo que essa ciência é séria e virtuosa [*sollenne & virtuosa*], como visto de vários modos acima, provando por verdadeira razão [*vera ragione*] que ela é coisa natural e accidental [*essere cosa naturale & accidentale*]⁴³⁷, como você verá a seguir. Quanto à primeira parte de seu argumento, sobre o dançar sem música: respondo que quando dançam em um *Ballo* oito ou dez pessoas, sem música, mas com os passos medidos e concordantes uns com os outros [*concordatamente & misuratamente insieme*], é coisa natural [*naturale*]; enquanto

⁴³⁷ Ver o Glossário para “*Naturale*” e “*Accidentale*”.

que, quando o músico toca e os dançarinos concordam e medem [*misurando et concordando*] seus passos à música, é coisa accidental [*accidentale*]. Sendo tal ciência da dança coisa natural e accidental, é perfeita e meritoriamente louvável [*meritamente commendativa*]. Quanto à segunda parte de seu argumento, que dela surjam muitos homicídios, pecados, e outros males [*homicidij. peccati. et altri mali*] eu não nego; isto é, quando essa arte é executada e praticada por aqueles que são devassos, vis, lascivos, para os quais – se você entendeu inteiramente e cuidadosamente leu o que escrevi acima – eu a proíbo e a recuso. Mas quando ela é praticada por homens gentis, virtuosos e honestos [*huomini gentili. virtuosi & honesti*], digo que essa ciência e arte é boa e virtuosa [*buona et virtuosa*] e digna de honrarias e [17v] louvor [*commendatione & laude digna*]. E mais, não somente ela enobrece e refina os homens virtuosos e honestos [*virtuosi & honesti*], mas ainda os de maus costumes e de vis condições tornam-se gentis de espírito [*fa divenir gentili & d'assa*]. [É uma arte tal que] dá a conhecer a qualidade [*qualita*] de todos. E disso basta.

O ARGUMENTO DOS DISCÍPULOS [ARGUMENTUM DISCIPULORUM] [II]

Agora nós sabemos que é verdade que essa ciência é digna e virtuosa [*deгна & virtuosa*], como você disse. Mas se bem nos recorda, para adquiri-la perfeitamente, são requeridas seis coisas principais, ou seja, Medida, Memória, Particionamento do Chão, Airosidade, Maneira e Movimento Corporal [*misura. memoria. partir di terreno. aiere. mainiera. et movimento corporeo*] e, principalmente, a Memória e a Medida [*la memoria et misura*] as quais são, em comparação às outras, muito necessárias nesse exercício. E o quanto isso nos enche de maravilha e admiração [*di maraviglia & di admiratione*], não podemos apenas dizer, dado que se dançarmos a tempo [*a tempo*] e fizermos os passos ordenados e necessários [*i passi ordinati & necessarij*] àquele *Ballo*, e concordantes à música, que [18r] necessidade temos nós da Memória e da Medida [*memoria et misura*]? Nos parece, portanto, coisas supérfluas, sem as quais se pode bailar [*ballare*] perfeitamente. Com que fim você deseja acrescentar essas superfluidades, as quais desagradam extremamente a todos?

A RESPOSTA DE GUGLIELMO [RESPONSIO GUILIELMI] [II]

Não possuindo você a verdadeira inteligência e conhecimento [*intelligenza & cognitione*] das particularidades e sutilezas [*particularitate & sottilita*] da arte supramencionada, faltas as quais impossibilitam o seu conhecimento [*cognoscere*] com a perfeição que se é requerida, nada do que disseste me surpreende, palavras às quais brevemente respondo. Para que a arte [da dança] seja necessariamente perfeita, é essencial a presença de todas as seis coisas prescritas, sem as quais, como ciência, ela não procederia, e principalmente necessárias são as presenças da Memória e da Medida [*memoria & misura*], as quais servem não somente a essa arte, mas a todas as outras [artes] liberais. Diga-me, não é coisa evidente que, ao dançar um *Ballo*, e não sabendo o que se seguirá, aqueles que dançam ficarão todos confusos? E como se poderia dançar a tempo [*a tempo*] se não estivesse a **[18v]** Memória [*memoria*] unida à música [*suono*]? É por isso que ela [a Memória] é necessária. E a Medida [*misura*] é necessária para fazer um passo como o outro, e para saber distinguir [*cognoscere*] a batida fraca da forte, conhecimento [*cognitione*] sem o qual é impossível dançar a tempo [*a tempo*].

O ARGUMENTO DOS DISCÍPULOS [*ARGUMENTUM DISCIPULORUM*] [III]

Nisto nós não podemos lhe contradizer, e vemos ser necessária na arte supramencionada as presenças da Memória e da Medida [*la memoria ella misura*]. Fazendo, porém, tudo com Medida [*misuratamente*] e com Memória [*memoria*], as outras coisas prescritas, a saber, a Maneira [*mainiera*], a Airosidade [*aiere*], e o Particionamento do Chão [*partimento di terreno*], para que então seriam necessárias? Do Movimento Corporal [*movimento corporeo*] não dissemos nada, o qual não se pode contradizer, por ser dado pela natureza [*natura*].

A RESPOSTA DE GUGLIELMO [*RESPONSIO GUILIELMI*] [III]

Por mais que sejam de almas gentis [*animo gentili*] e todos graciosos e virtuosos [*pellegrini & virtuosissimi*], compreendo [*comprendo*] abertamente que você nunca haja degustado a sutileza e a doçura [*sottilita & dolceza*] desta arte: a qual, por manifesta razão [*manifesta ragione*] demonstrarei o quanto ela requer a Airosidade [*aiere*] e a Maneira [*mainiera*], e também como é necessário o Particionamento do

Chão [*partimento del terreno*]. Porque se é executado **[19r]** em um *Ballo* algo grande em um lugar estreito, mesmo que se tenha a Memória [*memoria*] e a Medida [*misura*], se não souber usar um bom e ótimo [*buona & optima*] julgamento [*descretionne*] em Particionar o Chão [*partire del terreno*], devido à estreiteza e brevidade desse lugar em questão, ao bailar sem tal julgamento sempre ficará confuso, porque em alguma vez se verá longe da mulher, e, em outras vezes, muito mais perto dela do que deveria. Por isso o Particionamento do Chão [*partir del terreno*] é extremamente necessário. Imaginemos que alguém pergunte qual a necessidade da Airosidade [*aire*] e da Maneira [*mainiera*], quando se dança com Memória [*memoria*], Medida [*misura*] e Particionamento do Chão [*partimento di terreno*]. Digo que ao dançar com estas três coisas, porém faltando a Airosidade [*aire*] e a Maneira [*mainiera*], o dançar pareceria ser [*essere*] uma coisa crua e sem nenhum belo gesto [*bel gesto*] e Graça [*gratia*], faltas as quais tornariam esta arte desagradável e sem nenhum deleite. Por isso, são necessárias. De outro modo, sua dignidade seria contaminada, e não teria nenhuma perfeição.

O ARGUMENTO DOS DISCÍPULOS [*ARGUMENTUM DISCIPULORUM*] [IV]

Guglielmo, nós concedemos que as seis ditas partes requeridas na arte da dança, **[19v]** como a Memória [*memoria*] e a Medida [*misura*] e as outras das quais falamos amplamente acima, são necessárias para se apreender perfeitamente a dita arte. Gostaríamos agora de entender [*intendere*] com qual fim e por qual necessidade somos constrangidos a praticar [*esperienza*] [os cinco exercícios prescritos] de dança, sempre com as seis partes prescritas, como você nos demonstrou. Essa prática [*esperienza*] parece ser [*essere*] coisa inaudita [*inaudita*] e alheia à natureza [*fuori di natura*], e é mais provável de mover para longe a vontade [*volunta*] e alienar o intelecto [*alienare l'intelletto*] de qualquer um que deseje empreender em tal ciência [*scienza*], mais do que a ela induzir. Assim parece que quer abandonar o caminho da verdade [*camino della verita*] para executar tais provas, e, da ciência digna [*scienza degna*], fazê-la imperfeita.

A RESPOSTA DE GUGLIELMO [*RESPONSIO GUILIELMI*] [IV]

Brevemente eu devo lhe responder, com o intento de provar, através de exemplos e com verdadeiras razões que, para dominar perfeitamente essa ciência [*scienza*], é muito necessário o seu exercício e prática, mais até que as seis partes supramencionadas; visto que, se ocorrer de o músico te alienar e extraviar, lhe tirando de um *Saltarello* para uma *Bassadanza*, ou **[20r]** de uma *Bassadanza* para qualquer outra dança, você sempre dançará concordantemente ao que ele estará tocando. E [somente] com as supramencionadas partes não é possível fazer nenhuma destas provas, sem as quais, eu digo que você dançaria mais por prática [*praticha*], que por verdadeira inteligência ou razão [*intelligenza ó ragione*]. E mais, que havendo em você tal prova e experiência [*prouva & esperienza*], poderá perfeitamente dançar as danças Todescha, Grega, Eslava, e Moura, assim como as de qualquer outra nação, assim como poderá também compor *Balli*. E assim você poderá afirmar que ter consigo a ciência [*scienza*] com perfeição. E dado que, mesmo habitando em você as seis partes supramencionadas, não seria possível saber como executar nenhuma delas sem os mencionados exercícios [*experimenti*], porque o músico [*sonatore*] poderia não lhe dar pouco trabalho, facilmente remanescendo você com pouca honra. Você se encontraria na situação do padre do campo, o qual não sabia ler nada a não ser o seu próprio livro, começando sempre do princípio. Este é o motivo pelo qual estes exercícios [*experimenti*] são ainda mais necessários do que as seis partes das quais havíamos falado.

A CONCLUSÃO DE GUGLIELMO [CONCLUSIO GUILIELMI]

Eu gostaria que todos soubessem, e maximamente aqueles que na supramencionada ciência [*scienza*] se deleitam [*dilettano*], como **[20v]** eu tenho me dedicado e buscado essa ciência ou arte [*scienza o arte*] por trinta anos, motivo pelo qual procurei estar junto das solenes [*sollenne*] e dignas [*degne*] cortes e das festas da Itália [*feste d'italia*]. E, primeiramente, da corte do Ilustríssimo senhor, Conde Francescho Sforza, duque de Milão, quando sua ilustríssima senhoria foi feita duque na entrada da cidade de Milão; e naquela do ilustríssimo senhor, Marquês Leonello, em suas núpcias em Ferrara; e em ambos os casamentos do excelso senhor Alexandro Sforza, em Pesaro; naquela do senhor de Camerino; em Urbino em ambos os casamentos daquele magnífico conde; em Bologna naquela do magnífico *Messer* Santi di Bentevogli, e entre as outras festividades, aquela do ilustre senhor

duque de Cleves, a qual foi encomendada pelo célebre, ilustríssimo senhor duque de Milão, nessa mesma cidade [*pur in essa citade*], sem esquecer daquelas dos da cidade de Veneza e das de muitos outros senhores e cavalheiros [*gentilhuomini*] da Itália. E ainda não me parece que [as pessoas] saibam dançar. E isso digo porque nessas festas [*festes*] e em vários outros lugares eu tenho encontrado muitos os quais se tem por mestres, mas mal sabem diferenciar o pé direito **[21r]** do esquerdo, e creem em três dias se tornarem peritíssimos. Portanto, aqueles que querem meritoriamente serem nomeados mestres da dança, devem dominar as partes principais supramencionadas requeridas a essa ciência, as quais eu sempre encontrei serem elogiadas por todos os mencionados anteriormente, e por muitos outros de coração e alma [*cuore & animo*] nobres e raros. Portanto, você que pretende mostrá-la, deve se esforçar para agradar os ânimos daqueles que dela se deleitam, e negá-la àqueles que, por sua incapacidade e incompetência, a condenam e a desaprovam. E a isso, e em virtude [*virtu*] disso, eu exorto todos aqueles que a pretendem exercitar.

O PRECEITO DE GUGLIELMO [*DOCUMENTUM GUILIELMI*]

O quanto eu puder, eu persuadirei e suplicarei a todos aqueles que pretendem seguir o exercício do dançar, e até aos que nele são mais peritos, que sejam contidos [*continenti*], honrados [*honesti*] e reverentes [*reverenti*], quando se encontrarem dançando em qualquer outro lugar, principalmente na presença das mulheres, qualquer que seja seu estado ou condição. Porque por vezes acontece que alguns homens, achando-se já iniciados na dança, usam-se dela **[21v]** com suas almas [*animo*] desonestas, dissolutas e corruptas, sendo presunçosos e precipitando-se para além da medida. Esses são aqueles que tornam essa arte digníssima em algo vil e desonesto, majoritariamente por não serem bem doutrinados, polidos ou honestos em seus discursos, nem sóbrios ao comer e beber, porque a devassidão e embriaguez são a destruição de qualquer virtude [*virtu*]. Assim, mesmo que eles houvessem dominado todas as dignas partes supramencionadas, mas não observassem este novo preceito, todas aquelas partes

teriam seus efeitos anulados. Porém, se o observarem, serão amados, honrados e reverenciados em todo lugar. E disto basta. Segue agora a prática⁴³⁸.

[22r] O belo dançar que com virtude [*virtu*] se adquire,
 Que agrada as almas gentis [*anima gentile*]⁴³⁹,
 Conforta o coração e o faz menos servil,
 E com doçura alegre a vista.

E o senso natural, que o amor desconcerta [*contrista*]
 E por vezes, lânguido, muda o estilo
 Renova a sua força e se faz viril,
 Alegre dançando em amorosa justa.

Por sua natureza, o singular [*pellegrin*] engenho [*ingegno*]
 Que gosta do tocar da melodia
 Deleite assim obtém e se faz digno de honra.

Porém aquele que tal virtude [*virtu*] pretende atingir
 Disponha de mente [*mente*] e coração dignos
 Seguindo-me que lhes mostrarei a via.

E com esta obra minha
 Ensino, com deleite, de tal arte
 A prática gentil [*gentil*] e suas partes.

TABELA DAS BASSEDANZE [TAVOLA DI BASSEDANZE]

REALE

a carte

23

⁴³⁸ A ilustração aqui presente no manuscrito de referência, está no anexo deste Tratado, como “Imagem 1”.

⁴³⁹ Consultar o Glossário para “Anima”.

<i>ALEXANDRESCHA</i>	<i>a carte</i>	23
<i>GENEVRA</i>	<i>a carte</i>	23
<i>MIGNOTTA</i>	<i>a carte</i>	24
<i>PIETOSA</i>	<i>a carte</i>	25
<i>CUPIDO</i>	<i>a carte</i>	25
<i>PELLEGRINA</i>	<i>a carte</i>	26
[22v] <i>PHOEBUS</i>	<i>a carte</i>	27
<i>DAPHNES</i>	<i>a carte</i>	27
<i>GIOLIVA</i>	<i>a carte</i>	28
<i>PATIENTIA</i>	<i>a carte</i>	29
<i>FLANDESCHA</i>	<i>a carte</i>	30
<i>PRINCIPESSA</i>	<i>a carte</i>	30
<i>CATERVA</i>	<i>a carte</i>	31

TABELA DOS BALLI [TAVOLA DI BALLI]

<i>ROSTIBOLI GIOIOSO</i>	<i>a carte</i>	32
<i>DUCH[E]SCHO</i>	<i>a carte</i>	32
<i>LIGIADRA</i>	<i>a carte</i>	33
<i>COLONESE</i>	<i>a carte</i>	34
<i>PETIT ROSE</i>	<i>a carte</i>	34
<i>IOVE</i>	<i>a carte</i>	35
<i>PRESONIERA</i>	<i>a carte</i>	36

MARCHESANA	<i>a carte</i>	37
BELFIORE	<i>a carte</i>	37
INGRATA	<i>a carte</i>	38
ANELLO	<i>a carte</i>	39
GIELOSIA	<i>a carte</i>	39
BELRIGUARDO	<i>a carte</i>	40
LEONCELLO	<i>a carte</i>	40
MERCANCIA	<i>a carte</i>	41
GRATIOSO	<i>a carte</i>	42
SPERO	<i>a carte</i>	42

[23r] AQUI COMEÇA AS BASSEDANZE DO MESSER DOMENICO E DE GUGLIELMO. PRIMEIRAMENTE, UMA BASSADANZA PARA DOIS, CHAMADA REALE, DE MESSER DOMENICO [QUI COMINCIANO LE BASSE DANZE DI MESSER DOMENICO ET DI GUIGLIELMO. & PRIMA UNA BASSADANZA CHIAMATA REALE IN DOI DI MESSER DOMINICO]

Primeiramente, executem dois *Sempii* e quatro *Doppii*; começando com o pé esquerdo; uma *Ripresa* sobre o pé esquerdo, e depois proceda com dois *Sempii* e um *Doppio* iniciando com o pé direito. Então, façam duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo e a outra sobre o direito; e a seguir, dois *Sempii* e um *Doppio* começando com o pé esquerdo. Logo depois, realizem uma *Riverenza* sobre o pé direito; em seguida vão para trás com dois *Sempii* partindo com o pé direito, e então efetuem duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo e a outra sobre o direito. Por fim, elaborem quatro *Continenze*⁴⁴⁰, começando sobre o pé esquerdo.

⁴⁴⁰ No manuscrito de referência, “*quattro continenze in sul pie sinistro*”. Em todas as ocorrências de “*Continenze*”, Guglielmo não especifica se elas começam sobre o pé descrito, ou se todas são executadas unicamente sobre o pé descrito. A presente tradução, tendo em vista o manuscrito de Domenico da Piacenza, onde as “*Continentie*” são feitas de forma a se revezar os pés, opta por incluir os gerúndios dos verbos que indicam início, propondo o revezamento de pés.

BASSADANZA CHAMADA ALEXANDRESCA, COMPOSTA POR GUGLIELMO
 [BASSADANZA CHIAMATA ALEXANDRESCA COMPOSTA PER GUILIELMO]

Primeiramente, realizem dois *Sempii* e um *Doppio* iniciando com o pé esquerdo; o que se segue depois é uma *Volta Tonda*⁴⁴¹ com um *Sempio* e um *Doppio*, começando pelo pé direito. Em seguida, [23v] deem uma *Meza Volta*⁴⁴² sobre o pé direito, para que a mulher termine acima [à esquerda do] homem; e então executem duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra sobre o direito; logo depois repitam tudo isso, para que o homem termine em seu lugar. Após, um dê a volta por trás do outro com dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo com o pé esquerdo; e a seguir deem a volta novamente na outra direção, com dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo agora do pé direito. Avancem em direções opostas com dois *Doppii* iniciando-os com o pé esquerdo; e então elaborem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e depois duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra sobre o direito; e uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo. Avancem de encontro um ao outro com dois *Tempi* de *Saltarello*, iniciando com o pé esquerdo; e a mulher faz uma *Meza Volta* sobre o pé direito. Deem as mãos e façam duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo e a outra sobre o pé direito, com uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo.

BASSADANZA PARA DOIS CHAMADA GENEVRA, DE GUGLILEMO
 [BASSADANZA CHIAMATA GENEVRA IN DOI. DI GUILIELMO]

[24r] Primeiramente, executem dois *Sempii* e um *Doppio* partindo do pé esquerdo, e uma *Riverenza* sobre o pé direito, e em seguida vão para trás com dois *Sempii* e um *Doppio*, começando agora pelo pé direito. Deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito de modo que a mulher termine acima [à esquerda] do homem; e então executem uma *Ripresa* sobre o pé esquerdo; e logo depois uma *Volta Tonda* com dois *Sempii* e uma *Ripresa* sobre o pé direito, iniciando com o pé direito. Realizem duas *Continenze*; e repitam tudo o que já foi feito, até que o homem retorne ao seu lugar. Após, o homem pega a mão direita da mulher, e ambos dão a volta com dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo do pé esquerdo; e então trocam as mãos, e dão a volta

⁴⁴¹ Consultar o Glossário para “*Volta Tonda*”.

⁴⁴² Consultar o Glossário para “*Meza Volta*”.

novamente, com dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo agora do pé direito. Em seguida, efetuem uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo, e então vão para trás com um *Sempio*, iniciando pelo pé esquerdo; e logo após efetuem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, terminando por encarar direções opostas. Realizem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, começando pelo pé direito, e então elaborem uma *Ripresa* sobre o pé direito. Avancem [24v] em direções opostas com dois *Doppii* partindo do pé esquerdo, e então realizem uma *Meza Volta* sobre o pé direito; e façam duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo e a outra sobre o direito. Executem uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo, e avancem de encontro um ao outro com dois *Sempii* e um *Doppio*, iniciando com o pé esquerdo, e então deem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii* e uma *Ripresa*, começando com o pé direito. Elaborem uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo, tocando-se as mãos de ambos ao mesmo tempo, e, em seguida, a mulher efetue uma *Meza Volta* sobre o pé direito. Deem as mãos, e façam duas *Riprese*, uma sobre a esquerda, e a outra sobre a direita, e uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo.

BASSADANZA EM FILA ÚNICA, CHAMADA MIGNOTTA, DE MESSER DOMENICO
[BASSADANZA CHIAMATA MIGNOTTA ALLA FILA DI MESSER DOMENICO]

Primeiramente, executem duas *Continenze*, começando sobre o pé esquerdo, e então realizem dois *Sempii* e dois *Doppii* iniciando com o pé esquerdo, e duas *Continenze*, principiando sobre o pé esquerdo. Elaborem dois *Doppii* partindo do pé [25r] esquerdo, e duas *Continenze* começando sobre o pé esquerdo, e uma *Ripresa* sobre o esquerdo, e, em seguida, efetuem um *Doppio* e um *Sempio* e mais um *Doppio* indo para trás, iniciando com o direito. Após, executem uma *Meza Volta* sobre o pé direito com duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo e outra, sobre o direito; e duas *Continenze*, começando sobre o pé esquerdo. Efetuem dois Tempo de *Saltarello*, partindo do pé esquerdo, e façam um *Doppio*, começando também pelo pé esquerdo, e logo depois uma *Ripresa* sobre o pé direito. Realizem dois *Doppii* sobre um e mesmo pé, iniciando com o pé esquerdo, e uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo.

BASSADANZA PARA DOIS CHAMADA PIETOSA, COMPOSTA POR GUGLILEMO
[BASSADANZA CHIAMATA PIETOSA IN DOI COMPOSTA PER GUILIELMO]

Primeiramente, façam dois *Passi Sempii* e um *Doppio*, começando com o pé esquerdo, e uma *Ripresa* sobre o pé direito, o homem então faz duas *Continenze*, iniciando sobre o pé esquerdo, e, naquele mesmo *Tempo* da *Continenze*, a mulher vai para o mais baixo [outro] lado do homem⁴⁴³ com dois *Passi Sempii*, partindo do pé esquerdo. [25v] Deem as mãos, e executem duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo e a outra sobre o direito, e duas *Continenze*, começando sobre o pé esquerdo, e façam novamente tudo acima até que o homem retorne ao seu lugar. Realizem uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo, e depois façam dois *Tempi* de *Saltarello*, iniciando com o pé esquerdo. O homem faz uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo, e, ao mesmo tempo da *Riverenza*, a mulher executa uma *Meza Volta*, e, após, avancem em direções contrárias, com dois *Doppii*, partindo do pé esquerdo. Em seguida, efetuem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e elaborem duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo e a outra sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre a esquerda. Avancem de encontro um com o outro com duas *Riprese in Galone*⁴⁴⁴, uma sobre o pé esquerdo e outra sobre o direito, deem as mãos, e executem uma *Ripresa* sobre o esquerdo, realizem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, iniciando com o direito, e uma *Ripresa* sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo.

BASSADANZA CHAMADA CUPIDO [PARA QUATRO], EM FILA ÚNICA,
COMPOSTA POR GUGLIELMO [BASSADANZA CHIAMATA CUPIDO ALLA FILA
COMPOSTA PER GUILIELMO]

Primeiramente, execute dois *Sempii* e dois *Doppii* iniciando com o pé esquerdo e, a seguir, o [26r] homem faz uma *Meza Volta* sobre o pé direito, mas as mulheres não dão nenhuma volta. Em seguida, elaborem duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo e outra sobre o direito, e então realizem uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo. Deem a volta uns nos outros, e deem a mão direita, e deem a volta com dois *Sempii* e um

⁴⁴³ Barbara Sparti aponta em nota à sua tradução, que aqui pode-se tratar de um erro no manuscrito de referência, dado que a mulher, neste caso, já está à direita [lado inferior] do homem. GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. *De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing*. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 133

⁴⁴⁴ Consultar o Glossário para “*Riprese in Galone*”.

Doppio, partindo do pé esquerdo, e então façam uma *Ripresa* sobre o pé direito. Após, o homem avança na direção oposta à das mulheres com dois *Doppii*, começando pelo pé esquerdo, e, ao mesmo tempo, as mulheres executam quatro *Continenze* iniciando com o pé esquerdo. Em seguida, todos dão uma *Meza Volta* no direito, e duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo e outra sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo. Avancem de encontro uns aos outros com dois *Sempii*, partindo com o pé esquerdo, e o homem dá⁴⁴⁵ uma *Meza Volta* sobre o pé direito. Deem as mãos, e façam uma *Ripresa* sobre o pé esquerdo. Logo após, executem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, começando com o pé direito, e uma *Ripresa* sobre o pé direito, e, por fim, uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo.

[26v] BASSADANZA PARA TRÊS, CHAMADA PELLEGRINA, COMPOSTA POR
GUGLIELMO [BASSADANZA CHIAMATA PELLEGRINA IN TER FATTA PER
GUILIELMO]

Primeiramente, façam dois *Sempii* e dois *Doppii*, iniciando com o pé esquerdo, e em seguida deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo e a outra sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo. Após, o homem pega a mão direita da mulher, e eles dão uma volta com um *Sempio* e um *Doppio*, começando com o pé esquerdo, e, ao mesmo tempo, a outra dama dá a volta em seu mesmo lugar, com aqueles mesmos passos. Em seguida, o homem pega a mão esquerda da outra mulher, e eles dão uma volta com dois *Sempii* e um *Doppio*, iniciando pelo pé direito, e a mulher que foi deixada sozinha dá uma volta com dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo com o pé direito. Avancem em direções opostas com dois *Sempii* e dois *Doppii*, começando pelo pé esquerdo, e então façam uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, outra sobre o direito. Avancem em direção uns aos outros, com dois *Sempii* e um *Doppio*, iniciando pelo pé [27r] esquerdo, e executem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, partindo com o pé direito e uma *Ripresa* sobre o pé direito. Avancem novamente uns em direção aos outros com dois *Sempii*, iniciando com o pé esquerdo. As mulheres realizem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e todos deem

⁴⁴⁵ No manuscrito original, “*l’huomo*”, no singular. Pode ser um erro, ou se referir a somente um homem especificamente.

as mãos, e executem uma *Ripresa* sobre o pé esquerdo; e, após, uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, iniciando com o pé direito, e uma *Ripresa* sobre o pé direito. Por fim, uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo.

BASSADANZA PARA TRÊS, CHAMADA PHOEBUS, COMPOSTA PELO MESSER DOMENICO [BASSADANZA CHIAMATA PHOEBUS IN TER FATTA PER MESSER DOMENICO]

Primeiramente, executem dois *Sempii* e um *Doppio*, começando com o pé esquerdo, e então uma *Ripresa* sobre o pé direito, repitam isso e, ao mesmo tempo da execução da *Ripresa*, o homem no meio dá uma *Meza Volta* sobre o pé direito. Avancem em direções opostas com dois *Doppii*, iniciando com o pé esquerdo, e realizem uma *Meza Volta* sobre o direito. Após, avancem uns de encontro com os outros com dois *Sempii* e dois *Doppii*, partindo com o pé esquerdo, o homem passa por entre as mulheres, e então todos os três realizem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e duas *Riprese*, [27v] uma sobre o esquerdo e a outra sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo. Façam dois *Tempi* de *Saltarello*, iniciando com o pé esquerdo, com o homem passando por entre as mulheres e, a seguir, deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito e, após, três *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a próxima sobre o pé direito, e a última sobre o pé esquerdo. Realizem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, partindo com o pé direito, e uma *Ripresa* sobre o direito. Avancem de encontro uns aos outros com dois *Sempii*, começando com o pé esquerdo, e as mulheres dão uma *Meza Volta* sobre o pé direito; e então todos os três deem as mãos, executem duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo e a outra, sobre o direito, e, enfim, uma *Riverenza* sobre o esquerdo.

BASSADANZA PARA TRÊS, CHAMADA DAPHNES, DE MESSER DOMENICO [BASSADANZA CHIAMATA DAPHNES IN TER DI MESSER DOMENICO]

Primeiramente, a mulher faz duas *Continenze* começando pelo pé esquerdo, e os homens trocam de lugar com dois *Sempii*, iniciando pelo pé esquerdo, e o homem que está à frente [à esquerda] passa em frente à mulher, e o que está no pé [à direita], passa por trás da [28r] mulher. Executem uma *Ripresa* sobre a esquerda, e

então os homens retornam aos seus lugares do mesmo modo que saíram, partindo agora do pé direito e, ao mesmo tempo, a mulher realiza uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, começando pelo pé direito. Em seguida, todos façam uma *Ripresa* sobre o pé direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo, e a mulher, sozinha, sem os homens, vai “costurando” por entre os homens em forma de “S”, com dois *Sempii* e quatro *Doppii*. Deem as mãos, todos os três, e efetuem duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e outra, sobre o direito, e executem uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo. Os homens, então, vão para trás com duas vagarosas [*larghe*] *Riprese in Portogalese*⁴⁴⁶ e, ao mesmo tempo, a mulher vai para frente com dois *Sempii* e dois *Doppii*, e os homens dão uma *Volta Tonda*, partindo com o pé direito. Após, executem uma *Ripresa* sobre o pé direito, e a mulher faz uma *Meza Volta*, e duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a outra, sobre o direito. Os homens, em seguida, avançam em direção à mulher, com dois *Sempii* e dois *Doppii*, iniciando pelo pé esquerdo, e a mulher realiza uma *Volta Tonda* em seu lugar com aqueles mesmos passos, isto é, dois *Sempii* e dois *Doppii*, também começando com o **[28v]** esquerdo. Logo depois, os homens fazem uma *Meza Volta* sobre a direita, e posicionam a mulher ao meio, e então todos fazem duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, outra sobre o direito, e quatro *Continenze*, começando com o pé esquerdo. Avancem um atrás do outro com quatro *Tempi* de *Saltarello*, iniciando com o pé esquerdo. Façam então uma *Meza Volta* sobre o direito, e uma *Ripresa* sobre o esquerdo, e avancem, novamente, um atrás do outro, com dois *Sempii* e um *Doppio*, começando pelo direito, e, a seguir, executem uma *Meza Volta* sobre o direito e uma *Ripresa* sobre o esquerdo, e então deem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, iniciando com o pé direito, uma *Ripresa* sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo.

**BASSADANZA PARA DOIS CHAMADA GIOLIVA, COMPOSTA POR GUGLILEMO
[BASSADANZA CHIAMATA GIOLIVA IN DOI FATTA PER GUILIELMO]**

Primeiramente, executem dois *Sempii* e dois *Doppii*, começando pelo pé esquerdo, e então deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, de modo que a mulher termine acima [à esquerda] do homem. Façam duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a

⁴⁴⁶ Consultar o Glossário para “*Riprese in Portogalese*”.

outa, sobre o direito, e duas *Continenze*, iniciando sobre o esquerdo, e então a mulher vai em torno do homem com dois *Sempii* [29r] e dois *Doppii*, partindo com o esquerdo, e, ao mesmo tempo, o homem fica parado em seu lugar. Deem as mãos e realizem duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, após, o homem vai em torno da mulher com dois *Sempii* e dois *Doppii*, começando pelo esquerdo, e, naquele *Tempo*, a mulher fica parada em seu lugar. Logo depois, efetuem duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a outra, sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo, e então façam dois *Tempi* de *Saltarello*, partindo com o esquerdo, e, em seguida, uma *Meza Volta* sobre o direito, de modo que o homem termine acima [à esquerda] da mulher. A seguir, executem uma *Ripresa* sobre o pé esquerdo, e deem uma *Volta Tonda*, com dois *Sempii*, começando com o direito, uma *Ripresa* sobre o direito e, finalmente, uma *Riverenza* sobre o esquerdo.

BASSADANZA PARA QUATRO, CHAMADA PATIENZA, DE GUGLIELMO

[BASSADANZA CHIAMATA PATIENZA IN QUATRO DI GUILIELMO]

Primeiramente, executem dois *Doppii*, iniciando com o esquerdo, e uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo, e então cada homem dá a volta em sua mulher com dois *Sempii* e um *Doppio*, começando com o esquerdo. Deem a volta novamente, agora na [29v] direção oposta, com dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo com o direito, de modo que as mulheres e os homens terminem encarando direções contrárias, e avancem nessas direções, com dois *Doppi*, iniciando com o esquerdo. Deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e, em seguida, uma *Ripresa* sobre o esquerdo e outra sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo. Avancem uns em de encontro aos outros, partindo com o pé esquerdo, fazendo quatro *Tempi* de *Saltarello*, isto é, os homens e as mulheres “costurando” entre si. Após, executem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a outra, sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo. Avancem uns em direção aos outros com dois *Doppii*, começando com o esquerdo, e, a seguir, as mulheres dão uma *Meza Volta* sobre o direito. Todos os quatro deem as mãos, e façam duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo e a outra, sobre o direito, e duas *Continenze*, iniciando sobre o esquerdo. Logo depois, as mulheres vão para trás uma da outra, com dois *Sempii* e quatro *Doppii*, em um formato de “S”, em volta dos homens, e ficam paradas nos lugares em que chegaram. E, quando as mulheres chegarem novamente aos seus lugares,

deem as mãos, e executem duas [30r] *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, e duas *Continenze*, iniciando sobre o esquerdo, e então os homens fazem como as mulheres fizeram, até retornarem aos seus lugares. Deem as mãos e realizem uma *Ripresa* sobre o direito e uma *Riverenza* sobre o esquerdo.

BASSADANZA PARA DOIS CHAMADA FLANDESCA, DE MESSER DOMENICO
[BASSADANZA CHIAMATA FLANDESCA IN DOI DI MESSER DOMENICO]

Primeiramente, façam dois *Passi Sempii* e um *Doppio* começando com o direito, e depois uma *Ripresa* sobre o pé direito, e duas *Continenze*, iniciando com o esquerdo. Executem quatro *Continenze*, partindo do esquerdo e, a seguir, quatro *Continenze*, e após, quatro *Tempi* de *Saltarello*, começando com o esquerdo, e terminando com o direito. Logo depois, uma *Ripresa* sobre o [pé] esquerdo, e dois *Passi Sempii*, e um *Doppio*, iniciando com o direito, e indo para trás, e então realizem suas *Riprese*, uma sobre o direito, e a outra, sobre o esquerdo, e, em seguida duas *Continenze*, e três *Doppii*, partindo com o esquerdo, e terminando com o esquerdo, e após, quatro *Continenze*, começando com o direito, e finalizando com o direito.

BASSADANZA EM FILA ÚNICA, CHAMADA PRINCIPESSA, COMPOSTA POR
GUGLIELMO [BASSADANZA CHIAMATA PRINCIPESSA ALLA FILA FATTA PER
GUGLIELMO]

Primeiramente, executem dois *Sempii* e três *Doppii*, iniciando com o pé esquerdo e então uma *Riverenza* sobre o direito, e após, vão para trás com dois *Sempii*, começando pelo direito, e façam uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e uma *Ripresa* sobre o esquerdo. Após, deem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, partindo com o direito, e, em seguida façam uma *Riverenza* sobre o esquerdo, e vão para trás com um *Sempio* com o esquerdo, e avancem um atrás do outro com três *Riprese Portogalese*, partindo com o direito. Em seguida, deem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, começando com o pé direito, e uma *Ripresa* sobre o direito, e, após, deem uma *Meza Volta* sobre o direito, e uma *Ripresa* sobre o esquerdo e uma outra sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo, de modo que o primeiro homem da fila

termine na frente, como estava anteriormente. Avancem com [31r] três *Tempi* de *Saltarello Todescho*, e então executem uma *Ripresa* sobre o pé direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo, e após deem uma *Volta Tonda*, com dois *Sempii*, iniciando com o direito, e uma *Ripresa* sobre o direito, e duas *Continenze*, partindo sobre o pé esquerdo. Façam dois *Tempi* de *Saltarello*, iniciando com o esquerdo, e deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e uma *Ripresa* sobre o esquerdo, e, após, vão para trás com um *Doppio*, começando com o pé direito, e dois *Sempii*, partindo com o esquerdo, e, em seguida, deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a outra, sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo, de modo que o primeiro homem da fila termina na frente, como anteriormente.

BASSADANZA PARA TRÊS, CHAMADA CATERVA, DE GUGLILEMO
[BASSADANZA CHIAMATA CATERVA IN TRE DI GUILIELMO]

Primeiramente, executem dois *Sempii*, começando com o pé esquerdo e duas *Continenze*, iniciando com o esquerdo e um *Doppio*, partindo com o esquerdo, e então deem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, começando com o direito, uma *Ripresa* sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo [31v]. Avancem um atrás do outro, em fila única, com dois *Sempii* e dois *Doppi*, iniciando com o esquerdo, e após, façam uma *Ripresa* sobre o pé direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo, e avancem novamente em fila única, um atrás do outro, com seis *Tempi* de *Saltarello Todescho*, partindo com o esquerdo, e realizem uma *Ripresa* sobre o esquerdo, e, naquele mesmo *Tempo* da *Ripresa*, deem as mãos, e executem três *Riprese Portugalese* sobre o pé direito, e, em seguida, o mesmo com o esquerdo. Deem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, iniciando com o direito, e uma *Riprese* sobre o direito, duas *Continenze*, começando com o esquerdo, quatro *Tempi* de *Saltarello Todescho*, o qual está com a batida do *Tempo* adiantada, e uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo e a outra, sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo. Realizem quatro *Tempi* de *Saltarello*, iniciando com o esquerdo, e, a seguir, deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, uma *Ripresa* sobre o esquerdo, e após, deem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, começando com o direito, uma *Ripresa* sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo.

TERMINADO AS *BASSEDANZE*, OS *BALLI* COMPOSTOS PELOS
 [COMPOSITORES] SUPRAMENCIONADOS COMEÇA [*FINITE LE BASSEDANZE*
COMINIANO I BALLI DE LI PREDITTI]

[32r] *BALLO* PARA DOIS CHAMADO *ROSTIBOLI GIOIOSO*, COMPOSTO POR
MESSER DOMENICO [*BALLO CHIAMATO ROSTIBOLI GIOIOSO IN DOI*
COMPOSTO PER MESSER DOMINICO]

Primeiramente, executem duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, e então o homem deixa a mulher com dois *Sempii* e dois *Doppi*, iniciando com o pé esquerdo, e, em seguida, ele faz duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a outra, sobre o direito, e naquele mesmo *Tempo*, a mulher também faz a *Riprese* junto com o homem. Após, o homem novamente faz dois *Sempii* e dois *Doppii*, e, a seguir, duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, e o homem para, e a mulher faz tudo aquilo que o homem fez. Deem as mãos e façam duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a outra, sobre o direito, logo depois, executem dois *Sempii* e três *Doppii*, começando com o esquerdo, e então deem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, iniciando com o pé direito, e uma *Ripresa* sobre o direito, e façam tudo isso uma outra vez. Realizem dezesseis *Tempi* de *Saltarello*, partindo com o pé esquerdo, e então parem, e o homem faz um *Scosso*, e a mulher lhe responde. O homem vai para frente [32v] com um *Doppio*, iniciando com o pé esquerdo, e a mulher executa um *Scosso*, e o homem lhe responde. A mulher vai até o homem, partindo com o esquerdo, e efetua um *Passo Doppio*, e o *Scossi* novamente com um *Doppio*, como foi dito.

BALLO CHAMADO *DUCHESCO*, PARA TRÊS EM FILA ÚNICA, DE GUGLIELMO
 [*BALLO CHIAMATO DUCHESCO IN TER ALLA FILA DI GUILIELMO*]

Primeiramente, executem quinze *Tempi* de *Saltarello*, começando com o pé esquerdo, e então parem. Deem uma *Volta Tonda* com dois *Sempii*, iniciando com o pé direito, uma *Ripresa* sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo, e a mulher que está no meio costura por entre os homens em forma de “S”, com dois

Sempii e seis *Doppii*, partindo com o esquerdo, até que ela esteja de volta em seu lugar e, naquele mesmo *Tempo*, os homens ficam parados, e, quando a mulher volta para o seu lugar, realizem duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo. O homem que está na frente avança em direção à mulher com dois *Tempi* de *Saltarello Todescho*, e toca a mão da mulher, e o homem que está atrás [33r] faz o mesmo que o primeiro. Os homens param, e a mulher costura em volta dos homens com quatro *Tempi* de *Piva*, no formato de um “S”. Avancem, um atrás do outro, isto é, em fila única, com dois *Sempii* e dois *Doppii*, começando pelo pé esquerdo, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo e, em seguida, parem. A mulher executa um *Scosso*, e os homens lhe respondem; e a mulher dá uma *Volta Tonda*, iniciando com o esquerdo, e os homens realizam um *Scosso*, e a mulher lhes responde, e então os homens dão uma *Volta Tonda* para a esquerda, iniciando com o esquerdo, e a mulher também dá uma *Volta Tonda* com um *Doppio*, partindo com o pé esquerdo.

*BALLO PARA QUATRO CHAMADO LEGIADRA, DE GUGLIELMO [BALLO
CHIAMATO LEGIADRA IN QUATRO DI GUILIELMO]⁴⁴⁷*

Primeiramente, executem dezesseis *Tempi* de *Saltarello*, e então parem, e o primeiro casal dá uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e faz duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, e, ao mesmo tempo das *Riprese*, o casal que está atrás realiza quatro *Continenze*, iniciando sobre o esquerdo. Avancem um de encontro ao outro com dois *Sempii* [33v] e dois *Doppii*, partindo com o esquerdo, isto é, com um casal passando pelo meio do outro, e, em seguida, deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e outra, sobre o direito. Realizem quatro *Continenze*, partindo com o esquerdo e, após, avancem um de encontro ao outro com dois *Sempii* e dois *Doppii*, começando pelo esquerdo, isto é, um casal passando por dentro do outro e, logo depois, deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e outra, sobre o direito. Façam dois *Scossi*, um casal faz antes e o outro lhe responde, e aí um homem avança em direção à mulher de seu companheiro com um *Tempo* de *Saltarello Todescho*, começando com o esquerdo, e a mulher de seu companheiro faz o

⁴⁴⁷ A notação musical de “*Legiadra*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 2”.

mesmo, e então eles executam três *Riprese* iniciando sobre o pé direito, e dão uma *Volta Tonda* com um *Doppio*, partindo com o esquerdo, isto é, o homem vai para o lugar da mulher, e a mulher, com aqueles mesmos passos, vai para o lugar do homem. Tudo isso que foi dito também fazem agora o outro homem e a outra mulher, de modo que todos terminem com a sua própria companhia. Os homens vão em torno [34r] das mulheres com dois *Tempi* de *Piva*, e então a mulher vai em torno do homem, com mais dois *Tempi* de *Piva* e, logo depois, um casal para e realiza um *Scosso* e o outro casal lhe responde. Por fim, deem uma *Volta Tonda* com um *Doppio*, começando com o pé esquerdo.

BALLO PARA SEIS, CHAMADO COLONESE, COMPOSTO POR GUGLIELMO
[BALLO CHIAMATO COLONESE IN SEI COMPOSTO PER GUILIELMO]⁴⁴⁸

Primeiramente, executem dezesseis *Tempi* de *Saltarello*, e então parem, e o casal de trás avance com dois *Sempii* e quatro *Doppi*, começando com o pé esquerdo, isto é, costurando por entre os outros dois casais, até que o último casal pare na frente de todos, e a mulher termine cima [à esquerda] do homem. Naquele mesmo *Tempo* que o casal de trás esteja fazendo isso, o casal do meio dá uma volta com dois *Sempii* e um *Doppio*, iniciando com o esquerdo, em seguida, todos deem as mãos com a mão direita, e, ainda naquele mesmo *Tempo*, eles dão novamente uma volta com dois *Sempii*, e um *Doppio*, partindo com o pé direito, e eles executam uma *Riverenza* sobre o esquerdo, e agora o casal do meio [34v] faz o mesmo que o último casal fez, isto é, com dois *Sempii* e quatro *Doppii*. Naquele mesmo *Tempo* que o casal, que agora está por último, avança, o casal que agora está no meio continua a dar a volta com dois *Sempii* e um *Doppio*, como foi dito, de modo que todas as mulheres terminem acima [à esquerda], e os casais estejam todos em seus lugares de início, e então todos param ao mesmo tempo. Logo depois, os homens vão em torno de suas mulheres com três *Tempi* de *Piva*, e, naquele *Tempo*, as mulheres ficam paradas, e, em seguida, elas fazem o mesmo que os homens, isto é, aqueles três *Tempi* de *Piva*. Depois, todos os três homens executam um *Scosso* juntos ao mesmo tempo, e as mulheres respondem, e então os homens e as mulheres recuam com um *Doppio* começando com o pé direito. Por fim, avancem

⁴⁴⁸ A notação musical de “*Colonese*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 3”.

uns em direção aos outros com um *Doppio*, iniciando com o esquerdo, isto é, todo mundo dá uma *Volta Tonda*.

*BALLO PARA DOIS, CHAMADO PETIT ROSE, DE MESSER DOMENICO [BALLO
CHIAMATO PETIT ROSE IN DOI DI MESSER DOMENICO]*

Primeiramente, façam dezesseis *Tempi* de *Piva*, e então parem. Em seguida, o homem executa um *Scosso*, e [35r] a mulher lhe responde, e após, o homem dá uma *Volta Tonda*, começando com o pé esquerdo, e similarmente faz a mulher. Deem as mãos e avancem executando três *Doppii*, iniciando com o esquerdo, e para cada *Doppio*, recuem com o direito, e, em seguida, com o esquerdo, e então parem. O homem dá uma *Meza Volta*, e depois avancem em direções contrárias, com dois *Tempi* de *Saltarello*, isto é, durante o primeiro *Tempo* vão ao longo [longho]⁴⁴⁹, e no outro avancem para darem as mãos.

*BALLO CHAMADO IOVE, PARA TRÊS EM FILA ÚNICA, DE MESSER DOMENICO
[BALLO CHIAMATO IOVE IN TRE A LA FILA DI MESSER DOMINICO]*⁴⁵⁰

Primeiramente, executem três *Tempi* de *Saltarello Todescho*, começando com o pé esquerdo, e então deem uma *Volta del Gioioso*⁴⁵¹, e, em seguida, repitam. Após, o homem na frente vira para trás em direção à mulher com um *Passo Doppio*, tocando as suas mãos, e a mulher vai para o lugar do homem, e o homem vai ao lugar da mulher sem parar, e o mesmo homem avança com outro *Passo Doppio*, tocando a mão esquerda do outro homem, trocando de lugares. A mulher, logo depois, vira para trás com outro *Passo Doppio*, tocando a mão direita do [35v] homem, e trocam de lugares, e do mesmo modo, o homem atrás da fila vai para frente, se virando em direção à mulher, e vai até ela com um *Passo Doppio*, e a mulher faz o mesmo em direção ao homem, tocando-se as mãos direitas, e trocando de lugares. Logo

⁴⁴⁹ Em frente.

⁴⁵⁰ A notação musical de “*love*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 4”.

⁴⁵¹ Consultar Glossário para “*Volta del Gioioso*”.

depois, este último homem toca, com o outro homem, as mãos esquerdas, indo até ele com um *Passo Doppio* cada, trocando de lugares. A mulher então se vira, e eles vão um de encontro ao outro com um *Passo Doppio*, tocando-se as mãos direitas, e agora o que estava atrás da fila, retorna para frente, em seu lugar de origem, e, a seguir, todos os três avançam mais dois *Passi Sempii* e um *Doppio*, e executam três *Tempi* de *Piva* à moda espinha de peixe [*Spinapesce*], costurando um em volta do outro, até que todos estejam de volta em seus lugares. Realizem um *Scosso*, e depois, quatro *Tempi* de *Saltarello*, no caso dos homens, mas a mulher faz dois deles, e então fica parada. O homem que está na frente realiza dois dos quatro [*Tempi* de *Saltarello*] para frente e dois voltando para trás, passando ao lado da mulher, e indo para o lugar em que está o homem de trás, e aquele que está atrás vai até aquele que estava na frente, passando pelo outro lado da mulher. A mulher dá uma *Volta Tonda* em seu lugar e, depois, façam mais quatro **[36r]** *Tempi* de *Saltarello* similarmente àqueles feitos anteriormente, com todos voltando aos seus lugares. Após, o homem que está à frente dá uma *Meza Volta* com uma *Riverenza*, tocando a mão da mulher, e, a seguir, a mulher se vira em direção ao outro homem, tocando sua mão, e o homem faz uma *Riverenza*.

*BALLO PARA DOIS, CHAMADO PRESONIERA, DE MESSER DOMENICO [BALLO CHIAMATO PRESONIERA IN DOI DI MESSER DOMINICO]*⁴⁵²

Primeiramente, executem duas *Continenze*, iniciando com o pé esquerdo, e então deem três *Passi Sempii* e um *Doppio*, começando com o esquerdo, e terminando com o direito, e, em seguida, uma *Riverenza* sobre o esquerdo, e isso se faz duas vezes. Após, o homem deixa a mulher, com dois *Passii Sempii*, começando com o esquerdo, e, logo depois, realiza dois *Doppii* com o esquerdo, em direção à mulher, e a mulher parte, fazendo dois *Passi Sempii*, começando com o pé direito, e dois *Doppii*, com o pé direito. Depois, a mulher e o homem se movem, juntos, efetuando dois *Passi Sempii* e duas *Continenze*, partindo com o esquerdo, e a mulher termina acima [à esquerda] do homem. A mulher, então, deixa o homem com dois *Passi Sempii*, iniciando com o **[36v]** esquerdo, e faz dois *Doppii* sobre o esquerdo, se voltando para o homem, e a mulher para. O homem parte com dois *Passi Sempii*,

⁴⁵² A notação musical de “*Presoniera*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 5”.

começando com o direito, e dois *Doppii*, com o direito e, em seguida, o homem e a mulher se movem juntos, executando dois *Passi Sempii*, partindo com o esquerdo, e, após, fazem duas *Continenze*, com o homem terminando acima [à esquerda] da mulher. Deem as mãos, realizando quatro *Tempi* de *Saltarello Todescho*, isto é, fazendo um *Passo Doppio* e uma *Ripresa* para cada *Tempo* de *Saltarello*, e parem. Recuem, e ao recuar, o homem faz um *Movimento* e a mulher lhe responde. Larguem as mãos e recuem encarando um ao outro, executando três *Passetti*⁴⁵³, cada um iniciando com o direito, e parem. A mulher faz um *Movimento*, e o homem lhe responde, e após, ambos recuem novamente com três *Passetti*, começando com o direito, e, ao terceiro *Passetto*, entrem no ritmo de *Saltarello*, avançando um de encontro ao outro em um *Tempo* de *Saltarello*, partindo com o esquerdo, e, dando as mãos, avancem com mais dois *Tempi* de *Saltarello*, começando com o direito e, após, um *Doppio* sobre o direito.

*BALLO PARA DOIS CHAMADO MARCHESANA, DE MESSER DOMENICO [BALLO CHIAMATO MARCHESANA IN DOI DI MESSER DOMINICO]*⁴⁵⁴

[37r] Primeiramente, executem doze *Passi Doppii*, um em cada três pés começando com o esquerdo, e finalizando sobre o direito. Após, o homem deixa a mulher, e parte com dois *Doppii*, iniciando com o esquerdo, e depois a mulher faz o mesmo e, a seguir, o homem pega a mulher pela mão e, juntos, eles fazem duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito. Logo depois, o homem larga a mão esquerda da mulher, e pega a direita, eles se encaram um ao outro, e vão em torno com dois *Passi Sempii* e um *Doppio*, partindo com o esquerdo. Larguem as mãos direitas e, executando uma *Ripresa* sobre o pé direito, deem as mãos esquerdas, dando uma volta com dois *Passi Sempii* e um *Doppio*, começando com o esquerdo, e então uma *Ripresa* sobre o direito. Avancem em direções contrárias com dois *Doppii*, e depois ambos deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito, e duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito. Executem quatro *Continenze*, iniciando pelo esquerdo e terminando com o direito, e o homem realiza um *Movimento*, e a mulher lhe responde, e depois, **[37v]** um *Doppio* cada, indo um em

⁴⁵³ Plural de “*Passetto*”. Consultar Glossário para “*Passetto*”.

⁴⁵⁴ A notação musical de “*Marchesana*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 6”.

direção ao outro, sobre o pé esquerdo. Em seguida, a mulher faz um *Movimento* e o homem lhe responde, e então os dois fazem dois *Doppii* sobre o pé esquerdo, indo um de encontro ao outro, e no terceiro ambos viram com um *Salto* sobre o pé direito.

BALLO PARA TRÊS, CHAMADO BELFIORE, COMPOSTO POR MESSER DOMENICO [BALLO CHIAMATO BELFIORE IN TER COMPOSTO PER MESSER DOMENICO]

Primeiramente, todos os três executem doze *Tempi* de *Piva* juntos, e o primeiro para, e então ele se move com um *Passo Doppio*, começando com o esquerdo, e ao final do *Passo Doppio* ele leva o pé direito para a esquerda, e para. Após, o segundo faz o mesmo e depois o terceiro. O primeiro faz um *Movimento*, e o segundo responde, e de modo similar o terceiro e, em seguida, o primeiro dá uma *Volta Tonda*, isto é, com um *Passo Doppio* iniciando com o esquerdo, e o segundo faz o mesmo, e também o terceiro, um depois do outro. Após, o primeiro se move, e realiza dois *Passi Doppii* sobre o pé esquerdo, e um *Sempio* sobre o direito, indo para trás de seus companheiros, terminando assim abaixo [à direita] em linha com seus companheiros, e então ele para. O segundo faz o mesmo, e para como o outro, e o terceiro se move com quatro *Passi Doppii* sobre o pé [38r] esquerdo, também indo para trás, e aquele, que está ao lado do que acabou de fazer os quatro *Doppii* supramencionados, executa um *Doppio* para o lado mais baixo [direita], também indo para trás e terminando igualmente em linha. E aquele que fez os quatro *Doppii*, ao fim do quarto, vai para o lugar do outro, e ambos param. E aquele que está no meio realiza três *Tempi* de *Piva*, e um *Passo Sempio* circundando aquele que está no lado direito, indo para trás e passando pelo meio dos dois companheiros, terminando acima [à esquerda ou à frente].

*BALLO PARA TRÊS, CHAMADO INGRATA, DE MESSER DOMENICO [BALLO CHIAMATO INGRATA IN TER DI MESSER DOMENICO]*⁴⁵⁵

Primeiramente, todos os três façam nove *Tempi* de *Saltarello* juntos, e parem. A mulher, então, se move para frente com quatro *Sempii*, começando pelo pé

⁴⁵⁵ A notação musical de “*Ingrata*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 7”.

esquerdo, e para. Em seguida, os homens fazem o mesmo, avançando e chegando a par da mulher. Após, a mulher imediatamente dá uma *Meza Volta* com dois *Passi Sempii*, começando com o pé esquerdo, virando para o lado esquerdo, e então realizando quatro *Tempi de Saltarello* para frente, e os homens realizam o mesmo, e depois [38v] todos os três viram sobre o pé direito dando uma *Meza Volta*, terminando face a face. Façam duas *Riprese* lentas [*larghe*] , uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, e, logo depois, a mulher move-se de seu lugar avançando em direção aos homens, e os homens fazem o mesmo em direção à mulher, com dois *Passi Sempii* e um *Doppio*, iniciando com o esquerdo, seguido de uma *Volta* em *Bassadanza [misura]*, começando a *Volta* com o pé direito, e então executem mais dois *Sempii* e um *Doppio*, partindo com o esquerdo, executando a mesma *Volta* segundo o que foi dito acima. Logo após, os homens e a mulher, de acordo com o lugar em que terminaram, efetuam quatro *Passi Doppii*, iniciando com o esquerdo, e finalizando com o direito. A seguir, todos deem uma volta ao mesmo tempo, terminando face a face, virando para o lado direito, e fazendo uma *Ripresa* sobre o pé esquerdo, e outra, sobre o direito, avançando assim em direção uns aos outros, isto é, em direção à mulher, executando seis *Tempi de Saltarello* cada, isto é, fazendo um *Doppio* sobre o esquerdo e uma *Ripresa* sobre o direito depois, à moda de *Piva*, então os homens param e todos terminam em trio. A mulher circula em volta dos homens, [39r] com seis *Tempi de Saltarello*, partindo com o pé esquerdo, e finalizando com o direito, primeiro circundando o homem que está acima [à esquerda], começando pelo lado de fora, e então indo para o meio, e circundando o outro companheiro, e o primeiro homem dá uma *Volta* quando a mulher o circunda, seguindo ela, e seu companheiro faz o mesmo, e todos terminam em seus lugares.

*BALLO PARA QUATRO, CHAMADO ANELLO, DE MESSER DOMENICO [BALLO
CHIAMATO ANELLO IN QUATRO DI MESSER DOMENICO]*

Primeiramente, executem oito *Tempi de Saltarello* com o pé esquerdo, e finalizando com o direito e, no *Tempo* final, isto é, quando tiverem executado sete, os homens largam das mãos das mulheres, e todos os quatro terminem em um quadrado, com os homens encarando uns aos outros, e similarmemente as mulheres, e todos param. A seguir, os homens fazem um *Movimento*, e as mulheres respondem, e então os homens trocam de lugares com dois *Tempi de Saltarello*, iniciando com o pé

esquerdo, e dando uma *Meza Volta* para o lado direito, para encararem-se uns aos outros, e terminarem em um quadrado. Logo depois, as mulheres realizam um *Movimento* e os homens respondem, e então elas trocam lugares daquele mesmo modo que fizeram os homens, também terminando em um quadrado, e [39v] todos fazem um *Movimento* juntos. Após, os homens dão uma *Volta Tonda* virando para o lado esquerdo, e as mulheres também similarmente fazem, e param. Os homens, em seguida, partem atrás de suas companheiras com quatro *Tempi* de *Piva*, começando com o pé esquerdo e terminando com o direito, trocando de lugar, e finalizando novamente em um quadrado. As mulheres executam o mesmo, ambos terminando em seus lugares. Depois, os homens fazem um *Movimento* e as mulheres respondem, e isto é feito duas vezes.

*BALLO PARA SEIS CHAMADO GELOSIA, DE MESSER DOMENICO [BALLO
CHIAMATO GELOSIA IN SEI DI MESSER DOMENICO]*⁴⁵⁶

Primeiramente, todos executem oito *Tempi* de *Saltarello*, fazendo dois a dois, isto é, um homem e uma mulher em cada casal, e parem. Após, o homem que está acima [por primeiro] deixa a sua mulher e vai até a segunda mulher, isso é, a que está no meio, com três *Passi Doppii* sobre o pé esquerdo, e uma *Riverenza* tocando a sua mão, e então o companheiro dela, que é o homem que está no meio, parte [40r] com um *Passo Doppio* sobre o pé esquerdo, e vai até a mulher que está acima [por primeiro]. O primeiro homem, continuando com dois *Passi [Doppii]* sobre o pé esquerdo vai até outra mulher, que está abaixo [por último], no terceiro casal, e o homem, companheiro da mulher que está abaixo, parte, com um *Passo Doppio* sobre o pé esquerdo, e vai até a mulher do meio, e então o primeiro homem vai atrás daquela mulher com dois *Tempi* de *Piva*, começando com o pé esquerdo, e vai abaixo [à direita] da mulher. Logo depois, todos partem juntos com quatro *Tempi* de *Piva Todescha*⁴⁵⁷, e então param. O casal que está em primeiro dá uma *Volta Tonda*, e o segundo casal responde, e o terceiro faz o mesmo. Isso feito, deem as mãos esquerdas [com o seu companheiro] e executem dois *Passi Sempii*, iniciando sobre o pé esquerdo, trocando de lugares, e então, troquem de mãos, e façam o

⁴⁵⁶ A notação musical de “*Gelosia*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 8”.

⁴⁵⁷ Consultar o Glossário para “*Piva Todescha*”.

mesmo novamente. Em seguida, o homem, que era o primeiro, está por último e o homem que estava por último, está como segundo, e o que estava como segundo, é agora o primeiro.

BALLO PARA DOIS CHAMADO BELRIGUARDO, DE MESSER DOMENICO
*[BALLO CHIAMATO BELRIGUARDO IN DOI DI MESER DOMINICO]*⁴⁵⁸

[40v] Primeiramente, executem quinze *Tempi* de *Saltarello*, e parem. Em seguida, façam quatro *Doppii*, começando do pé esquerdo. Após, três *Doppii* sobre o esquerdo, e dois *Sempii*, começando com o direito, e duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito. Depois, realizem dois *Tempi* de *Saltarello*, partindo com o esquerdo, com mais duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo e a outra, sobre o direito, e façam novamente dois *Tempi* de *Saltarello*, com duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, e então dois *Passi Sempii* e um *Doppio*, iniciando com o esquerdo, e uma *Ripresa* sobre o direito. Por fim, façam quatro *Continenze*.

BALLO PARA DOIS, CHAMADO LEONCELLO, DE MESSER DOMENICO [BALLO
*CHAMATO LEONCELLO IN DOI SI MESSER DOMENICO]*⁴⁵⁹

Primeiramente, executem três *Passi Doppii* em um pé, começando pelo esquerdo, e depois, três outros sobre o direito e outros três sobre o esquerdo novamente. Após, façam dois *Movimenti*, primeiro o homem e então a mulher, e, a seguir, o homem parte e vai à frente da mulher, fazendo um *Doppio* com o pé direito e uma *Meza Volta* para o lado direito. A mulher realiza um *Movimento*, e o homem lhe responde e, em seguida, ela faz um *Doppio* e uma *Meza Volta*, **[41r]** e o homem parte com quatro *Passi Sempii*, iniciando com o esquerdo, e um *Doppio*, e a mulher vai até ele aqueles mesmos passos. O homem executa três *Doppii* em um pé, no esquerdo, e a mulher o segue novamente com aqueles mesmos passos, e então o homem realiza dois *Sempii* e dois *Doppii*, partindo com o esquerdo, e a mulher faz o mesmo. Logo depois, deem as mãos e façam duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e outra,

⁴⁵⁸ A notação musical de “*Belriguardo*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 9”.

⁴⁵⁹ A notação musical de “*Leoncello*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 10”.

sobre o direito, e dois *Sempii* e dois *Doppii*, iniciando com o pé esquerdo, e finalizando com o direito, e então duas *Riprese*, uma sobre o esquerdo, e a outra, sobre o direito, e por fim, o homem realiza um *Movimento*, e a mulher lhe responde.

*BALLO CHAMADO MERCANTIA, DE MESSER DOMENICO [BALLO CHIAMATO
MERCANTIA DI MESSER DOMENICO]*⁴⁶⁰

Primeiramente, todos os quatro executem onze *Tempi* [de *Saltarello*] juntos, e a mulher vai com um dos homens, e os outros dois homens estão juntos, e a mulher deve estar no casal que está em frente, e para. Em seguida, os homens que estão atrás se afastam⁴⁶¹ com seis *Riprese* em transverso, um ampliando para o lado esquerdo, e o outro, para o lado direito. Após, a mulher dá uma *Meza Volta* para o lado esquerdo, e o homem, que é o seu companheiro, **[41v]** vai para frente com três *Doppii*, começando com o pé esquerdo, e a mulher termina em um triângulo com os dois outros homens. O homem que está à direita parte com dois *Passi Sempii* e um *Doppio*, iniciando com o pé esquerdo, e vai para tocar a mão a mulher, e ele então se volta para o lado direito, com dois *Sempii*, e um *Doppio*, partindo com o pé direito, e retorna para o seu lugar, onde ele estava. O seu companheiro, que está no lado esquerdo, faz o mesmo, e note que a mulher deve dar uma *Volta Tonda*, quando o primeiro homem toca a sua mão, e ela deve executar o mesmo quando o segundo homem o faz. Depois, o homem que está acima [à frente] dá uma *Meza Volta* para o lado direito, e os homens que estão abaixo [atrás] dão as mãos e realizam dois *Sempii* e um *Doppio* com o pé direito à gente, e trocam de lugar. O homem que está acima [à frente], então, parte com dois *Tempi* de *Saltarello*, começando com o pé esquerdo, e finalizando com o direito, e vai até a mulher, e a mulher vira imediatamente em direção ao homem, e o homem toca a sua mão, fazendo uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo, e após, **[42r]** este mesmo homem passa pelo lado esquerdo da mulher com dois *Sempii* e um *Doppio*, iniciando com o pé direito, e se junta ao homem que está no lado direito, e o homem que estava no lado esquerdo vai juntar-se à mulher com esses mesmos passos, e ele termina com a mulher.

⁴⁶⁰ A notação musical de “*Mercantia*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 11”.

⁴⁶¹ No manuscrito de referência, “*si alcogano*”, ou seja, “se aproximam”. Como a sequência indica passos que afastam os dois, optei por traduzir por “se afastam”.

*BALLO PARA DOIS, CHAMADO GRATIOSO, COMPOSTO POR GUGLILEMO
[BALLO CHIAMATO GRATIOSO IN DOI COMPOSTO PER GUIGLIELMO]*⁴⁶²

Primeiramente, avancem em conjunto, com três *Tempi* de *Saltarello Todescho*⁴⁶³, iniciando com o pé esquerdo, e parem. Após, o homem vai para o lado inferior [direito] da mulher com um *Doppio*, começando com o pé direito, enquanto isso, a mulher fica parada, e o homem executa toda essa parte novamente, de modo que termine em seu lugar, e pare. E então o homem deixa a mulher, com dois *Tempi* de *Saltarello Todescho*, dois *Sempii* e um *Doppio*, começando com o pé esquerdo, e para. A mulher vai até o homem com esses mesmos passos, e eles partem juntos com dois *Sempii* e dois *Doppi*, iniciando com o pé direito, isto é, o homem segue ao longo [*longho*]⁴⁶⁴ e a mulher vai em torno, de modo que ela retorna ao seu lugar, e ambos viram com **[42v]** duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, e então executem uma *Continenza*. Façam dois *Sempii* e dois *Doppii*, partindo com o pé esquerdo, isto é, o homem dá uma volta e a mulher vai em direção ao homem com esses mesmos passos. Deem as mãos e realizem duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, e então duas *Continenze*. Logo depois, o homem dá uma volta ao redor da mulher com três *Tempi* de *Piva* e para, e então faz um *Scosso*, e a mulher lhe responde, e ambos recuam com um *Doppio*, começando com o pé direito, e, em seguida, deem uma *Volta Tonda* com um *Doppio*, iniciando com o pé esquerdo.

*BALLO PARA TRÊS, CHAMADO SPERO, COMPOSTO POR GUGLIELMO [BALLO
CHIAMATO SPERO IN TRE COMPOSTO PER GUIGLIELMO]*⁴⁶⁵

Primeiramente, executem quatro *Doppi* em *Todescho*⁴⁶⁶ batendo à frente do *Tempo*⁴⁶⁷, e então parem. O homem no meio deixa as mulheres com dois *Sempii* e

⁴⁶² A notação musical de “*Gratioso*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 12”.

⁴⁶³ Consultar o Glossário para “*Saltarello Todescho*”.

⁴⁶⁴ Vide nota 449.

⁴⁶⁵ A notação musical de “*Spero*” está presente no Anexo deste Tratado, como “Imagem 13”.

⁴⁶⁶ Provavelmente, segundo a versão NY e a de Sparti, “*Saltarello Todescho*”.

um *Doppio*, começando com o pé esquerdo. E, ao mesmo tempo, as mulheres esperam paradas, e então as duas mulheres vão até o homem com dois *Sempii* e um *Doppio*, [43r] iniciando com o pé esquerdo, e, naquele mesmo *Tempo* deste *Doppio*, o homem vira com um *Doppio* para o lado contrário ao das mulheres, partindo com o pé direito. Avancem em direções opostas com dois *Tempi* de *Saltarello Todescho*, batendo o *Tempo* em *Gallone*⁴⁶⁸, e avancem uns em direção aos outros com quatro *Tempi* de *Saltarello*, iniciando com o pé esquerdo, isto é, o homem passando pelo meio das mulheres. Deem uma *Meza Volta* sobre o pé direito e duas *Riprese*, uma sobre o pé esquerdo, e a outra, sobre o direito, e uma *Riverenza* sobre o esquerdo. Recuem com um *Sempio* sobre o pé esquerdo, e então vão uns em direção aos outros com três *Riprese in Portogalese*, começando sobre o pé direito. Logo após, as mulheres dão uma *Meza Volta* sobre o pé direito, posicionando o homem ao meio, e todos os três executem uma *Ripresa* sobre o pé esquerdo, deem uma *Volta Tonda* em *Bassadanza [misura]*, com dois *Sempii*, partindo com o pé direito, e então executem uma *Riverenza* sobre o pé esquerdo. O homem no meio pega a mulher que está à sua direita pela mão, e eles dão uma volta com três *Tempi* de *Piva*, iniciando com o pé esquerdo, [43v] e então ele pega a mulher que está à sua esquerda e eles dão uma volta com três *Tempi* de *Piva*, começando com o pé direito. Em seguida, o homem realiza um *Scosso* e as duas mulheres respondem, juntas, e o homem dá uma *Volta Tonda* com um *Doppio*, iniciando pelo pé esquerdo. As duas mulheres dão uma *Volta Tonda*, com um *Doppio*, partindo com o pé esquerdo.

FINIS

⁴⁶⁷ No manuscrito de referência, “*batendo il tempo inanti*”. Segundo Sparti, “começando no contra-tempo”. GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 133 p. 169

⁴⁶⁸ Consultar o Glossário para “*Gallone*”.

[44r] ODE MORAL DE MARIO FILELFO EM HONRA E LOUVOR DO MESTRE
GUGLIELMO, O JUDEU [*CANZON MORALE DI MARIO PHILELFO AD HONORE
ET LAUDE DI MAESTRO GUILIELMO HEBREO*]⁴⁶⁹

Qual fama sobrevive, qual glória tem Alceu,
 De quem a antiguidade tanto tem cantado?
 O que tem o doce Cloma? E o claro Timóteo?

Que se Terpandro bem retornasse,
 Pareceria menor – e até com o bom Cradia comparando –
 Àquele o qual esse volume honrarias faz,

Tanto é suave e angelical a harmonia
 No doce som de Guglielmo o judeu,
 Tanto é justo o belo dançar,

Que a arma faria Macabeu embainhar
 A Salomão sua sabedoria descartar, e a de rei Davi com final similar,
 Humilharia o cruel Euristeu.

Embora Judith fosse, ela deveria a dança obedecer,
 E Sócrates, o grande Aristóteles, e Platão,
 Ou qualquer um nascido com mentes mais sérias que as deles.

Faria, dançando, enamorar Catão,
 Inclinaria Diana ao seu coro,
 E renunciaria Cipião a sua dignidade.

Faria, inclinar ao seu dançar, Panthea
 Assim como também a Tômiris, Orítia, e Antíope.
 Em queda, a grande e forte Pentesileia se dobraria,

Por sua arte, a antiga fama de Iopa se apequena

⁴⁶⁹ Mario Filelfo, ao usar alguns nomes não tão celebrados da antiguidade clássica e da história judaica e da cristandade, os quais hoje não se tem ampla referência, acaba por testar a capacidade de seu tradutor, dificuldade também trazida à tona por Sparti em sua tradução. GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing.** Oxford: Clarendon Press, 1995 p. 173 Algumas referências são nítidas, outras, fica a dúvida, dependendo do contexto, se a intenção era se referir à uma personalidade ou lugar mais conhecido, do qual ainda hoje se tem notícia, ou outro menos conhecido, de mesmo nome.

[44v] Ou a de qualquer outro que já houve.

Na Libia, ou na grande Asia, ou na Europa

A ele cede lugar quem com Belos ficou,

Com Agenor, com Cadmus, e aqueles em Tebas,

E todos aqueles que aprenderam esta arte da grande Délos.

Nunca tal riqueza de plantas e todas as glebas,

Diversas em frutas, em fronde, em semente e em flores,

Nunca em torno de Boebe houve tantos juncos nos pântanos

Como quantas são as triunfantes honras

Que tem ele recebido pelo seu belo dançar

De reis, duques, marqueses e senhores.

Não sabia eu que a música pudesse fazer

Tanta harmonia com o som quanto com a sua arte

De mão em mão permite que circule sua minuta.

Tal não foi Apolo na música, nem Marte na guerra,

Nem Mercúrio em sua lira, nem Palas em seu tear,

Nem no cavalgar aqueles que em Esparta nasceram,

Quanto é ele célebre no exercício

Do engenho [*ingegno*] e do corpo, na música, encontrados,

Da qual nasce o dançar, por ofício.

Qual Dicearco ou Aristóxenes tem de nato? [*mai nato?*]

Ou Tâmares? Filémon? Ou Tirteu?

Qual nome de Fêmio já glorificado foi?

Qual de Demódoco, o doce Corciriano?

Ou *Polymnestus*? Ou Pítias? Ou *Pericleto*?

No tempo dos Judeus, qual Hyagnis?

[45r] Regra não há de nenhum *Apothetae*,

Ou Helega⁴⁷⁰, ou *Comarcho*, ou *Schemon* –

Duo ou tri-harmônico ou como estes –

⁴⁷⁰ Cidade localizada na antiga Grécia, mais conhecida como *Gadilon* e/ou *Gadilonitis*. TALBERT, Richard, J. A. (Ed.) **Barrington Atlas of the Greek and Roman World**. Princeton: Princeton University Press, 2000. p. 1231.

Dados por *Polymnestes* ou Cepião,
 Com que este homem não é seguro nem cordial,
 Como o Olímpio Glauco, Marsias ou o grande Árion.
 É tanta a sua glória que por agora já é feito imortal
 E viverá mais do que a duração do mundo,
 Tanto ele tem feito em virtude de uma arte tão capital
 O seu dançar não é de humana indústria
 Mas de engenho [*ingegno*] celeste e saber divino.
 Sem aparência simulada e vã
 De inconvenientes não há mais sinal
 Do que a *citharea*⁴⁷¹ de virgíneo vestal
 Nem qualquer passo indecoroso há.
 Não tem tanta destreza a águia, em suas asas
 Quanto agilidade tem Guglielmo,
 Aquele cuja virtude [*virtu*] parece resultar de um credo fatal.
 Heitor com seu elmo não teve tanta destreza,
 Quanto este homem que, em arte sua, é excelente
 Entre todos os outros, todos superando.
 Mulheres, nobres e eminentes,
 De mortais as fez parecerem Diana
 Minha filha, Theodora, a mais recente.
 Nunca houve uma mulher, Grega ou Romana,
 Que poderia daquelas se equiparar
[45v] Àquela que, pelo saber, estende a mão a esse homem.
 Portanto, pela graça de Deus, o nobre labor
 Que se contém, nessa obra, um tanto,
 Estimá-lo como a um tesouro, lhe peço como favor,
 E admirá-lo bem de todos os cantos.
 E quando você houver a transcorrido por inteiro,
 Não haverá na terra homem de similar orgulho,

⁴⁷¹ O termo designava genericamente algum tipo de harpa, lira, como também um tipo primitivo de violão, com parentesco com o alaúde, sem tradução equivalente no português.

Nem nunca, tal que seja, que sobre o Lete passe.

PAGANO DE RHO TERMINOU DE ESCREVER ISSO NO DIA ONZE DE
OUTUBRO, AD 1463 EM MILÃO, NO REINO DE FRANCESCO SFORZA,
NOMEADO QUARTO DUQUE DE MILÃO. Adeus ao leitor. [EXCRIPSIT PAGANUS
RAUDENSIS. Vº. NONAS OCTOBRES ANNO A NATALI CHRISTIANO
M°CCCC°LXIII. MEDIOLANI. REGNANTE FRANCISCO SPHORTIA
MEDIOLANENSIVM INCLYTO DUCE QUARTO. Vale qui legisti.]

AS NOTAÇÕES DOS *BALLI* SEGUEM AGORA [QUI SEQUITANO I BALLI
NOTATI]⁴⁷²

⁴⁷² No Tratado de Guglielmo apenas os *Balli* têm as suas notações musicais [*Balli notati*] anotadas, separadamente, ao final do Tratado. Ainda assim, no manuscrito de referência, faltam as notações dos *Balli* “*Duchesco*”, “*Petit Rose*”, “*Belfiore*” e “*Anello*”; além de conter a notação de um *Balli* cuja dança não está descrita no Tratado (ao menos não no manuscrito de referência), a saber, a de “*Pizoccara*”, equivalente à “*Pinzochera*” do Tratado de Domenico. As notações musicais estão presentes, a seguir, no Anexo I deste Tratado. Elas estão organizadas aqui conforme a ordem de aparição na descrição das danças. Entretanto, no manuscrito de referência, as notações aparecem na seguinte ordem: “*Presoniera*”, “*Belriguardo*”, “*Leoncello*”, “*love*”, “*Gelosia*”, “*Pizoccara*”, “*Ingrata*”, “*Mercantia*”, “*Marchesana*”, “*Spero*”, “*Gratioso*”, “*Colonnese*” e “*Ligiadra*”.

ANEXO AO TRATADO DE GUGLIELMO DE EBREO



473

⁴⁷³ Imagem 1: Ilustração presente ao fim da parte teórica do Tratado de Guglielmo, anteriormente às descrições das "Bassedanze" e dos "Balli". Ref: [21v-22r] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

The image displays a page of handwritten musical notation for a piece titled "LIZADRA". The notation is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes. The word "LIZADRA" is written in red ink between the first and second staves. There are several numerical markings (3, 2, 2) placed below the staves, likely indicating fingerings or groupings. A red circular stamp is visible at the bottom center of the page, partially overlapping the final staff. The paper shows signs of age, including some staining and a faint red stamp in the middle.

474

⁴⁷⁴ Imagem 2: Notação musical do Ballo "Ligadra". Ref: [p. 51] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The title "COLONESE" is written in red ink below the first staff. The score consists of seven staves of music, all in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several measures with a "3" written below them, indicating a triplet. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The number "475" is printed in the bottom right corner of the page.

⁴⁷⁵ Imagem 3: Notação musical do Ballo "Colonese". Ref: [verso da p. 50] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

The image displays a page of handwritten musical notation on aged paper, consisting of five staves. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature, followed by a series of eighth notes. Below this staff, the word "LOVE" is written in red ink. The second staff continues the melody with eighth notes and includes a fermata over the final note. The third staff features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, marked with a '2' below it. The fourth staff continues the melody with eighth notes and is marked with a '3' below it. The fifth staff concludes the piece with a final cadence, including a double bar line and a fermata over the final note.

476

⁴⁷⁶ Imagem 4: Notação musical do *Ballo "love"*. Ref: [p. 47] do manuscrito de referência "*Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii*". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

Handwritten musical score for the dance "Presoniera". The page is numbered "46." in the top right corner. The score consists of seven staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first six staves contain the main melody, with various rhythmic values and ornaments. The word "PRESONIERA" is written in red ink between the first and second staves. The seventh staff shows the beginning of a new section, followed by empty staves. The manuscript is on aged, yellowed paper.

477

⁴⁷⁷ Imagem 5: Notação musical do *Ballo "Presoniera"*. Ref: [p. 46] do manuscrito de referência "*Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii*". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

The image displays five staves of handwritten musical notation for a piece titled "MARCHESANA". The notation is written in a historical style, featuring a treble clef on the first staff and a common time signature (C). The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily using quarter and eighth notes. A prominent feature is a triplet of eighth notes in the second measure of the first staff, indicated by a '3' above the notes. The word "MARCHESANA" is written in red ink below the first staff. The notation continues across the remaining four staves, showing a progression of rhythmic figures and melodic lines. The paper is aged and shows some discoloration and faint bleed-through from the reverse side.

478

⁴⁷⁸ Imagem 6: Notação musical do *Ballo* "Marchesana". Ref: [verso da p. 49] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, *De pratica seu arte tripudii*". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

The image displays a handwritten musical score for the Ballo "Ingrata". The score is written on aged, yellowed paper and consists of two systems of staves. The first system contains two staves, with the word "INGRATA" written in red ink between them. The second system contains three staves. The notation is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. There are several instances of the number "2" written below the staves, likely indicating fingerings or measures. The score concludes with a double bar line on the bottom staff of the second system.

479

The image displays a page of handwritten musical notation for a piece titled "GELOSIA". The notation is arranged in two systems, each consisting of two staves. The word "GELOSIA" is written in red ink between the first and second systems. The notation uses a system of rhythmic flags and stems on a five-line staff, characteristic of early printed music. Various numerical figures (6, 3, 2, 3) are placed below the staves to indicate rhythmic values or groupings. The manuscript is on aged, yellowed paper.

480

"Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, *De pratica seu arte tripudii*". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

⁴⁸⁰ Imagem 8: Notação musical do *Ballo "Gelosia"*. Ref: [verso da p. 47] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, *De pratica seu arte tripudii*". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

The image displays five staves of handwritten musical notation on aged paper. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a 6/8 time signature. The first staff begins with the title "BEL RIGUARDO" written in red ink. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it. The subsequent staves continue the melody with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and some notes with stems pointing downwards. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight discoloration of the paper.

481

⁴⁸¹ Imagem 9: Notação musical do Ballo "Belriguardo". Ref: [verso da p. 46] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

Handwritten musical score for the Ballo "Leoncello". The score consists of four staves of music. The word "LEONCELLO" is written in red ink on the first staff. The notation includes various note values, rests, and a "c" time signature on the third staff. The word "LEONCELLO" is written in red ink on the first staff. The notation includes various note values, rests, and a "c" time signature on the third staff.

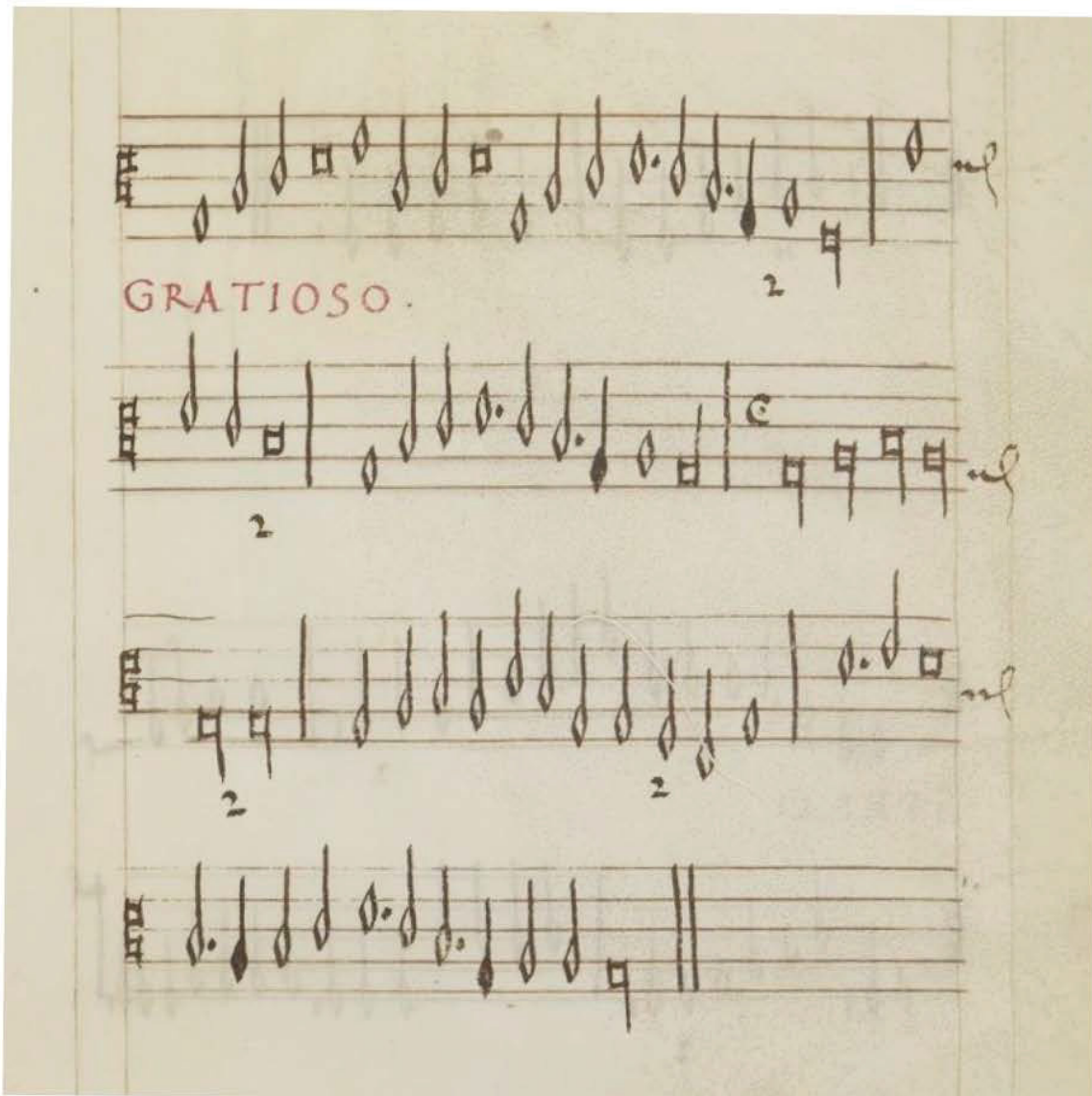
482

⁴⁸² Imagem 10: Notação musical do Ballo "Leoncello". Ref: [p. 47] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

The image displays five staves of handwritten musical notation for a piece titled "MERCANTIA". The notation is written in a historical style, likely from the 16th or 17th century. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth notes. Below the first staff, the word "MERCANTIA" is written in red ink. A circled number "3" is placed below the end of the first staff. The second staff continues the melody with a circled number "2" below it. The third staff also continues the melody with a circled number "2" below it. The fourth and fifth staves complete the piece, ending with a double bar line. The paper is aged and shows some staining.

483

⁴⁸³ Imagem 11: Notação musical do Ballo "Mercantia". Ref: [p. 49] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.



484

⁴⁸⁴ Imagem 12: Notação musical do Ballo "Gratioso". Ref: [verso da p. 50] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.



485

⁴⁸⁵ Imagem 13: Notação musical do Ballo "Spero". Ref: [p. 50] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

The image displays a page of handwritten musical notation for a piece titled "PIZOCCARA". The notation is written on six staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a single melodic line. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is labeled "PIZOCCARA" in red ink. Below the second staff is a measure rest marked with the number "4". The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, followed by a measure rest marked with the number "3". The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, followed by a measure rest marked with the number "3". The notation is written in a clear, legible hand.

486

⁴⁸⁶ Imagem 14: Notação musical do Ballo "Pizoccara". Ref: [p. 45] do manuscrito de referência "Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, De pratica seu arte tripudii". Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973.

4.3 GLOSSÁRIO ÀS TRADUÇÕES

GLOSSÁRIO

Accidentale s. (**Accidentali** pl.): “*Accidentale*”, do latim tardio “*Accidentalis*” (DEVOTO, 1968, p.3), derivado do latim “*Accidens*”, que por sua vez significa contingência, um atributo contingente, circunstancial. (GLARE, 1968, p.20). A Accademia della Crusca define como “*Accidentale*: que vem por *Accidente*, Lat. *accidentalis, fortuitus*.”, e *Accidente* como “aquilo que ou se encontra, ou não se encontra no submetido [objeto em questão], sem a corrupção dele” (CRUSCA I, 1746, p. 20). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como casual, fortuito, não essencial, acessório (DEVOTO, OLI, 1971, p.19). John Florio define como “acidental, casual” (FLORIO, 1611, p. 6). Barbara Sparti define *Accidentali* como “fortuito, acidental. Guglielmo também usa o termo para significar o 'oposto de natural ou essencial' [...]. Portanto, astuto, artificial, feito pelo homem (ver também *Artificiosamente* e *Sottilita*). Nos tratados de Domenico e Cornazano, também significa ornamento.” (GUGLIELMO, 1995, p. 217) A. William Smith define como *Accidentia* como “artificial, inventado, incidental” em nota à posterior ocorrência do mesmo termo (DOMENICO, 1995, p.13).

Agilitade: “*Agilità*”, do latim “*Agilitas*” (DEVOTO, 1968, p.9), que por sua vez significa fácil de movimento, agilidade, vivacidade (GLARE, 1968, p.84). A Accademia della Crusca define “*Agilità, Agilitade, e Agilitate*” como “destreza, presteza dos membros” (CRUSCA I, 1746, p. 60). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como fluência e destreza no movimento dos membros (DEVOTO, OLI, 1971, p.60). John Florio define como “*Agilità*” como “agilidade, facilidade, destreza” (FLORIO, 1611, p. 15).

Aire (Aiere, Aira): “Aere”, do latim “Aer” (DEVOTO, 1968, p. 7), que por sua vez significa “ar; ar como substância, como um dos quatro elementos da antiguidade; atmosfera; corrente de ar; gentil brisa; odor; névoa” (GLARE, 1968, p.69). A Accademia della Crusca define *Aire* como *Aere*, que nos direciona à *Aria*, “um dos quatro elementos” (CRUSCA I, 1746, p. 160). John Florio define como “ar; um aspecto; aparência na face de um homem ou de uma mulher”. (FLORIO, 1611, p. 12). Sparti nos traz a definição de “ar, a maneira de uma pessoa. Para Guglielmo, uma das principais partes da arte da dança: um ornamento que consiste de um movimento ascendente aplicado a alguns passos de dança particulares. [...]. O termo pode também ser interpretado como estilo, ou qualidade, como no capítulo 'Reconhecendo um bom dançarino' de Giovanni Ambrosio. De acordo com L. Lockwood em *Music in Renaissance Ferrara* (LOCKWOOD, 1984, p.72), '*Aere* era um termo muito usado no período para tipos característicos de melodias bem como para as qualidades expressivas associadas a elas...[e.g.] *Aere Veneziane*'." (GUGLIELMO, 1995, p. 217).

Alta dança: No Glossário de Sparti temos: “mencionada por Cornazano em relação ao *Saltarello*. Literalmente, ‘dança alta’, provavelmente devido aos seus saltos característicos. Ela contrastava com a *Bassadanza* (“dança baixa”), a qual era executada mais vagarosamente e com os pés próximos ao chão.” (GUGLIELMO, 1995, p. 217, 218).

Anima (Animi, pl.): “Anima”, do equivalente latino “Anima” (DEVOTO, 1968, p. 20), que por sua vez tem várias significações: "1. O ar respirado por um animal, a respiração. 2. O respirar ou a respiração como a manifestação característica de vida (em oposição à morte). 3. A característica ou qualidade cuja perda constitui a morte; vida, consciência. b) a vida de um indivíduo, uma vida. c) (vista como estando localizada em uma parte definida corpo) um lugar/ponto vital. 4. (como a qualidade característica do reino animal) Vida animal. 5 A parte não-material (em oposição ao corpo), a alma, a vida. b) o princípio vital nas plantas. 6. Um espírito desincorporado, alma, fantasma. 7. A vida como aquilo que uma pessoa mais valoriza. 8 (como a base do caráter, disposição, etc.) alma, espírito. 9. Ar como um dos quatro elementos. 10. Ar como um gás ou a substância do vento, uma corrente de ar,

vento, brisa.” (GLARE, 1968, p. 132). A Accademia della Crusca define *Anima* como “forma intrínseca do vivente” (CRUSCA I, 1746, p. 125). No dicionário de John Florio, *Anima* é “a alma da humanidade. Também o centro ou semente de uma fruta. Também a couraça ou peitoral da armadura, assim chamada por proteger o coração.” (FLORIO, 1611, p. 28).

Animo: “*Animo*”, do latim “*Animus*” (CRUSCA I, 1746, p. 126) que, por sua vez, significa “a mente em oposição ao corpo, a mente ou alma como constitutivos, com o corpo, de toda a pessoa. b) (incluindo a mens). c) (como a parte imortal de uma pessoa. d) o espírito ou alma do universo (em alguns sistemas filosóficos). 2.(substituto para a pessoa). 3 O elemento do ar (como o princípio da vida). 4. A mente como o lugar da consciência. b) consciência, vida. 5. A mente como o órgão do pensamento. b) como o órgão do julgamento, da opinião. c) como o lugar da memória. 6. A mente como estando dirigida a um objeto particular, atenção. 7. A mente como o lugar originário das intenções. b) propósito, intenção. 8. A mente como o lugar do desejo ou vontade.” (GLARE, 1968, p. 138). A Accademia della Crusca define como “propriamente a Parte intelectual da alma racional.” (CRUSCA I, 1746, p. 126). Em Florio vemos, como definição, “uma mente, um espírito, ou coragem” (FLORIO, 1611, p. 29).

Artificiale, Artificiosamente, adv. (Articioso, adj.): “*Artificiale*”, do latim “*Artificialis*” (DEVOTO, 1968, p. 28), que por sua vez significa fornecido ou forjado através da arte, (GLARE, 1968, p.177). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como procedimento técnico que imita ou substitui a aparência, o produto ou o fenômeno natural (DEVOTO, OLI, 1971, p.175). A Accademia della Crusca define como “feito com artifício”, *Artificio* como “o fazer e o operar com arte, e a coisa feita com arte”, e *Arte* como “hábito, extraído da experiência, de poder operar com a razão, em torno de qualquer matéria: como as sete Artes Liberais, e as mecânicas.” (CRUSCA I, 1746, p. 173, 174). Com John Florio, temos “artificial, repleto de Arte” (FLORIO, 1611, p. 41). Para Sparti, “habilidoso; com talento artístico; o oposto de natural.” (GUGLIELMO, 1995, p. 218) .

B molle e B quadro: As rubricas - B_b e B_q - dos sistemas B *molle* (macio) e B *durum* (rígido) (GUGLIELMO, 1995, p. 218).

Ballo (Balli, pl.): Duas fontes aqui usadas apontam diferentes origens para “*Ballo*”. Segundo o vocabulário de Treccani, “*Ballo*” é derivado de “*Ballare*”, do equivalente latino “*Ballare*”, provavelmente do gr. italiota “*βαλλίζω*”, significando “tripudiar, bailar” (TRECCANI, 2019). Já no dicionário da Accademia della Crusca, a etimologia de “*Ballo*” é dada como derivado do latim “*Saltatio*” (CRUSCA I, 1746, p. 232) que, por sua vez, significa “o ato de dançar, uma dança, um tipo de dança.” (GLARE, 1968, p. 1682). Porém, na definição de “*Saltare*” no vocabulário da Accademia, tal termo é também definido como “*Ballare*”, ponto que daí concorda com a definição encontrada no vocabulário de Treccani, isto é, também situa a origem do termo no italiota “*βαλλίζω*”, “tripudiar” (CRUSCA IV, 1747, p. 179). Em Florio, temos “um baile, ou qualquer tipo de dança” (FLORIO, 1611, p.53) Na definição trazida por Sparti: “Termo genérico na Itália do século quinze para qualquer tipo de dança. Também designa um tipo específico de dança, possivelmente criado e certamente aperfeiçoado por Domenico da Piacenza, caracterizado por mudanças de métrica e tempo (*Misura*). A quatro *Misura* das quais um *Ballo* pode ser composto são: *Bassadanza*, *Quadernaria*, *Saltarello* e *Piva*. Alguns *Balli* são baseados em temas e requerem gestos pantomímicos. Enquanto que alguns dos *Balli* no *De Pratica* são para quatro, seis ou oito dançarinos, a maioria é feita para casais ou trios. Os dançarinos executam em colunas, em filas um atrás do outro, em quadrados, triângulos e séries de longa duração. Os *Balli* eram ocasionalmente referidos como *Balletti* (V, S, NY), sendo os termos intercambiáveis. *Ballo* também indica um entretenimento dedicado à dança, como um baile, entretanto não no sentido que o termo adquire no contexto do século dezenove.” (GUGLIELMO, 1995, p. 218).

Bassadanza (Bassadança; Bassedanze, Bassedançe pl.): No glossário de Sparti, a “*Bassadanza*” é definida como “Literalmente, 'baixa dança' (ver *Alta Dança*). Na Itália do século quinze, um tipo independente de dança. As coreografias de mais de quarenta *Bassedanze* sobreviventes foram compostas em sua maioria por Guglielmo de Ebreo/Giovanni Ambrosio e, em menor quantidade, por Domenico da Piacenza, e por uma meia dúzia de outros. A maioria das *Bassedanze* são para casais ou trios (há também algumas para quatro e para oito dançarinos), e os dançarinos estão ou em colunas ou em fila um atrás do outro. *Bassedanze* circulares eram executadas

em ao menos dois tipos de espetáculos alegóricos, um executado para o canto de uma canção e o outro para acompanhamento instrumental. (Ch. 3.) A *Bassadanza* italiana difere da anônima *Basse Danse* franco-borgonhesa do mesmo período na medida em que a última era executada somente por casais ou trios, era processional (não havendo *Meza Volta*), e, o mais importante, seguia um rígido esquema de passos (*Reverence, Branle, 2 Simples, 1, 3 ou 5 Doubles, 3 Reprises* para trás), com sua duração determinada por uma combinação fixa de *Mesures*. Como diz Otto Gombosi, 'Enquanto que na França a *Bassedanse* se tornou cada vez mais um mero entretenimento social, na Itália mesmo a dança social permaneceu como uma forma de arte... O estilo Francês era caracterizado um formalismo completamente rigoroso contrastando com a liberdade do estilo Italiano... A crescente formalização das sequências de [*Bassedanse* Francesa] faz com que seja quase impossível uma disposição artística criativa do meio espacial... Apesar de suas óbvias origens em comum, os estilos Italiano e Francês diferem entre si assim como a jovem Renascença difere da decadente Idade Média. ('About Dance and Music in the Late Middle Ages', *Musical Quarterly*, 27 (1941), 289-305 em 303 e 305). A *Bassadanza* pode também ser uma das sessões do *Ballo*. É a mais lenta das quatro *Misure*, e o seu sinal de mensuração e notação sugere uma transcrição moderna em tempo duplo composto. De acordo com Domenico, a *Bassadanza*, a qual ele considera como 'Rainha das *Misure*', deve começar no tempo fraco; ou seja, o soprano começa enquanto o dançarino faz um movimento preparatório. O tenor entra com o tempo forte no momento em que o passo do dançarino ganha peso. A *Bassedanze* era dançada em músicas baseadas em melodias tenores, notadas em sua maioria em *SemiBreves* ou *Breves*. Geralmente uma ou duas melodias eram improvisadas em volta da melodia tenor. [...].'" (GUGLIELMO, 1995, p. 218-219).

Cambiamento: "*Cambiare*", do latim tardio "*Cambiare*" (DEVOTO, 1968, p.62), de origem gálica, que por sua vez significa troca, (GLARE, 1968, p.262). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como substituição ou alteração que sobre o todo ou em parte, alternar operando uma substituição, mudar (DEVOTO, OLI, 1971, p.365). A Accademia della Crusca define como "o trocar, o mudar" (CRUSCA I, 1746, p. 320), localizando a sua origem etimológica no latim "*Mutatio*", "dar e receber, troca. 2. Substituição (de uma coisa por outra), troca. 3 Alternância, intercâmbio. 4. A ação

ou processo de se tornar diferente, mudança, alteração. b) alteração na posição, troca. c.) conversão (de uma linguagem à outra), tradução.” (GLARE, 1968, p. 1149). John Florio tem “troca, mudança” para *Cambiare* (FLORIO, 1611, p. 76).

Canto: “*Canto*”, do latim “*Cantus*” (DEVOTO, 1968, p.65), que por sua vez significa canto, música (com ou sem acompanhamento instrumental, a música de instrumentos, [...]) (GLARE, 1968, p.268). A Accademia della Crusca define como “harmonia expressa pela voz” (CRUSCA I, 1746, p. 334). John Florio define como “uma música, um soneto, um canto. Também a corda aguda de algum instrumento” (FLORIO, 1611, p. 80). No glossário de Sparti, Canto é definido como “Canção; som musical. De acordo com Tinctoris, Terminorum, Cantus é ‘música... feita de um grande número de sons individuais, e é tanto uma melodia simples quanto coral.’” (GUGLIELMO, 1995, p. 219).

Chiave, s., pl.: “*Chiave*”, do latim “*Clavis*” (CRUSCA I, 1746, p. 398). A definição do termo no italiano no latim (GLARE, 1968, p.335) se refere à *Chiave* apenas como instrumento de abertura de portas, o que é compreensível, dado que a notação musical, do modo como a conhecemos hoje, isto é, a concepção moderna de sistema musical ocidental, é advento apenas do final da idade média ocidental (FRIAÇA, 1999, p. 280). A Accademia della Crusca, entre as definições de chave como instrumento, também nos dá “figura musical que denota a variedade ou diversidade dos tons” (CRUSCA I, 1746, p. 398). John Florio define como “qualquer tipo de chave. Também uma clave na música” (FLORIO, 1611, p. 97). No glossário de Sparti, ela define como “clave(s) ou sinal(s) musical(s). As *Chiavi* (pl.) de *B Molle* (Bemol) e *B Quadro* (Bequadro) sem sombra de dúvidas se referem aos dois sistemas mais tarde conhecidos como “*Cantus Mollis*” e “*Cantus Durus*”, os quais se desenvolveram à parte do sistema de Hexacordes. Os três hexacordes eram *Naturale* (naturais) – começando em Dó; *Durum* (duro, rígido) – começando em Sol; e *Molle* (mole, macio) – começando em Fá, com um Bemol. O *Cantus Mollis*, onde o Bemol era essencial, era composto dos hexacordes *Molle* e *Naturale*, enquanto que o *Cantus Durus* – com o seu Bequadro – consistia nos hexacordes *Durum* e *Naturale*. Ver ‘*Mode*’, ‘*Musica Ficta*’, e ‘*Solmization*’ em *New Grove*, assim como K.

Berger, *Musica Ficta* (Cambridge, 1987), e A. Hughes, *Manuscript Accidental: Ficta in Focus 1350-1450* (American Institute of Musicology, Musicological Studies and Documents, 27; 1972). (GUGLIELMO, 1995, p. 219).

Commuòvere: “*Commuòvere*”, do latim “*Commovere*” (DEVOTO, OLI, 1971, p.528) que por sua vez significa "mover vigorosamente; agitar, (partes do corpo); agitar algo; compelir algo ou alguém a mover alguém de lugar; causar uma atividade; estimular uma ação; causar algum efeito; mover ou afetar emocionalmente, influenciar" (GLARE, 1968, p.368). A Accademia della Crusca oferece como definição “mover afetado por algo alheio, ou vontade alheia.” (CRUSCA I, 1746, p. 443). John Florio define como "mover". (FLORIO, 1611, p. 112).

Concordantia, Concordantie: “*Concordantia*”, do latim “*Concordare*” (DEVOTO, 1968, p.94), que por sua vez significa "concordância mútua; harmonia; amizade; acordo ou harmonia entre as coisas; conjunção; união" (GLARE, 1968, p.390). John Florio define como "concordância". (FLORIO, 1611, p. 11). A Accademia della Crusca define como “conformidade, conveniência, acordo.” (CRUSCA I, 1746, p. 458). Florio define como “concordância” (FLORIO, 1611, p.115). Para Sparti, “Concordâncias; sons concordantes; harmonias (i.e., sons os quais são agradáveis à audição, em vez de harmonia como estrutura de acordes distinta de melodia e ritmo); música. Na época de Guglielmo, os termos *Concordantia* e *Consonantia* eram frequentemente usados de forma intercambiável, não somente em seu significado genérico, mas para também indicar as três perfeitas *Concordances/Consonances* musicais então reconhecidas: a quarta, a quinta e a oitava.” (GUGLILEMO, 1995, p. 219).

Consonantia: “*Consonantia*”, do latim “*Consonantia*” (DEVOTO, 1968, p.98), que por sua vez significa "uma concórdia; consonância; harmonia" (GLARE, 1968, p.417). Para a Accademia della Crusca, “acordo das vozes, o contrário de dissonância” (CRUSCA I, 1746, p. 479). John Florio define como "uma consonância de sons". (FLORIO, 1611, p. 119).

Continentia: “*Continentia*”, do latim “*Continenza*” (DEVOTO, 1968, p.100), que por sua vez significa a ação de reter, repressão, repressão dos apetites ou paixões de uma pessoa, autocontrole (GLARE, 1968, p.430). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como moderação, comedimento na satisfação de necessidades e prazeres, abstinência (DEVOTO, OLI, 1971, p.570). A Accademia della Crusca define como “virtude com a qual o homem se atenua, e se contém; maneira de se portar ou se conter em algo; firmeza.” (CRUSCA I, 1746, p. 486). Em Florio, temos “continência, castidade.” (FLORIO, 1611, p. 120). No glossário de Sparti, o termo “*Continentia*” aparece como “*Continenza*”, e é definido como “As *Continenze* do século quinze italiano, com as quais muitas *Bassedanze* começavam, podem ser similar à *Branle Francesa/Borgonhesa* (um tipo de passo de ‘colocação’ ou de ‘balanço’ na ou para a direita e esquerda; ver *Borges*, Appp II, Crane, *Materials*, e Brainard, *The Art of Courtly Dancing*). Duas *Continenze*, com ou sem uma *Riverenza*, poderiam fazer as ‘honras’ da dança. Elas geralmente apareciam em pares e, ao menos nas coreografias de Domenico, são executadas em pés alternados. Não são passos de deslocamento e no *De Pratica* são feitos ‘no’ ou ‘sobre’ o pé (como a *Riprese*). De acordo com Domenico e Cornazano, cada *Continenza* deve durar meio *Tempo*, para que então duas *Continenze* sejam executadas em um compasso de música. Mais predominante na *Bassedanze* que no *Balli*, elas frequentemente parecem indicar, em danças longas, o fim de uma ‘frase de dança’. Cornazano (V, 7r) acrescenta que quando executando duas *Continenze*, (ou *Riprese*), elas devem ser sempre ‘diferentes uma da outra, ou seja, grande e [então] pequena.... ou vice-versa’.” (GUGLIELMO, 1995, p. 220).

Doppio (Doppij, pl. [Doppii; Doppio, s.]): “*Doppio*”, do latim “*Duplus*” (DEVOTO, 1968, p.139), que por sua vez significa “o dobro de determinado tamanho ou quantidade;” (GLARE, 1968, p.581). Na definição da Accademia della Crusca, “duas vezes um tanto, algo duplicado; o contrário de simples, de único.” (CRUSCA II, 1746, p. 148). John Florio define como “dobro; cópia ou transcrição de algo”. (FLORIO, 1611, p. 161). No glossário de Sparti, o termo “*Doppio*” é definido como “Passos duplos. De acordo com Domenico da Piacenza e Cornazano, o *Doppio* deve durar um *Tempo* (compasso). A descrição de Cornazano da *Bassadanza* (V, 10r)

como sendo dividida em quatro partes – o tempo fraco com o seu ‘movimento de aparição, seguido de três passos – pode ser uma descrição de um *Doppio* naquela *Misura*. Quando discute a *Maniera* (V, 3v – 4r), ele especifica que o segundo passo é curto, e que o terceiro passo termina o *Doppio*. O *Doppio* é a unidade de passo básica na outra *Misure* onde, de acordo com Domenico, era ornamentada por um *Frapamento* (na *Quadernaria*), um pequeno salto (no *Saltarello*), ou executado muito rapidamente (*Piva*). Sequências de dois, três ou quatro *Doppii*, onde cada *Doppio* começa com ‘em’, ‘com’, ou ‘sobre o mesmo pé’ (em vez da usual alternância de pé direito e esquerdo) parecem ser equivalentes de *Contrapassi*.” (GUGLILEMO, 1995, p. 220-221).

Elemento: “*Elemento*”, do latim “*Elementum*” (DEVOTO, 1968, p.145), cuja definição é “1. Uma das quatro substâncias (terra, ar, fogo, água) das quais toda a matéria é supostamente feita, um 'elemento", b) (em geral) um componente ou ingrediente. 2. (no sistema de Epicuro) um átomo, (em sentido mais amplo) uma partícula. 3. Uma letra do alfabeto. 4. (pl.) os princípios básicos de uma arte ou ciência ou da educação de uma pessoa em geral, o que é rudimentar. b) os primeiros começos, germes, etc. (de uma qualidade ou condição).” (GLARE, 1968, p. 568). A Accademia della Crusca define como “o princípio de seja o que for; ser coisa necessaríssima” (CRUSCA II, 1746, p. 168). John Florio define como "o começo das coisas criadas, um Elemento como a água, terra, ar e fogo." (FLORIO, 1611, p. 166)

Fantasmata: “*Fantasmata*”, derivação de “*Fantasma*”, do latim “*Phantasma*” (DEVOTO, 1968, p. 163), que significa fantasma, aparição (GLARE, 1968, p. 1372). Na Accademia della Crusca, “*Fantasma*” é definido como “termo filosófico; imagem ou aparência concebida pela fantasia; sinal de falsas imagens, e assustadoras, que aparecem às vezes na fantasia alheia.” (CRUSCA II, 1746, p. 210). Na definição de Florio, “um fantasma, um demônio feminino, um gnomo mau, um '*robin-good-fellow*'. Também o pesadelo ou bruxa voadora (*'riding hag*').” (FLORIO, 1611, p. 179).

Frappamento, Frapamento (Pd) (**Frappamenti** (V), *pl.*): “*Frappa*”, do franco ant. “*Frape*”, significando “franja” (DEVOTO, 1968, p.176). Na Accademia della Crusca, “tira de vestimenta” (CRUSCA II, 1746, p. 314). No dicionário de Florio, “um vangloriar-se, um truque, uma vaidade. Também um laço, um ornamento. Também um corte ou recorte no vestuário” (FLORIO, 1611, p. 195). No glossário de Sparti, o termo “*Frappamento*” é definido como “Um passo ornamentado o qual não é mencionado no *De Pratica*, apesar de amplamente usado. Não confundir com o *Frappament* Francês. *Frappe* e *Frappatura* na Renascença italiana significavam franja ou bordado, como *Frappa* ainda significa hoje. Apesar de poder agraciar um *Sempii*, *Riprese*, e um *Volte Tonde*, é mais frequentemente mencionado com os *Doppii* na *Quadernaria Misura* e no *Saltarello Todescho* (Saltarello Germânico). Enquanto Domenico diz que o passo de *Quadernaria* é um *Doppio* com um *Frapamento*, Cornazano descreveu o passo como dois *Passi Sempii* e uma pequena *Ripresa*. Não é fato conhecido se essa particular execução de *Ripresetta* se assemelha ou não a um *Frapamento*. (GUGLIELMO, 1995, p. 221).

Gallone: “*Gallone*”, do latim “*Latus*” (CRUSCA II, 1746, p. 342), que por sua vez significa “uma específica extensão transversal, ampla larga. b) transversalmente” (GLARE, 1968, p. 1008). A Accademia della Crusca define como “flanco” (CRUSCA II, 1746, p. 342). Na definição de Florio, “o quadril ou a coxa de um homem.” (FLORIO, 1611, p. 203).

Gentile (Gentili, pl.): “*Gentile*”, do latim “*Nobilis*” (CRUSCA II, 1746, p. 355), que por sua vez significa “1. Popularmente conhecido, familiar, bem conhecido. 2. Renomado, famoso, celebrado. (pessoas ou coisas. 3. (sobre fatos, fenômenos) notável, excepcional. 4. (sobre pessoas) excepcional por motivo de caráter, posição na sociedade e/ou feitos. c) (de lugares ou coisas) importante, proeminente. 5. Nobre, bem-nascido (em Roma, se aplicava a pessoas, patrícios ou plebeus, cujos ancestrais tinham lugar no conselho romano e àqueles que assim possuíam a *'lus Imaginum'*. b) de nascença, família. c) um aristocrata, um nobre. d) pertencente à ou ligado a um homem nobre. e) animais de boa estirpe.” (GLARE, 1968, p. 1182). A Accademia della Crusca nos dá a definição de “nobre, gracioso, cortês.” (CRUSCA

II, 1746, p. 355). John Florio define como “gentil, cortês, gracioso, bonito. Também nascido da nobreza ou sangue nobre.” (FLORIO, 1611, p. 206).

Graça, Gratia, Grazia: “*Gratia*”, do equivalente latino “*Gratia*” (TRECCANI, 2019), cujo significado pode ser tanto “benevolência, bondade, gentileza; quanto algo apreciado por ou em uma pessoa, estima, popularidade, crédito, qualidade vencedora, agradabilidade, atração, charme ou encanto [...]” (GLARE, 1968, p.772-773). A Accademia della Crusca dá a definição de “beleza de qualquer coisa, e graciosidade, desenvoltura no operar e/ou se portar, que atrai e conquista.” (CRUSCA II, 1746, p. 403). John Florio define como “graciosidade, beleza, ornamento; [...]”. (FLORIO, 1611, p. 218).

Harmonia: “*Armonia*” ou “*Harmonia*”, do latim “*Harmonia*” que por sua vez vem do grego “*Ἀρμονία*” (DEVOTO, 1968, p.27). Sua significação latina nos traz “conjunção, acoplamento; uma ordenada progressão das notas; melodia; uma harmonia ou concórdia existente entre diferentes partes” (GLARE, 1968, p.786). A Accademia della Crusca define *Armonia* como “consonância e concento, seja de vozes, de instrumentos, tanto de cordas, quanto de sopro.” (CRUSCA I, 1746, p. 165). John Florio define como “harmonia, melodia”. (FLORIO, 1611, p. 225). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como 1. uma consonância de vozes ou de instrumentos em concordância uns com os outros, e agradáveis aos sentidos. Em sentido mais técnico, a prática e a teoria da formação e concatenação dos acordes e organização dos sons em relação às alturas, de acordo com a ordem unitária da totalidade [...]. 3. Proporção, acordo conveniente de muitas partes ou elementos: a harmonia cósmica, a harmonia arquitetônica de uma construção, a harmonia de cor ou cromática, [...]. (DEVOTO, OLI, 1971, p.166). Sparti acrescenta que “*Tinctoris*, no *Terminorium*, define o termo como ‘um certo prazer causado por um som agradável’, acrescenta-se ainda que melodia é o mesmo que a harmonia e que música harmônica é aquela a qual é executada pela voz humana. (GUGLIELMO, 1995, p. 221).

Largo, Largho (Larghe): “Largo”, do latim “Largus” (DEVOTO, 1968, p. 239), cuja significação latina remete à “generoso, abundante, farto, liberal” (GLARE, 1968, p. 1003). A Accademia della Crusca define como “aquilo que tem *Larghezza*”, e “*Larghezza*” como “uma das três dimensões do corpo sólido, [também] abundância, plenitude, [também] liberal.” (CRUSCA III, 1747, p. 14, 15). John Florio define como “largo, amplo, aberto. Também livre, abundante, liberal. Também largamente, amplamente.” (FLORIO, 1611, p. 277). Sparti traz “Largo, amplo, vasto; lento.” (GUGLIELMO, 1995, p. 221).

Mainera, Mainiera, Maniera (Mayniera): “*Mainera*” no manuscrito de referência de Domenico da Piacenza, e “*Mainiera*”, no de Guglielmo de Ebreo. Do latim vulgar “*Manarius*” (DEVOTO, 1968, p. 256), variação herdeira do latim “*Modus*” (CRUSCA III, 1747, p. 90), que por sua vez significa “1. Um montante medido, quantidade. 2. Uma unidade de medida. 3. Tamanho, extensão. 4. Uma medida devida ou apropriada, montante correto ou permitido. b) (como um montante que não deve ser excedido). c) observar a devida medida, se ater a um limite. 5. Um limite, fim. 6. O evitar de extremos, moderação, restrição. b) com restrição, moderadamente. 7. (na música ou discurso) um padrão rítmico, medida, métrica. b) ritmicamente, no tempo. 8. (na música) uma nota, um tom. b) uma melodia. 9. Um jeito de executar uma ação, método, modo, via. 10. Um tipo, forma. 11. Em um jeito ou moda.” (GLARE, 1968, p. 1124, 1125). A Accademia della Crusca define como “modo, jeito, forma, [também] uma certa quantidade ou modo de proceder” (CRUSCA III, 1747, p. 90). Florio define como “maneira, moda, estilo. Usado também para um tipo ou um modo. Usado para qualidade. Também para etiqueta e civilidade.” (FLORIO, 1611, p. 299). No glossário de Barbara Sparti o termo é definido como “Maneira, moda, estilo. O Capítulo de Guglielmo sobre Maneira a define como um ‘sombreamento’, um modo de virar o corpo enquanto dança, um passo essencial de adorno. Para Cornazano, (V, 3v-4r), *Maniera* é um levantar-se no segundo passo curto de um *Doppio* e um abaixar-se do corpo no terceiro e último passo. (Compare com o Capítulo sobre a Airosidade de Guglielmo)”. (GUGLIELMO, 1995, p. 222).

Meza-volta: Metade de uma “Volta”. Ver “Volta”. No glossário de Sparti, o termo “*Meza-Volta*” é definido como “meia-volta. De acordo com Cornazano, a *Meza Volta* tinha de durar um *Tempo* ou compasso (a indicação de Domenico de meio *Tempo* é quase certamente um erro), mas somente em dois *Balli* são passos especificados. (*Ingrata* tem uma *Meza-Volta* executada com dois *Sempii*; *Voltati in ça Rosina* com um *Doppio*. Ambas estão em *Quadernaria Misura*.) Enquanto que Domenico sempre se refere ao passo como ‘a’ *Meza Volta*, Guglielmo, talvez significativamente, evita o artigo (exceto uma vez em *Pellegrina*), apesar dele o usar para a *Volta Tonda* (volta inteira). [...]. A omissão geral do artigo no *De Pratica* pode indicar que ‘*Dare Meza Volta*’ intencionava significar como uma ação verbal (‘dar meia volta’), e que a ação seria executada sem o valor específico de tempo que tinha um passo. [...]” (GUGLIELMO, 1995, p. 222).

Misura (*Misure*, pl.): “*Misura*”, do latim “*Mensura*” (DEVOTO, 1968, p.270), significando "o processo ou ação de medir, mensuração (de comprimento, área) ou (de quantidade, tempo); (também, de sons); sistema de medição; valor métrico ou rítmico; uma extensão a não ser excedida, limite; (GLARE, 1968, p.1100). A Accademia della Crusca define como “distinção determinada de quantidade, e instrumento com o qual se distingue, [também] regra, modo, ordem.” (CRUSCA III, 1747, p. 155). John Florio define como "uma medida, uma regra, uma proporção, meio, temperança" (FLORIO, 1611, p. 317). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como a relação entre uma grandeza e outra homogênea como unidade, as dimensões enquanto dados práticos e funcionais de referência, ou ainda garantia de precisão e adequação a casos particulares, 2. Grau ou proporção definível com base em uma avaliação comparativa, [...], 4. [...]. fig. Critério de julgamento ou comportamento ou mesmo, mais frequentemente, limite conveniente ou tolerável, por vezes prova de gosto e estilo extremamente contido e supervisionado (DEVOTO, OLI, 1971, p.1430). Aqui a *Misura*, a medida, mensuração fundamental, não específica de uma dança ou de um determinado tempo de música, que cuida que se tenha a apropriada e mensurada proporção em todas as situações, que cuida para que não se vá a extremos, mas mantenha sempre o necessário equilíbrio e medida em todas as danças, seja qual for a moção, movimento ou música. No

Glossário de Sparti são dadas diversas definições às aparições do termo no Tratado de Guglielmo:

1. Uma unidade completa ou medida de uma particular medição (Exercícios III e IV)
 2. Ritmo; como tempo ou duração de tempo; como em música ou dança ‘medida’ (i.e., ‘medida’ de acordo com a correta divisão das notas – ou ritmo); ou seja, tocar e dançar a tempo (Capítulo sobre a Medida);
 3. Métrica; como mensuração – tempo e prolação (Exercício V);
 4. Os quatro tipos de dança em um *Ballo* – *Bassadanza*, *Quadernaria*, *Saltarello*, *Piva* – cada uma com sua própria mensuração, tempo relativo e passos característicos. Os passos de uma *Misura* poderiam ser executados à música de uma outra *Misura*;
 5. *Chiave* (Regra I);
 6. Mensurações, regulamentos, regras adequadas; por exemplo, aquelas determinando a composição das quatro vozes (Regra IV) ou características de passos em um tipo particular de dança (Exercícios III e IV);
 7. Quantidade (‘em tal medida’, Regra IV);
 8. Quantidade apropriada, moderação (‘Seu andar [*andare*] deve ter a devida’ – Regras para Mulheres).
- (GUGLIELMO, 1995, p. 222, 223).

Motto, Moto (*motti* pl.): o termo é derivado do latim “*Motus*” (DEVOTO, 1968, p. 275), que por sua vez é uma derivação do latim “*Moveo*” (VAAN, 2008, p. 390), significando “moção, movimento”. A Accademia della Crusca define “*Motto*” como “o transferir de um termo a outro, impulso.” (CRUSCA III, 1747, p. 178). John Florio define como “uma moção, um movimento, ou a causa de uma agitação. Também mudo ou silencioso.” (FLORIO, 1611, p. 324). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como “o fato físico correspondente aos conceitos de deslocamento, de atividade, de funcionamento, e de relativa implicação técnica ou científica; variação contínua da posição de um corpo ou de uma parte dele, em relação a um outro; ideia de uma máquina mecânica ou térmica na qual o calor dissipado por atrito no funcionamento pode ser transformado integralmente em trabalho, de modo tal que a máquina possa funcionar indefinidamente sem que seja preciso fornecê-la energia

posteriormente; quanto se segue a um impulso, vivaz e improvisado; passagem da melodia de um som a outro da mesma altura [...]” (DEVOTO, OLI, 1971, p.1461).

Movimento (*Movimenti*, pl.): o termo é uma derivação do latim “*Moveo*” (VAAN, 2008, p. 390), significando “moção, movimento”. A Accademia della Crusca define como “moção, comoção, se diz tanto das coisas corpóreas como das incorpóreas.” (CRUSCA III, 1747, p. 179). Para John Florio, “um movimento, uma agitação.” (FLORIO, 1611, p. 324). Para o termo italiano, Devoto e Oli definem como “deslocamento associado à funcionalidade ou dinamismo, traduzível nos conceitos de ‘animação’, ‘corrente autônoma’, grau de velocidade; [...]. A ideia fundamental de deslocamento que se refere a transferência” (DEVOTO, OLI, 1971, p.1464). Barbara Sparti em seu glossário define o “*Movimento*” como: “*Movimento. Movimento Corporeo* (Movimento Corporal) era um dos princípios básicos da dança do século quinze. Um Movimento pode ser também uma unidade de passo ‘natural’ (básica) com a qual ambos a *Bassadanza* e o *Saltarello* começavam. Esse passo ou movimento também aparece na parte principal ou na coda de vários *Balli* que, nas palavras de Cornazano, indica ‘a mais virtuosa pergunta e resposta entre o cavalheiro e a dama’. No *De Pratica*, Guglielmo mantém o termo *Movimento* em apenas alguns dos *Balli* de Domenico, substituindo *Scosso* (balanço) nos outros assim como nos dele próprio. De acordo com Domenico, o *Movimento* deve durar a metade de um *Tempo* (compasso), enquanto que para Cornazano não há duração de tempo específica. Infelizmente, não se é conhecido nada mais específico sobre o *Movimento/Scosso* exceto que ele teria de ser ornamentado por um movimento ascendente. (Pg, 8r)”. (GUGLIELMO, 1995, p. 223).

Naturale s. (*Naturali* pl.): “*Naturale*”, do latim “*Naturalis*” (DEVOTO, 1968, p.279), que por sua vez significa “surgindo naturalmente ou produzido por causas naturais; oposto de artificial; nativo;” (GLARE, 1968, p.1159). Para a Accademia della Crusca, “o que é da *Natura*, segundo a *Natura*.” e “*Natura*” sendo definida como “voz que abarca a forma de todas as coisas, a essência, e a causa; Princípio do movimento, e da quietude; e também Ordem Divina, pela qual todas as coisas se movem, nascem e morrem.” (CRUSCA III, 1747, p. 192,193). John Florio define como “natural; de

acordo com o natural". (FLORIO, 1611, p. 329). Barbara Sparti define *Natural* como: natural; básico (essencial), como em *Passi Naturali*. O oposto de *Artificiale*, as criações artísticas humanas. Relacionado a *Dolceza*: simples, instintivo, sensual." (GUGLIELMO, 1995, p. 223).

Ordine: “*Ordine*”, do latim “*Ordo*” (DEVOTO, 1968, p. 292), que por sua vez significa “fila de coisas organizadas em sequência; [...] um número de coisas seguindo umas às outras em sequência lógica ou temporal; uma série (de coisas imateriais); ordem de sucessão no tempo, espaço; sequência” (GLARE, 1968, p.1266-1267). A Accademia della Crusca define “*Ordine*” como “voz dos antigos usada assim no gênero masculino, como no feminino; disposição, e colocação de qualquer coisa em seu lugar, regra, modo; ordenação.” (CRUSCA III, 1747, p. 252). John Florio define como “uma ordem; regra; um método; um curso”. (FLORIO, 1611, p. 344).

Passetto, s. (*Passetti*, pl.): “*Passetto*” contém sua origem no termo italiano “*Passo*” (CRUSCA III, 1747, p. 306). No Vocabulário da Accademia della Crusca, “um tanto de passo, ou [algo] cedido, passado, velho.” (CRUSCA III, 1747, p. 306). John Florio define o plural “*Passetti*” como “pequenos passos ou passadas.” (FLORIO, 1611, p. 360).

Passo, s. (*Passi*, pl.): “*Passo*”, do latim “*Passus*” (CRUSCA III, 1747, p.306), que significa “1. Uma pisada, o andar, passo largo. b) pegada, rastro. c) uma posição com os pés separados.” (GLARE, 1968, p. 1306). A Accademia della Crusca define como “movimento dos pés, que se faz andando colocando um após o outro, e também o espaço compreendido de um pé ao outro enquanto se anda.” (CRUSCA III, 1747, p. 306). Para Florio, “um andar, uma pisada, um passo, passagem.” (FLORIO, 1611, p. 360). Para Sparti, “Passos.” (GUGLIELMO, 1995, p. 223).

Persona: “*Persona*”, do equivalente latino “*Persona*” (CRUSCA III, 1747, p. 343), que, por sua vez, significa “1. uma máscara, como as usada por atores. b) (usada para prevenir que algo entre na boca). c) (como símbolo religioso). d) grotesca

representação de uma face esculpida em pedra, gárgula. 2. Um personagem em uma peça, papel dramático, um ator sem falas, mudo. b) um personagem apresentado em um discurso, diálogo, ou outra obra literária. c) o objeto de um retrato. d) assumir um personagem, simulação. 3. O papel assumido por alguma pessoa em sua vida, uma posição, um papel, personagem. b) qualidades ou características pessoais. 4. O real ser de alguém, personalidade individual.” (GLARE, 1968, p. 1356). A Accademia della Crusca define o termo italiano como “aplica-se tanto ao homem, quanto à mulher; [também para] alguém, [também para] corpo, tanto humano quanto animal; vida; termo filosófico e teológico, aquele que existe na natureza racional; aquele que fala.” (CRUSCA III, 1747, p. 343). No vocabulário de Florio, “uma pessoa, um personagem de um homem ou de uma mulher, um corpo, uma criatura. Também a qualidade pela qual um homem se diferencia do outro. Também um mago ou uma face falsa.” (FLORIO, 1611, 371).

Pieno (Piena): “*Pieno*”, do latim “*Pienus*” (DEVOTO, 1968, p.316), que por sua vez significa “Contendo em si tudo o que pode caber; abundância; cheio; repleto; sem interstícios entre seus componentes; denso; um espaço completamente preenchido com matéria, pleno;” (GLARE, 1968, p.1390). No vocabulário da Accademia della Crusca, “se diz do conteúdo que ocupa algo, que se contém de tal maneira que não cabe mais coisa alguma; o contrário de vazio; plenitude” (CRUSCA III, 1747, p. 365). John Florio define como “cheio; completo; amplo; todo; cheio de”. (FLORIO, 1611, p. 380). No glossário de Sparti, “*Pieno*” é definido como “pleno; inteiro; perfeito. Guglielmo (e, mais frequentemente, Domenico) também usa o termo para a batida ‘forte’ – em oposição à ‘fraca’ - na música ou para indicar o que na terminologia moderna seria o tempo forte.” (GUGLIELMO, 1995, p. 223).

Piva: “*Piva*”, do latim vulgar “*Pipa*” (DEVOTO, 1968, p. 319). A Accademia della Crusca define como “gaita de foles” (CRUSCA III, 1747, p. 377). Para Florio, “qualquer tipo de gaita ou gaita de foles. Também uma borboleta.” (FLORIO, 1611, p. 385). No glossário de Sparti, a *Piva* é definida como “Uma gaita ou gaita de fole; uma dança rústica popular da Itália do século quinze; também, a *Misura* mais rápida em um *Ballo*, duas vezes mais rápida – ao menos teoricamente - que a *Bassadanza*

(ver Pf e V). Feita principalmente de ‘rápidos e ágeis’ *Doppii* (V); ela aparece mais frequentemente no final de um *Ballo*. Dois dos *Balli* de Giovanni Ambrosio, *Amoroso* e *Petit Riense*, são inteiramente coreografados em *Piva Misura*. Cornazano (V) chama a *Piva* de ‘*Cacciata*’ (caça), de filha da *Quadernaria*, e apesar de sua origem ‘humilde’ e pastoral, descreve cortesãos dançando em ocasiões festivas, os homens a ornamentando com giros, cabrioles e saltos. [...]” (GUGLIELMO, 1995, p. 223-224).

Piva Todescha: “*Todescho*”, termo gênese para “*Tedesco*”, significando germânico (BENEDETTI, 2004, p. 1133). *Piva* Germânica. No glossário de Sparti, “*Piva* germânica. Guglielmo usa esse termo para indicar os passos de *Piva* executados em *Misura Quadernaria*, especificamente duas *Piva Doppii* dançadas para um *Tempo*, ou compasso, de música *Quadernaria*.” (GUGLIELMO, 1995, p. 224).

Posa: “*Posa*”, do latim “*Pausa*” (CRUSCA III, 1747, P. 399) que, por sua vez, significa “uma cessação, intermissão, pausa, descanso” (GLARE, 1968, p.1314). A Accademia della Crusca define como “quietação, repouso, e [também] firmeza” (CRUSCA III, 1747, p. 399). Na definição de John Florio, “uma pausa, um cessar, uma intermissão, um repouso. Também uma morada, ou lugar de descanso” (FLORIO, 1611, p. 393). Segundo a descrição das danças, “*Posada*” parece sugerir um momento de preparação antes de executar um outro movimento ou passo específico. Trata-se de uma pausa, porém atenta, ou seja, não se executa algum movimento aqui, mas nem por isso o dançarino perde a postura e atenção.

Posada: Ver “*Posa*”.

Presto: “*Presto*”, do latim “*Praesto*” (DEVOTO, 1968, p.330), que por sua vez significa “pronto; preparado; disponível;” (GLARE, 1968, p.1442). Na definição da Accademia della crusca, “presteza, ligeireza, súbito, repentino” (CRUSCA III, 1747, p. 420). John Florio define como “rápido; ágil; pronto; preparado; sem atraso”. (FLORIO, 1611, p. 380).

Quadernaria: “*Quadernaria*”, do latim “*Quaternarius*”, derivado de “*Quaterni*”, que significa “quatro por quatro” (DEVOTO, 1968, p. 342). A Accademia della Crusca define “*Quadernario*” como “estrofe de quatro versos” (CRUSCA IV, 1747, p. 4). No glossário de Sparti, a *Quadernaria* é definida como “Quaternário. Diferente das outras *Balli Misura*, o *Quaternario* não era um tipo independente de dança na Itália do século quinze. Entretanto, *Gelosia* e *Rosina* são *Balli* os quais são compostos exclusivamente em *Misura Quadernaria*. O sinal de prolação usado nas notações é sempre C, e ele corresponde a quatro batidas por compasso ou *Tempo* (4/4). Na *Quadernaria Misura* (teoricamente um sexto mais rápida que a *Bassadanza Misura*), passos e música devem começar no tempo forte. De acordo com Domenico, o passo de *Quadernaria* é um *Doppio* com um *Frapamento*, enquanto que Cornazano (o qual a iguala ao *Saltarello* Germânico) descreve o passo como ‘*dui passi sempii et una ripresetta batuta dietro el sicondo passo in traverso*’, uma frase difícil de se traduzir devido a várias possibilidades de interpretação: ‘dois *Passi Sempii* e uma pequena *Ripresa* batida (executada) atrás (após) o segundo passo em transversal’. Além desse passo básico, algumas coreografias usam também *Sempii*, *Riprese*, *Contineze*, e *Volte* na *Quadernaria Misura*.” (GUGLIELMO, 1995, p. 224).

Ripresa (Represa, Rimpresa, s.; Riprese, Rimpresa, pl.): “*Ripresa*”, particípio passado de “*Riprèndere*”, do latim vulgar “*Reprendere*”, do latim “*Reprehendo*” (DEVOTO, 1968, p. 361), cuja significação é “1. Segurar a fim de prevenir de se mover, reter, pegar e segurar; também, se agarrar a alguém (para impedir de ser arrastado), resistir.” (GLARE, 1968, p. 1621). No vocabulário da Accademia della Crusca, “término do Ballo, e da música; repreensão” (CRUSCA IV, 1747, p. 126). Para John Florio, “uma reprovação, uma repreensão. Também uma represália. Também uma resposta na música, para começar quando outro se vai.” (FLORIO, 1611, p. 444). No glossário de Sparti, o termo *Ripresa* é definido como “Um passo para o lado, como pode ser deduzido a partir de coreografias como o *Cupido*, onde os dançarinos se separam com uma *Ripresa*, ou – como em *Mercantia*, com seis, feitas para lados opostos. Assim como a *Meza Volta*, *Volta Tonda*, *Riverenza*, e *Contineza*, ou seja, nenhum dos passos em que há deslocamento, ela deve ser executada, de acordo com Guglielmo, *no* ou *em cima* do pé, em vez de *com* o pé, como no *Sempii*, *Doppii* e *Saltarello*. Cada *Ripresa* dura um *Tempo* (um compasso

de música). Geralmente executada em pares, Cornazano estimula o dançarino a variar o seu tamanho. [...]” (GUGLIELMO, 1995, p. 224).

Riprese in Galone: Uma “*Ripresa*” dada na transversal (ver “*Gallone*”). No glossário de Sparti, “*Riprese* executadas enquanto o dançarino está avançando ou retrocedendo. Portanto, parece provável que a *Ripresa* simples para o lado se torna um passo “flanqueado” ou em diagonal para frente ou para trás. Domenico usa a expressão ‘*riprese... in traverso... sul gallone senestro*’ (riprese feita através, em frente, ou transversalmente para o lado ou flanco esquerdo). Guglielmo usa *Riprese in Galone* apenas uma vez, preferindo o termo *Riprese in Portogalese*, termos que parecem ser intercambiáveis.” (GUGLIELMO, 1995, p. 224).

Riprese in Portogalese: “*Riprese*” portuguesa. No glossário de Sparti, “*Riprese* Portuguesa. Ver *Riprese in Galone*. Na *Fiore de Vertu* de Giovanni Ambrosio, a coreografia pede por “três *Rimprese in Portogalese* em *Misura* de *Bassadanza*, começando com o pé direito, isto é, *in Galone*.’” (GUGLIELMO, 1995, p. 224).

Riverentia, Riverenza (Reverenza, Riverencia; Riverenze, pl.): No manuscrito de referência de Domenico da Piacenza, “*Riverentia*”, e no de Guglielmo de Ebreo, “*Riverenza*”. Do latim “*Reverentia*” (DEVOTO, 1968, p. 363) que, por sua vez, significa “1. Um sentimento de contenção na presença de um superior, deferência, respeito.” (GLARE, 1968, p. 1646). A Accademia della Crusca define como “reverência; maneira com a qual se dá permissão de dizer algo, sem a qual não seria apropriado por integridade, por respeito, ou coisa similar.” (CRUSCA IV, 1747, p. 147). O vocabulário de John Florio nos traz “reverência, veneração, honra. Também uma cortesia ou reverência feita a alguém.” (FLORIO, 1611, p. 448). O glossário de Sparti o define como “Curvar-se, reverência. Uma unidade de passo básica a qual deve ser executada, segundo Domenico e Cornazano, em um *Tempo* (compasso). A única referência a seu modo de execução em Pa, NY e S*, onde há várias indicações para uma ‘*Riverenza* até o chão’, talvez a mesma da ‘*Piena* (completa) *Riverenza*’ de Giorgio. Não é fato conhecido se essas instruções são a exceção ou a regra, ou se elas também se aplicavam à dama. A *Riverenza* era feita ‘no’ ou ‘em cima’ de um pé, referindo-se, aparentemente, ao pé ou perna que se

move. Enquanto que a maioria das coreografias demandam uma *Riverenza* executada com o pé esquerdo, há algumas danças (ver Pa, NY e S) nas quais a *Riverenza* é também executada com o pé direito.” (GUGLIELMO, 1995, p. 225).

Saltarello (*Saltarelli*, pl.): “*Saltarello*”, diminutivo de “*Salto*”. Ver “*Salto*”. No glossário de Sparti, o “*Saltarello*” é definido como “De acordo com fontes musicais sobreviventes, o *Saltarello* era dançado na Itália ao menos desde o século quatorze. Na época de Guglielmo era um tipo independente de dança a qual era executada, principalmente por casais, em festividades de vilarejos, cidades e cortes, frequentemente por horas a fio [...]. Cenas em baús de casamento do século quinze italiano e gravuras da época sugerem que girar por debaixo do braço, andar em abraço fechado, e, para o homem, impulso com a perna e pequenos pontapés bem como mãos nos quadris, eram aspectos característicos dessa dança. Cornazano (V) se refere ao *Saltarello* como ‘a mais alegre dança de todas, chamada de *Alta Dança* pelos espanhóis’. (De fato, no começo do século dezesseis o termo era frequentemente sinônimo de Galharda (*Galliard*)). *Saltarello* é também umas das *Misura* de um *Ballo*, teoricamente um-terço mais rápida que a *Bassadanza*, e quase sempre notada como tempo duplo composto (6/8). Assim como a *Bassadanza*, ela deve começar no tempo fraco, e Cornazano nos diz que os três tenores presentes em seu tratado são adequados para ambas as *Misure*. A unidade de passo do *Saltarello Misura*, de acordo com Domenico, é um *Doppio* com um ‘*Salteto*’ (provavelmente um saltitar; ver *Salto*). Cornazano confirma isso (o *Saltarello* ‘consiste somente em *Passi Doppii*’), acrescentando que ele é ornamentado ‘pelo ascender do segundo passo curto o qual recai entre um *Tempo* e outro’.” (GUGLIELMO, 1995, p. 225).

Saltarello Todescho: “*Todescho*”, termo gênese para *Tedesco*, significando germânico (BENEDETTI, 2004, p. 1133). “*Saltarello*” Germânico. No glossário de Sparti, ela menciona que “Guglielmo usa o termo em *love* como um equivalente ao *Saltarello* em *Quadernaria* de Domenico. [...]. Aqui e em outros quatro *Balli* indica que os *Saltarello Doppii* são executados em *Misura* de *Quadernaria*. Um *Saltarello* dançado em um *Tempo* (compasso) de música de *Quadernaria* produz um *Saltarello*

lento, dado que a *Misura* de *Quadernaria* é mais lenta (teoricamente, um-sexto mais lenta) que a *Misura* de *Saltarello*. Guglielmo substitui *Saltarello Todescho* por *Piva* em dois dos *Balli* de Domenico (*Gelosia* e *Presoniera*). Em *Spero*, Guglielmo começa com quatro *Doppii* ‘em Germânico’, os quais, neste caso, parecem significar *Quadernaria Doppii* dançada em música de *Saltarello*. As circunstâncias são intrigantes, já que na *Principessa* e na *Caterva* de Guglielmo, temos *Saltarello Todescho* em *Misura* de *Bassadanza*. Isso pode indicar, como Cornazano afirma, que o *Saltarello Todescho* era também um passo específico de dança. Em *Presoniera*, Guglielmo especifica que ele tem de ser executado com ‘um *Passo Doppio* e uma *Ripresa* para cada *Tempo* de *Saltarello*.’ (GUGLIELMO, 1995, p. 225).

Salto: “*Salto*”, do latim “*Saltus*” (CRUSCA IV, 1747, p. 180), significando “um pulo, salto, uma mola” (GLARE, 1968, p. 1683). Para “*Salto*”, a Accademia della Crusca tem a definição de “o *Saltare*”, sendo “*Saltare*” um “elevar-se da terra, com toda a vida, caindo no mesmo lugar, ou lançando-se precisamente de uma parte a outra, sem tocar o espaço no meio; [também] *Ballare*.” (CRUSCA IV, 1747, p. 179, 180). John Florio define como “qualquer tipo de lançar-se, pulo, saltitar” (FLORIO, 1611, p. 461). No glossário de Sparti, o termo “*Salto*” é definido como “Lançar, soltar; saltitar, saltar; pular. Domenico considerava o *Salto* um passo ‘natural’ (básico) – durando a metade de um *Tempo* (compasso) – e ele incluiu vários *Salti* em suas coreografias.” (GUGLIELMO, 1995, p. 225, 226).

Scorsa: “*Scorsa*”, derivado de “*Scórrere*”, do latim “*Excurrere*” (DEVOTO, 1968, p.382), que por sua vez significa “correr; sair correndo; sair; sobressair” (GLARE, 1968, p.637). Para a Accademia della Crusca, “escoamento, fluxo” (CRUSCA IV, 1747, p. 247). John Florio define como “uma corrida”. (FLORIO, 1611, p. 482).

Scosso s. ({*Schosso*}, s {*Scossi*}, pl.): “*Scosso*”, do latim “(E)*xcussus*” (DEVOTO, 1968, p. 382) que, por sua vez, significa “vigoroso, violento” (GLARE, 1968, p. 638). No vocabulário da Accademia della Crusca é definido como “agitação” e como

adejtivo de *Scuotere*, termo que significa "mover, agitar algo violentamente, e com movimentos interrompidos" (CRUSCA IV, 1747, p. 248, 254). Florio define como "um sacudir, uma instabilidade, uma queda, um estrondo, algo que treme." (FLORIO, 1611, p. 482). Para Sparti, "O termo que Guglielmo e seus seguidores usavam para substituir o que Domenico e Cornazano se referiam por *Movimento*." (GUGLIELMO, 1995, p. 226).

Sempi, Sempii; Sempio, s (Sempij, pl.): "*Sempi*", derivado de "*Semplice*", do latim "*Simplex*" (DEVOTO, 1968, p. 386) que, por sua vez, significa "1. Tendo apenas uma camada, espessura. [...]. 3. Consistindo de apenas um elemento, ingrediente, estágio, etc., simples. 4. Não acompanhado por nada mais, sozinho, puro e simples." (GLARE, 1968, p. 1764). A Accademia della Crusca define "*Semplice*" como "puro, sem mistura, sem artifício, o contrário de *Doppio*." (CRUSCA IV, 1747, p. 273). Para John Florio, "simples, puro, não duplo" (FLORIO, 1611, p. 489). No glossário de Sparti, o termo *Sempio* é definido como "simples, passos simples. Dois *Sempii* deviam ser executados em um *Tempo* (compasso), alternando os pés. As coreografias têm exemplos, apesar de raros, de um único *Sempio* bem como sequências de três *Sempii*. Em algumas das versões das coreografias de Guglielmo e Domenico em NY e em V, os termos *Passi di Natura* ('passos naturais') ou *Passetti, Passettini* ('pequenos passos', 'pequeninos passos') são ocasionalmente substituídos por *Passi Sempii*. Executados na maior parte das vezes em direção à frente (em linha reta ou ao redor em uma volta), os *Sempii* ocasionalmente vão em direção para trás". (GUGLIELMO, 1995, p. 226).

Strecto: "*Stretto*", do latim "*Strictus*" (DEVOTO, 1968, p.415), que por sua vez significa "compacto; bem-unido; denso" (GLARE, 1968, p.1827). A Accademia della Crusca define "*Stretto*" como "lugar apertado, de pouca largura." (CRUSCA IV, 1747, p. 448). John Florio define como "reto; estreito; estrito, perto [...]". (FLORIO, 1611, p. 540).

Suon(o), (Son), n.: “*Suono*”, do latim “*Sonus*” (DEVOTO, 1968, p. 418) que, por sua vez, significa “1. Um som, um barulho. b) o som (de uma determinada pessoa ou coisa). 2. Som articulado, discurso, enunciado. b) poder de discurso. 3. Qualidade distintiva de voz ou enunciado, pronúncia, sotaque, etc. b) estilo literário ou oratório, tom.” (GLARE, 1968, p. 1792). Para a Accademia della Crusca, “sensação que se faz no ouvido do movimento trêmulo do ar, por causa da percussão, instrumento, voz ou outra causa similar.” (CRUSCA IV, 1747, p. 469). John Florio define como “qualquer barulho que o ouvido do homem pode compreender.” (FLORIO, 1611, p. 547). Para Sparti, “Som; som harmonizado e/ou em consonância, melodia; tom; música; música audível. ‘O som é qualquer coisa que seja percebido, propriamente e por si mesmo, através da audição’ (*Tinctoris, Terminorum*). Ao colocar *Suono* como uma alternativa para *Canto*, Guglielmo parece sugerir que o termo significa som instrumental ou tocado, em oposição à música vocal. (GUGLIELMO, 1995, p. 226).

Tempo: “*Tempo*”, do latim “*Tempus*” (DEVOTO, 1968, p. 426) que, por sua vez, pode significar “1. Um momento ou período de tempo (no qual um evento ocorre). b) a hora, data (de um evento). [...]. 3. Uma estação do ano. b) qualquer período, fase. 4. Um período particular na história. [...]. 6. tempo disponível, suficiência de tempo. b) uma extensão de tempo. 7. A passagem do tempo. b) tempo entendido como a dimensão na qual as coisas existem. 8. O devido tempo. 9. Um tempo conveniente, oportuno. 10. As circunstâncias como elas existem em um tempo particular, ocasião, momento. [...]. 13. Uma unidade de duração do som.” (GLARE, 1968, p. 1916, 1917). No vocabulário da Accademia della Crusca, “*Tempo*” aparece como “quantidade que mede o movimento das coisas mutáveis, em relação ao começo, ou ao fim; período específico no mês, no ano; [...]; tempo na música: a medida do movimento das vozes, e dos sons por duração, ou breves intervalos, para moderar o ritmo, favorecer a batida, e regular a velocidade, ou a lentidão, e a pausa.” (CRUSCA V, 1748, p.22). Na definição de John Florio, “tempo, um espaço de tempo, medida do movimento, estação.” (FLORIO, 1611, p. 556). Segundo Sparti pode ser definido nos Tratados como: “(I) Um instante ou momento; tempo como em ‘enquanto, durante, enquanto isso’; (II) Tempo como algo relacionado ao espaço; (III) Dançando no tempo e no contratempo de uma particular *Misura*; (IV) Duração; uma unidade (específica ou não específica) de tempo; (V) ‘Tempo mensurado’,

como *Tempus*: 'a medida de uma melodia, determinada pela consideração de uma breve consistir em um número definido de semibreves. Ela é, claro, duplicada, a saber perfeita e imperfeita' (Tinctoris, *Terminorum*); (VI) Uma específica unidade de música e/ou passo. Nas coreografias um *Tempo* é geralmente equivalente (i) a um compasso musical moderna e (ii) a um *Passo Doppio* em uma *Misura* particular, e.g., *Bassadanza*; (VII) Ritmo; a organização de tons em uma estrutura rítmica." (GUGLIELMO, 1995, p. 226-227).

Umbregiato: "*Umbreggiato*", "*Ombreggiare*", derivado de "*Ombra*", do latim "*Umbra*" (CRUSCA III, 1747, p. 238) que, por sua vez, significa "a sombra projetada em uma superfície por um corpo interceptando os raios de sol ou outra fonte de luz; uma sombra acompanhando permanentemente um corpo que se move; um reflexo" (GLARE, 1968, p.2087-2088). Na Accademia della Crusca, "*Ombreggiato*" aparece como derivado de "*Ombreggiare*", isto é, "fazer sombra" (CRUSCA III, 1747, p. 239). John Florio define como "sombra; fantasma ou espírito e visão de uma pessoa". (FLORIO, 1611, p. 340).

Virtute (Virtù, Virtude): O termo vem do latim "*Virtus*" (DEVOTO, 1968, p. 681), significando "qualidades viris/masculinas, valor" derivado por sua vez do latim *Vir*, 'homem'. (VAAN, 2008, p. 390), podendo "*Virtus*" significar também excelência de caráter ou mente, digno de mérito, habilidoso, excelência moral (GLARE, 1968, p.2074). Na definição da Accademia della Crusca, a qual usa-se de várias definições, "uma boa qualidade de mente, pela qual se vive bem; um hábito do espírito por escolha, que mora na proporção; algo equivalente à mente, que se comporta segundo a razão [Sto. Agostinho]; uso da vontade, segundo o comando da razão; que faz algo ser digno de reverência; [etc]" (CRUSCA V, 1748, p. 162). Segundo John Florio, cujo termo "*Virtù*" redireciona para o termo "*Vertù*", "honestidade, graça, que tem ódio pelo vício, vigor" (FLORIO, 1611, p.596). Para o termo italiano, Devoto e Oli significam o termo como "1. Disposição de ânimo voltada ao bem aos de fora de cada consideração de um eventual prêmio ou castigo (amar, praticar, exercitar a *virtù*); aquele que aperfeiçoa o intelecto (*virtù* intelectual); aquele que orienta a sua vontade ao bem (*virtù* moral); (*virtù* natural ou adquirida) aquela

adquirida com o exercício; (*virtù* infundida) devido à ação direta de Deus sobre o homem (precipita entre estas as *virtùs* cardinais: prudência, justiça, fortaleza e temperança) | estens. Boa disposição: a *virtù* da discrição, da resignação; prov.: adaptar-se conforme a necessidade || lett. Capacidade individual de operar intencionalmente e com perseverança e através disso alcançar um fim, aqui com particular referência à concepção renascentista que se opõe à 'fortuna', compreendida como o todo mutável da condição objetiva: 'aqueles que por sua própria *virtù* e não pela fortuna se tornaram príncipes' (Machiavelli) | Ainda, valor militar: 'o que nutriu a ira e a *virtù* dos gregos contra os persas em Maratona' (Foscolo). **2.** arc. Faculdade própria da alma humana: 'inata é a *virtù* que aconselha (Dante), a razão; 'Mas nem tudo pode a *virtù* do querer' (Dante), a vontade; em *virtù*, 'em potência' (cfr *virtuale*); virtualmente traz consigo o humano e o divino (Dante). **3.** Funcionalidade específica: 'conhecendo as virtudes de seu arco e suas limitações, eles colocam o alvo muito mais alto do que o lugar pretendido' (Machiavelli) | Propriedade ativa: 'uma água com *virtù* medicinal, às vezes, poder mágico: Ele tinha o anel como muito querido... por alguma virtude que lhe foi dada a entender que ele o tinha' (Boccaccio) || arc. A influência dos céus: 'ó estrelas gloriosas, ó luz cheia de grande *virtù* (Dante) | Vontade divina: 'a primeira *virtù*, Deus; milagre: fazer *virtù*, fazer milagre ||" (DEVOTO, OLI, 1971, p.2668). No glossário que Barbara Sparti faz como apêndice de sua tradução do tratado de Guglielmo de Ebreo, onde procura compilar o significado dos termos não só para o tratado que traduziu como também para os outros tratados de dança do período, as definições para o termo *Virtù* são: "virtude, excelência, qualidade; uma habilidade ou realização. ([John] Florio dá como definições também honestidade, força, graça, poder, perfeição, autoridade, etc.)". GUGLIELMO, 1995, p. 227).

Volta, s. (**Volte** pl.): "*Volta*", do latim vulgar "*Volvita*" (DEVOTO, 1968, p. 461). A Accademia della Crusca define como "*Volta*" uma "direção do caminho, muro em arco, abóboda", sendo o verbo derivado de "*Voltare*", que nos direciona para "*Volgere*", o qual é definido como "torcer, e fazer uma curva em direção a outro lugar, ou a outra parte." (CRUSCA V, 1748, p. 183, 184, 185). John Florio define como "um virar, um curso, uma virada. Também um circuito. Também uma virada que se ensina aos cavalos. Também uma abóbada, um arco." (FLORIO, 1611, p.

608). Também pode significar “vez”. Como há nos Tratados tanto o termo “*Meza-volta*” como “*Volta-tonda*”, indicando unidades diferentes específicas de dança, “*Volta*” aqui pode se referir ao aspecto curvilíneo que traz a significação de “abóboda” e de “arco”, indicando que o passo deva ser dado de modo a desenhar no chão um caminho em forma curvilínea, cuja direção final acaba por ser o ponto de partida, independente se o indivíduo que faz o passo chega de fato ao destino, não pontuando, portanto, se o passo se trata de uma circunferência fechada ou aberta, daí a “*Meza-volta*”, “meio passo curvilíneo” ou “meia circunferência”, em oposição à “*Volta-tonda*”, “passo curvilíneo inteiro” ou “uma circunferência completa”. Quando usado nos tratados isoladamente, indicando um passo específico de dança, e sem a especificação se trata-se de uma “*Meza-Volta*” ou de uma “*Volta-Tonda*”, a presente tradução opta por defini-lo como equivalente à “*Volta-Tonda*”.

Volta del Gioioso: Volta do “*Gioioso*”, cuja definição é “pleno de alegria, alegre, contente” (CRUSCA II, 1746, 368). Ver “*Volta*”. No glossário de Sparti, “literalmente, ‘a virada do alegre’. Etimologicamente desconhecido. Parece ser idêntico (ou ao menos intercambiável) com a *Volta tonda* na *Misura de Bassadanza*, visto que em diferentes versões das três *Bassedanze* – *Alessandresca*, *Venus*, e *Lauro* (FN, FL, NY), um ou outro dos termos (*Volta tonda*) (volta inteira) ou *Volta del Gioioso*) é usado no mesmo ponto do texto. (Comparar também com *love*, Pg, e *Jupiter*, Pd.)”. (GUGLIELMO, 1995, p. 227).

Volta-tonda: Uma volta inteira, “volta-redonda”. “*Tondo*”, derivado de “*Rotondo*” (DEVOTO, 1968, p. 432), do latim “*Rotundus*” (CRUSCA IV, 1747, p. 159), que, por sua vez, significa “o formato de uma roda, redondo, circular, forma circular ou esférica.” (GLARE, 1968, p. 1663). A Accademia della Crusca traz a definição de “globo, circulo, circunferência” para “*Tondo*”. (CRUSCA V, 1748, p. 58). John Florio define o termo como “algo redondo, um círculo, um compasso” (FLORIO, 1611, p. 567). Ver “*Volta*”. Ver “*Meza-volta*”. No glossário de Sparti, o termo “*Voltatonda*” é definido como “Volta inteira ou um giro inteiro. No tratado de Domenico, a *Volta Tonda* – quando executada em *Bassadanza Misura* – dura dois *Tempi* (compassos),

sendo composta de dois *Sempii* e uma *Ripresa*, sempre começando com o pé direito.” (GUGLIELMO, 1995, p. 228).

Vuodo, Vuoto, Voto: “Voto”, do latim “*Vacuitas*” (CRUSCA V, 1748, p. 190), que, por sua vez, é definido como “condição sem ocupação, ou vago, vazio, espaço vazio, não preenchido.” (GLARE, 1968, p. 2001). A Accademia della Crusca define como “o vão, a concavidade vácuca, o contrário de pleno, sem coisa nenhuma dentro.” (CRUSCA V, 1748, p. 190). John Florio define como “vazio, nada” (FLORIO, 1611, 612). No glossário de Sparti, o termo “*Vuodo*” é definido como “vazio. Usado no *De Pratica* (e ainda mais no tratado de Domenico) para a ‘fraca’ – em oposição à ‘forte’ – batida, e para indicar o que seria na terminologia musical moderna o tempo fraco.” (GUGLIELMO, 1995, p. 228).

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Campinas: Unicamp, 1999.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco** in: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973
- ARISTOTELES; REALE, G. **Metafísica: Ensaio introdutório, Texto grego com tradução ao lado** (trad. de Marcelo Perine). Edições Loyola: São Paulo, 2013.
- BAXANDALL, M. **Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style**. 2nd ed ed. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press, 1988.
- BERGHAUS, G. **Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory**. Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, v. 10, n. 2, p. 43, 1992.
- BENEDETI, Ivone C. **Dicionário Martins Fontes Italiano-Português**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGONSO, Melissa Carla Chornobay, **Número, Som e Beleza: A Estética Musical em Boécio**. Dissertação (Mestrado em Música: Linha de Teoria, Criação e Estética Musical) - Departamento de Artes, setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.
- BURKE, P. **As Fortunas d'O Cortesão**. São Paulo: Unesp, 1997.
- BURKE, P. **The Italian Renaissance: culture and society in Italy**. Rev. ed ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987.
- CASTANHEIRA, Carolina Parizzi, **De Institutione Musica, de Boécio - Livro 1: Tradução e Comentários**. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.
- CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CONNELL, W. J. (ORG.). **Society and individual in Renaissance Florence**. Berkeley: University of California Press, 2002

CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. **História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CRUSCA. **Vocabolario degli Accademici della Crusca - Impressione Napoletana Secondo l'Utima di Firenze**. Tomo I (A-C). In Napoli: Nella Stamperia di Giovanni di Simone, 1746.

CRUSCA. **Vocabolario degli Accademici della Crusca - Impressione Napoletana Secondo l'Utima di Firenze**. Tomo II (D-I). In Napoli: Nella Stamperia di Giovanni di Simone, 1746.

CRUSCA. **Vocabolario degli Accademici della Crusca - Impressione Napoletana Secondo l'Utima di Firenze**. Tomo III (L-P). In Napoli: Nella Stamperia di Giovanni di Simone, 1747.

CRUSCA. **Vocabolario degli Accademici della Crusca - Impressione Napoletana Secondo l'Utima di Firenze**. Tomo IV (Q-S). In Napoli: Nella Stamperia di Giovanni di Simone, 1747.

CRUSCA. **Vocabolario degli Accademici della Crusca - Impressione Napoletana Secondo l'Utima di Firenze**. Tomo V (T-V). In Napoli: Nella Stamperia di Giovanni di Simone, 1748.

CUIR, R. **The development of the study of anatomy from the Renaissance to Cartesianism: da Carpi, Vesalius, Estienne, Bidloo**. Lewiston, N.Y: Edwin Mellen Press, 2009.

DEAN, T. **Land and power in late medieval Ferrara: the rule of the Este, 1350-1450**. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1988.

DELLA CASA, G. **Galateo ou Dos Costumes**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DEVOTO, G. **Avviamento alla etimologia italiana: dizionario etimologico**. 11. ed. Firenze: Le Monnier, 1968.

DEVOTO, G.; OLI, G. C. **Il dizionario della lingua italiana**. ed. Firenze: Le Monnier, 1971.

DOMENICO; SMITH, A. W. (ORGS.). **Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995.

FAUVEL, J.; FLOOD, R.; WILSON, R. J. (ORGS.). **Music and mathematics: from Pythagoras to fractals**. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2003.

FLORIO, J. **Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English Tongues**. London: Printed by Melch. Bradwood, for Edw. Blount and William Barret, 1611.

FOUCAULT, M.; MUCHAIL, S. T. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FRIAÇA, A. **Trivium et quadrivium: as Artes Liberais na Idade Média**. Cotia: Íbis, 1999.

GLARE, P. G. W. **Oxford Latin dictionary**. London: Oxford University Press/Clarendon Press, 1968.

GRANT, H. Mathematics and the Liberal Arts. **The College Mathematics Journal**, v. 30, n. 2, p. 96–105, 1999.

GREENBLATT, S. **Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

GROUT, D. J.; BURKHOLDER, J. P.; PALISCA, C. V. **A history of western music**. Ninth edition ed. New York: W. W. Norton & Company, 2014.

GUGLIELMO; SPARTI, B.; SULLIVAN, M. **De pratica seu arte tripudii =: On the practice or art of dancing**. Oxford: Clarendon Press, 1995.

KRAYE, J. (ORG.). **Cambridge translations of Renaissance philosophical texts**. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1997.

LAURENZA, D. **Art and anatomy in Renaissance Italy: images from a scientific revolution**. New York : New Haven: Metropolitan Museum of Art ; distributed by Yale University Press, 2012.

LE GOFF, J.; TRUONG, N.; PERES, M. F.; CASTRO, M. DE. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

- LOCKWOOD, L. **Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the fifteenth century**. Pbk. ed. ed. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2009.
- LORD, S. **Music in the Middle Ages: a reference guide**. Westport, Conn: Greenwood Press, 2008.
- LUBKIN, G. **A Renaissance court: Milan under Galeazzo Maria Sforza**. Berkeley: University of California Press, 1994.
- MARCHI, L. Music and university culture in late fourteenth-century Pavia: The manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54.1. **Acta Musicologica**, v. 80, n. 2, p. 143–164, 2008.
- MARTINES, L. **Power and imagination: city-states in Renaissance Italy**. Johns Hopkins paperbacks ed ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.
- MAZZATINTI, G. **Inventario dei Manoscritti Italiani delle Biblioteche di Francia**. Vol I. Roma: Presso I Principali Librai, 1886.
- MEA, G. **Dicionário de português-italiano**. Porto: Porto editora, 2003.
- MERRIAM-WEBSTER, INC (ORG.). **Merriam-Webster's collegiate dictionary**. 10th ed ed. Springfield, Mass: Merriam-Webster, 2002.
- NEVILE, J. **The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.
- PAIVA, V. A identidade como obra coletiva em O Cortesão, de Baldassare Castiglione. **Tempo Social**, v. 21, n. 1, p. 91–111, 2009.
- PALISCA, C. V. **Humanism in Italian Renaissance musical thought**. New Haven: Yale University Press, 1985.
- PANOFSKY, E. **Renaissance and Renascences in Western Art**. New York: Harper & Row Publishers, 1972.
- PAULICELLI, E. **Writing fashion in early modern Italy: from sprezzatura to satire**. Farnham, Surrey, UK England ; Burlington, VT: Ashgate, 2014.
- PLATO; LOPES, R.; PLATO. **Timeu-Crítias**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

RUGGIERO, G. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. New York: Cambridge University Press, 2015.

SCHRADE, L. Music in the Philosophy of Boethius. **The Musical Quarterly**, v. 33, n. 2, p. 188–200, 1947.

SPARTI, B. The Function and Status of Dance in the 15th-Century Italian Courts. **Dance Research**, v. 14, n. 1, p. 42–61, 1996.

TALBERT, Richard, J. A. (Ed.) **Barrington Atlas of the Greek and Roman World**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

TRECCANI. **Dicionário online da Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti de Giovanni Treccani**, 10 jan. 2019. Disponível em <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>. Acesso em 10 jan. 2019.

VAAN, M. A. C. DE. **Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages**. Leiden ; Boston: Brill, 2008.

WHITE, Hayden. **Tropics of Discourse - Essays in Cultural Criticism**. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1986