



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



**AS DANÇAS DE CORTE FRANCESA DE FRANCISCO I A LUÍS XIV:
HISTÓRIA E IMAGEM**

BRUNO BLOIS NUNES

PELOTAS, 2015



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



**AS DANÇAS DE CORTE FRANCESA DE FRANCISCO I A LUÍS XIV:
HISTÓRIA E IMAGEM**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Dr^a. Elisabete da Costa Leal

PELOTAS, 2015

BRUNO BLOIS NUNES

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

**AS DANÇAS DE CORTE FRANCESA DE FRANCISCO I A LUÍS XIV:
HISTÓRIA E IMAGEM**

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Elisabete da Costa Leal (*orientadora*) – UFPel

Prof^a. Dr^a. Viviane Adriana Saballa – UFPel

Prof. Dr. Paulo César Possamai – UFPel

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Miguel Ângelo Brião Nunes e Angela Maria Dias Blois Nunes, pelo amor e apoio incondicional durante a realização de toda essa etapa.

À minha vó Maria Dias Blois, professora de português, pelas correções e conselhos dados durante toda minha trajetória escolar e acadêmica.

À Tia Clélia (Poeta K), pelo auxílio prestado na compra de livros utilizados durante o meu mestrado.

À minha tia Lúcia Maria Blois Villela pelas inúmeras sugestões e correções em diversos trabalhos durante minha dissertação.

Ao meu tio Henrique Dias Blois pela ajuda na aquisição de livros importantes para a seleção do mestrado.

À minha namorada Maitê Peres de Carvalho por todo amor e paciência que foram necessários durante essa jornada, além da parceria e troca de ideias que muito contribuíram para o meu trabalho.

À minha orientadora – Prof^a. Dr^a. Elisabete da Costa Leal – pela aceitação e confiança dedicada à minha dissertação nesses dois anos de convivência.

À comissão avaliadora do meu trabalho – Prof^a. Dr^a. Viviane Adriana Saballa e Prof. Dr. Paulo César Possamai – pelas contribuições pertinentes e pela disponibilidade em colaborar.

Ao Prof. Dr. Alessandro Arcangeli, professor de História Moderna na Universidade de Verona – Itália, pelas preciosas dicas de livros e artigos sobre dança que foram muito importantes no decorrer dessa pesquisa.

Ao Prof. Dr. William Peres e à Prof^a. Dr^a. Carmem Schiavon pelas conversas informais e trocas de ideias de grande valia para o prosseguimento da minha pós-graduação.

Ao meu amigo, Me. Deomar Villagra Neto, pela sugestão feita quanto à orientação e ao curso que acabei escolhendo e me dedicando com afinco.

*“O verdadeiro ato da descoberta não consiste em descobrir novas
terras, mas em vê-las com novo olhar”.*

Marcel Proust

RESUMO

Este estudo visou pesquisar a importância da dança e seus diversos papéis representados na corte francesa do reinado de Francisco I a Luís XIV. Ao longo do trabalho procuramos contextualizar a França desse período enfocando aspectos religiosos e culturais importantes; caracterizar as danças de maior notoriedade presentes na corte francesa de Francisco I a Luís XIV, detalhando os passos dessas danças e a forma como eram executados; examinar tratados de dança franceses ressaltando a influência italiana na dança de corte da referida época e analisar pinturas e imagens de tratados de dança e suas intencionalidades na corte francesa do período estudado. O avanço tecnológico da Internet viabilizou uma pesquisa histórica sobre a dança de corte francesa do reinado de Francisco I a Luís XIV, cujas fontes de interesse não se encontram disponíveis no Brasil. Com o acesso ao site da Biblioteca Nacional da França (*Gallica*), foram encontrados manuscritos, memórias, livros, tratados de dança e imagens produzidos no período em questão que serviram de fontes primárias para o estudo. Organizamos este trabalho em três capítulos, sendo o primeiro voltado ao estudo da França em aspectos gerais relativos ao período de Francisco I a Luís XIV abordando a ameaça protestante, a influência italiana na corte francesa, bem como o seu desenvolvimento e a importância do vestuário e dos adereços para o cortesão dessa nova corte. No segundo capítulo, analisamos a influência italiana e de seus *maîtres de danse* na corte francesa, abordando, na sequência, as danças, os *ballets* e os *maîtres de danse* da corte francesa além da *Académie Royale de Danse*. Nosso último capítulo é dedicado à importante descoberta da perspectiva, o poder representado através das imagens de dança e a representação de dança dos bailes da corte e dos tratados dos *maîtres de danse*.

Palavras-chave: Dança de Corte Francesa; Fontes Primárias; Biblioteca Nacional da França; Internet.

ABSTRACT

This study aimed to investigate the importance of dance and its various roles represented at the French court of Francis I's to Louis XIV's reign. During the work we tried to contextualize the France of that time focusing on religious and cultural important aspects; characterizing the dances of greater notoriety present in the French court of Francis I to Louis XIV, detailing the steps of these dances and how they were executed; examining treatises French dance highlighting the Italian influence in the court dance of that time and analyzing paintings and images of dance treatise and their intentions at the French court of the period studied. The technological progress of the Internet enabled a historical research about the French court dance of Francis I to Louis XIV's reign, whose sources of interest are not available in Brazil. Accessing to the website of the National Library of France (*Gallica*), were found manuscripts, memoirs, books, dance treatises and images produced in the period that served as the primary sources for the study. We organize this work in three chapters, the first focused on the study of France in general aspects during the period of Francis I to Louis XIV approaching the Protestant threat, the Italian influence at the French court, as well as their development and the importance of clothing and adornments to the courtier of the new court. In the second chapter, we analyze the Italian influence and his *maîtres de danse* at the French court, approaching, in sequence, dances, ballets and *maîtres danse* in the French court beyond the *Académie Royale de Danse*. Our last chapter is dedicated to the important discovery of perspective, the power represented through dance images and dance representation of court balls and *maîtres de danse* treatises.

Keywords: French Court Dance; National Library of France; Primary sources; Internet.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Página Inicial do site Gallica. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	14
Figura 2. <i>Le Massacre de la Saint-Barthélemy</i> , de François Dubois [entre 1572 e 1584]. Óleo sobre madeira de nogueira, 93,5 x 154,1 centímetros. (Fonte: <i>Musée Cantonal des Beaux-arts de Lausanne</i>).....	24
Figura 3. Medalha, da coleção de Michel Hennin (1572). Gravura em água-forte. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	25
Figura 4. Mapa francês com os locais das guerras religiosas de 1572-1585. (Fonte: KNECHT, 2002, p.19).....	26
Figura 5. Fotografia do Palácio de Versalhes. (Gombrich, 1999, p. 448).....	37
Figura 6. Plano do primeiro piso do Palácio de Versalhes. (Fonte: <i>Bulletin du Centre de recherché du château de Versailles</i>).....	38
Figura 7. <i>Le Salon de Mars</i> (Fonte: site oficial do <i>Château de Versailles</i>).....	39
Figura 8. Lord John Stuart and his Brother, Lord Bernard Stuart – Anthony van Dyck (1638). Óleo sobre tela, 237,5 x 146,1 cm. (Fonte: National Gallery, Londres).....	42
Figura 9. Páginas da revista <i>Mercure Galant</i> de 1668. (Fonte: site Vestuário Escénico por Diana Fernández).....	47
Figura 10. <i>Le Bucentaure</i> (Fonte: SCÈVE, 1997, p. 244).....	62
Figura 11. <i>Le sorcier masqué</i> . Imagem da gruta de <i>Gabillou</i> , Dordonha, França. (Fonte: RAUX, 2013).....	76
Figura 12. <i>Le Camp du Drap d'Or</i> , de Edouard Edwards e James Basire (1774). Estampa colorida 67 x 120 cm. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	78
Figura 13. <i>Feast for the Polish Ambassadors (Valois Tapestries Series)</i> , de Lucas de Heere e Antoine Caron. Tapeçaria. (Fonte: site 1886 – Collections patrimoniales numérisées de Bordeaux).....	80
Figura 14. <i>Pavane</i> dançada para entretenimento dos embaixadores poloneses (<i>Valois Tapestries Series</i>), de Antoine Caron. Desenho para Tapete (Fonte: McGOWAN, 2008a, p. 114).....	82
Figura 15. Vestimentas do rei Luís XIV para o <i>Ballet de la Nuit</i> , coleção de Michel Hennin. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	83

Figura 16. Traje do tocador de alaúde do <i>Ballet de la Nuit</i> , coleção de Michel Hennin. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	84
Figura 17. <i>Bal à la cour des Valois</i> , de artista francês anônimo do século XVI [1580?]. Óleo sobre tela, 163 x 194 cm. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	88
Figura 18. <i>Bal du duc de Joyeuse</i> , de artista francês anônimo do século XVI (1581-2). Óleo sobre tela, 41 x 65 cm. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	90
Figura 19. <i>Bal du duc de Joyeuse - détail des musiciens</i> , de artista francês anônimo do século XVI (1581-2). (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	91
Figura 20. <i>Bal à la cour d'Henri III</i> , de artista francês anônimo do século XVI. Óleo sobre tela, 120 x 183 cm. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	92
Figura 21. Cena de abertura do <i>Balet Comique de la Royne</i> , de B. Delaroche. Litogravura, 35,5 x 27 cm. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	93
Figura 22. Capa do tratado de dança <i>Nobiltà di dame</i> , de Fabritio Caroso (1600). Monografia impressa. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	95
Figura 23. Capa do tratado de dança <i>Apologie de la danse</i> , de François de Lauze (1623). Monografia impressa. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).....	96
Figura 24. Salto com as duas mãos sobre o cavalete. (Fonte: TUCCARO, 1599, p. 125v).....	98
Figura 25. Salto do gato com utilização de assento e bancada. (Fonte: TUCCARO, 1599, p. 131v).....	99
Figura 26. Imagem de posição de abertura da <i>pavane</i> do tratado <i>Nobiltà di dame</i> de Fabritio Caroso. (Fonte: SUTTON, 1986, p. 177).....	100
Figura 27. Imagem de posição de abertura da <i>pavane</i> do tratado <i>Nobiltà di dame</i> de Fabritio Caroso. (Fonte: SUTTON, 1986, p. 177).....	100
Figura 28. O tambor no uso da marcha (ARBEAU, 1589, p. 15v).....	101
Figura 29. Passos de <i>Gaillarde</i> (ARBEAU, 1589, p. 43v).....	101
Figura 30. Partitura com os movimentos a serem realizados em um <i>branle des sabots</i> (ARBEAU, 1589, p. 87v).....	102
Figura 31. Aprendizagem da <i>capriuola in terzo</i> com utilização de apoio (NEGRI, 1604, p. 80).....	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - A França e as cortes de Francisco I a Luís XIV.....	18
1.1 A ameaça protestante.....	20
1.2 Influência italiana na corte francesa.....	27
1.3 A corte francesa.....	32
1.4 A formação do cortesão francês: a arte da aparência.....	40
1.4.1 Vestuário e adereços.....	43
CAPÍTULO II – A dança na corte francesa de Francisco I a Luís XIV.....	49
2.1 Influência italiana na dança de corte francesa.....	51
2.1.1 A influência dos <i>maîtres de danse</i> e dos tratados de dança italianos.....	54
2.2 Danças de corte.....	58
2.3 <i>Maîtres de danse</i> e Tratados de dança.....	67
2.3.1 <i>L'académie royale de danse</i>	72
CAPÍTULO III – Imagem e representação na dança.....	74
3.1 A descoberta da perspectiva no Renascimento.....	77
3.2 Representação do poder através da imagem.....	78
3.3 Leituras de imagem e representação.....	85
3.3.1 A dualidade presença/ausência de movimento nos bailes de corte.....	87
3.3.2 A reprodução imagética dos bailes de corte.....	89
3.3.3 A reprodução imagética dos tratados de dança.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	108
ANEXOS.....	123

INTRODUÇÃO

Sabemos que a missão do historiador é sintetizar, encaixar a multiplicidade do passado dentro de um todo (ANKERSMIT, 2012, p. 245). No entanto, não compete ao historiador julgar os acontecimentos, mas, sim, explicá-los (GOMBRICH, 2007, p. 15). Cabe a ele procurar, dentro de suas capacidades, representar o passado de uma maneira que seu texto seja coerente e, quando possível, com uma narrativa que capture o leitor. Essa narrativa cativante poderia ser possível considerando a história uma arte, assim como Burckhardt (apud BURKE, 2013, p. 19), e fazendo dela uma escrita em estilo legível para que pudesse agradar, primeiramente, leitores das mais variadas classes antes de seus colegas letrados. Para isso, focava-se “naquilo que julgava interessante no passado, em vez de procurar abordá-lo de forma exaustiva” (BURCKHARDT apud BURKE, 2013, p. 19).

Aqueles que estudam um objeto de pesquisa de um tempo longínquo possuem, por inúmeras vezes, uma elevada dificuldade em distinguir entre o que é importante para o pesquisador (de acordo com os padrões de seu tempo) e o que foi relevante para as pessoas de um passado distante que é pesquisado pelo mesmo (ELIAS, 2001, p. 53). Além dos documentos, os historiadores oferecem as suas interpretações que diferenciam das interpretações de outras épocas (ELIAS, 2001, p. 31) até porque muitas das ambições de hoje não são as mesmas do passado.

A pesquisa em dança obteve, nos últimos anos, uma maior atenção. Projetos de doutorado vem abrangendo o tema sobre dança com maior frequência e acabam tornando-se mais um material à disposição para futuras pesquisas (ARCANGELI, 2008, p. 282).

Por ser professor e conhecer na prática os passos de dança, dos mais variados gêneros musicais, entendo que poderia realizar uma boa contribuição para um estudo aprofundado sobre os passos que eram executados na dança da corte europeia, pois creio que o conhecimento do desenvolvimento das danças de corte facilita uma maior compreensão das nossas danças de salão de hoje: suas normas, posturas e formas de execução.

Uma questão importante que deve ser levada em consideração é que a historiografia da dança não é muito ampla, especialmente se formos analisar a historiografia disponível em língua portuguesa sobre o assunto. Em geral, encontramos variados livros sobre a história geral da dança cuja abordagem não é pautada por uma rigorosa pesquisa histórica. Muitas vezes os livros sobre dança acabam por serem redundantes, se autorreferindo e não realizando uma pesquisa original.

Pelas razões expostas acima, acredito que essa dissertação tenha uma profunda relevância acadêmica sendo mais um material que possa amenizar a lacuna bibliográfica da dança. Além disso, a dissertação possui ampla viabilidade pelo fato de contar com um rico material que pode ser acessado *online* através da Biblioteca Nacional da França como veremos mais adiante.

Para esse trabalho, temos como objetivo geral pesquisar a importância da dança e seus diversos papéis representados na corte francesa do reinado de Francisco I a Luís XIV. Como objetivos específicos pretendemos contextualizar a França de Francisco I a Luís XIV enfocando aspectos religiosos, políticos e culturais importantes desse período; caracterizar as danças de maior notoriedade presentes na corte francesa de Francisco I a Luís XIV, detalhando os passos dessas danças e a forma como eram executados; analisar tratados de dança franceses ressaltando a influência italiana na dança de corte no reinado de Francisco I a Luís XIV; analisar pinturas e imagens de tratados de dança e suas intencionalidades na corte francesa de Francisco I a Luís XIV.

Nossa análise será voltada para esse período pelo fato do reinado de Francisco I ser considerado com o primeiro no qual “uma verdadeira vida de corte organiza-se pela primeira vez” (BOURCIER, 2001, p. 69). Será nesse período que a corte alcança nova importância na vida francesa e torna-se o local onde novos estilos e contatos sociais se realizam (DEWALD, 2009, p. 59).

Embora ainda nômade, característica de todo período medieval, a corte de Francisco I aumenta significativamente de tamanho e suas maneiras se tornam mais polidas (KNECHT, 2007, p. 153). Ainda havia a existência de feudos durante a regência do monarca Francisco I, mas o rei já não admitia qualquer independência e repelia “a forma feudal de administração e de justiça” (ELIAS, 2001, p. 172).

Analisaremos a corte francesa até a regência de Luís XIV que transforma a França na nação mais poderosa da Europa, militar e culturalmente (JANSON, 2007, p. 771). O monarca foi considerado “o exemplo máximo do soberano absoluto, irrestrito e onipotente” (ELIAS, 2001, p. 29) e que durante seu reinado tem o Palácio de Versalhes como o principal palácio real e o ponto central da sociedade de corte (ELIAS, 2001, p. 98).

A dança era uma forte presença nas celebrações de grandes eventos na corte francesa e foi o principal recurso usado para os entretenimentos dos visitantes dessa corte (McGOWAN, 2008a, p. 244). Representações inglesas, embaixadores poloneses e representantes italianos maravilhavam-se com os espetáculos coreográficos produzidos com o intuito de impressioná-los e com a extrema habilidade apresentada pelos dançarinos franceses (McGOWAN, 2008a,

p. 244). Tendo em vista isso, nossa problemática de pesquisa é descobrir quais os papéis desempenhados pelas danças de corte francesa inserido na contextualização social e política no reinado de Francisco I a Luís XIV.

Além da dança, muitos outros fatores relacionados aos rituais dos eventos de Estado funcionavam como demonstração de poder entre o monarca, seus súditos e seus visitantes (NEVILE, 2008, p. 83). As roupas e joias usadas, os presentes oferecidos aos convidados, o local escolhido para a reunião e as formas de tratamento utilizadas, juntamente com as danças executadas, mostram diferenças sutis da posição hierárquica dos participantes (NEVILE, 2008, p. 83).

No que tange aos documentos visuais, devemos estar cientes de que eles não são objetos da nossa pesquisa, mas sim, um instrumento da mesma. Nosso objeto é a sociedade, é nela que queremos chegar (MENESES, 2003, p. 28). Os documentos visuais seriam o *meio* para chegarmos a determinado *fim*, nesse caso, à sociedade de corte.

Os tratados de dança e as imagens foram encontrados de maneira *online*. Pelo fato da nossa pesquisa envolver um período distante (séculos XV a XVII) e lidar com fontes que se encontram no exterior (França), a utilização da Internet para a busca de material foi indispensável, visto que registros em português aqui no Brasil são extremamente restritos com relação a esse período e foco da história.

Nos dias de hoje, temos acesso a uma infinidade de volume de dados que cresce exponencialmente devido a uma ferramenta chamada Internet. Podemos achar praticamente de tudo quando se pesquisa *online*. Se não tivermos acesso à informação, poderemos, ao menos, contatar quem possa fornecê-la sem precisar sair de casa (LÉVY, 1999, p. 88).

A cada dia que passa, a navegação na Internet torna-se cada vez mais acessível, principalmente após o desenvolvimento da World Wide Web no início dos anos 90 (LÉVY, 1999, p. 131 e 237). Com o avanço da Internet e a facilidade de navegação cada vez maior, foi encontrada uma solução para a pesquisa de fontes primárias de uma maneira inovadora através da utilização da tecnologia das bibliotecas virtuais. Ao acessar o site da Biblioteca Nacional da França, foram encontrados manuscritos, livros e imagens produzidos nos séculos em questão que serviram de fontes primárias para nosso trabalho.

O emprego de uma ferramenta de acesso (a Internet) para a pesquisa de fontes que se encontram muito distantes do local de estudo do pesquisador não resulta sempre em êxito. Embora a pesquisa *online* possua muitas vantagens (acesso às fontes de forma mais rápida, possibilidade de pesquisa 24 horas por dia e muito dos materiais requisitados sejam obtidos de forma gratuita), alguns percalços são encontrados pelo caminho.

A maior dificuldade enfrentada durante a pesquisa foi a extrema dificuldade na obtenção de trabalhos de complementação dessa dissertação como os artigos internacionais sobre a dança, a corte francesa, o Renascimento e imagens que não se encontram na Biblioteca Nacional da França. A visualização desses textos é limitada e a compra desses documentos, onerosa, impossibilitando o acesso às informações desses materiais, levando a uma elitização desses conhecimentos.

Outra particularidade é que a pesquisa em dança ainda não dispõe de um número elevado de fontes (principalmente publicações nacionais) fazendo com que a averiguação das produções sobre o assunto seja extremamente minuciosa, conte com o auxílio de fontes estrangeiras para a realização do trabalho e consuma mais tempo para a realização da pesquisa.

A Unesco em 2009 lançou a Biblioteca Mundial Digital: bibliotecas de todas as partes do globo, incluindo a Biblioteca Nacional Francesa, que podem ser acessadas pelos internautas dos mais diversos países.¹ Uma das últimas bibliotecas que entrou na era digital foi a Biblioteca Apostólica Vaticana disponibilizando seus primeiros 256 manuscritos, de forma *online*, em janeiro de 2013.²

A Biblioteca Nacional da França possui um vasto acervo para pesquisas de caráter histórico. Em outubro de 2015, de acordo com o próprio site, a Biblioteca Digital *Gallica* já registra um acervo de mais de 3,5 milhões de documentos disponíveis para pesquisa. Entre esses documentos podemos encontrar: 1.510.647 números de imprensa e revistas, 831.408 imagens, 605.305 livros e 59.073 manuscritos. Abaixo vemos a página inicial do site (Figura 1).

¹ Notícia disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/cultura/2009/04/090421_bibliotecavirtualdf_ba.shtml>. Acesso em: 13/10/2015.

² Notícia disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/tec/2013/01/1223635-biblioteca-do-vaticano-e-aberta-a-internautas.shtml>>. Acesso em: 13/10/2015.

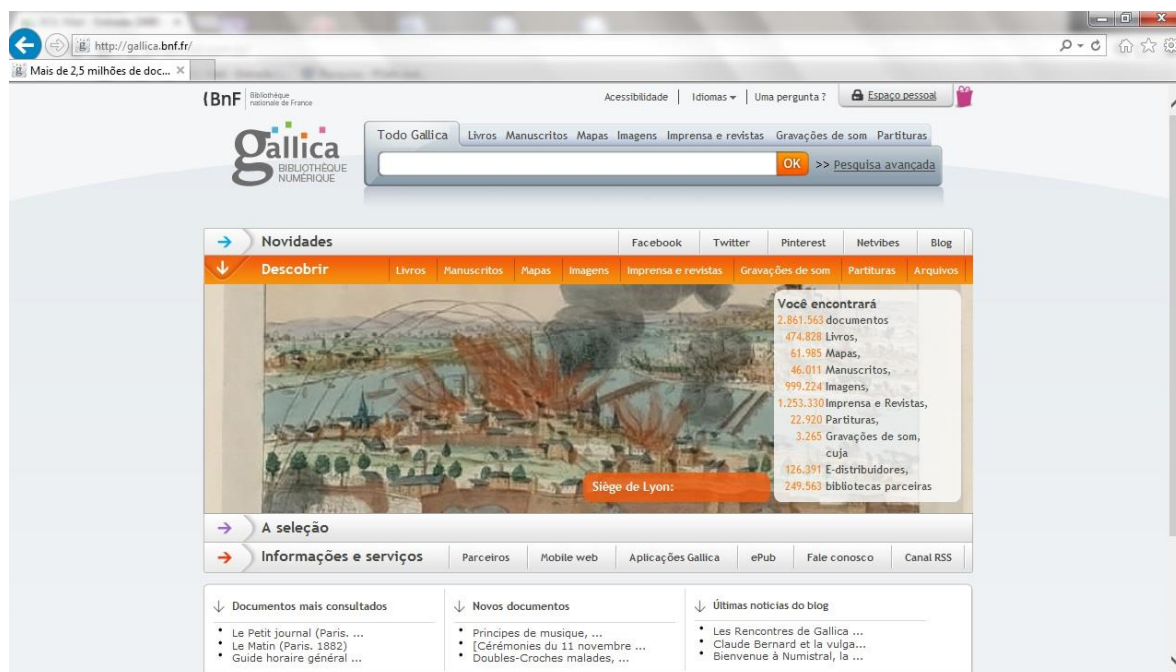


Figura 1 – Página Inicial do site Gallica. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França)

Foi como uma forma de facilitar o acesso a esses documentos que essa ferramenta de busca foi criada. No site da Biblioteca Nacional da França é exposta uma definição explicando a *Gallica*:

Gallica est la bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France et de ses partenaires. En ligne depuis 1997, elle s'enrichit chaque semaine de milliers de nouveautés et offre aujourd'hui accès à plusieurs millions de documents.^{3,4}

Há uma infinidade de livros, manuscritos, imagens e partituras que podemos acessar através do site da Biblioteca Nacional da França. A nossa pesquisa analisou tratados de dança e imagens referentes ao reinado de Francisco I a Luís XIV, além de documentos que foram influentes nesse período.

Pela Biblioteca Digital *Gallica* existe a possibilidade de fazer o *download* gratuito dessas fontes primárias sejam elas livros, manuscritos, poemas, partituras. Também é possível executar o *download* de uma página em específico caso o pesquisador não necessite do documento completo. O acesso à distância e as transferências de dados (tanto o *upload* como o *download*) são algumas das principais funções conquistadas pelas pessoas quando se utilizam de ferramentas tecnológicas para a pesquisa (LÉVY, 1999, p. 93 e 94).

³ Notícia disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/html/und/a-propos>>. Acesso em: 13/10/2015.

⁴ “*Gallica* é a biblioteca digital da Biblioteca Nacional da França e de seus parceiros. Online desde 1997, ela é enriquecida a cada semana com milhares de notícias e oferece, nos dias de hoje, acesso a milhões de documentos”. Traduzido pelo autor.

Foi o avanço da tecnologia que permitiu a disponibilização dessas fontes primárias, possivelmente, reprodução realizada por meio de *scanner*. O uso do mesmo, copiando os documentos para um espaço *online*, evita o manuseio excessivo de obras bastante prejudicadas pela ação do tempo.

Logo abaixo listarei alguns tratados de dança importantes encontrados que serviram de fontes primárias para o desenvolvimento desse estudo:

1) *De arte saltandi et choreas ducendi* de Domenico da Piacenza (ou Ferrara) [1401-1500], 55 páginas: Domenico da Piacenza foi professor de futuros *maîtres de danse* como Antonio Cornazzano e Guglielmo Ebreo. Seu tratado é um dos primeiros registros escritos sobre dança que chegaram até nós.

2) *De pratica seu arte tripudii* de Giuglielmo Ebreo (1463), 156 páginas: mais um autor da primeira tríade italiana de *maîtres de danse* italianos que, assim como outros tratados, se direcionavam a um único leitor.

3) *S'ensuit l'art et instruction de bien dancier* de Michel Toulouze [1496-1501], 24 páginas: obra reeditada em *fac-símile* em Londres no ano de 1936 e não possui capa. Trata em particular da *basse danse*, possui diversas partituras e no seu final apresenta uma imagem de um casal que aparentam estar em meio uma conversa.

4) *Ad suos compaignones studiantes...* de Antonius Arena (1538), 95 páginas: tratado escrito em latim. Junto com Thoinot Arbeau foram os únicos franceses que editaram trabalhos no século XVI.

5) *Il Ballarino* de Fabritio Caroso (1581), 424 páginas: manual de dança dedicado à grã-duquesa Bianca Capello de Médici. Em 1600, Fabritio Caroso edita *Nobilità di Dame* criando uma versão com uma maior variedade de passos.

6) *Traité de danses: auquel est amplement résolue la question, à savoir s'il est permis aux chrestiens de danser* de Lambert Daneau (1582), 98 páginas: trata-se de uma crítica quanto à degeneração da corte pelo fato da mesma permitir práticas como dança e jogo. A obra apresenta alguns sonetos no seu início, não possui imagens e o índice encontra-se no final do livro.

7) *Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances* de Thoinot Arbeau⁵ (1589), 210 páginas: uma das obras mais importantes sobre as danças de corte. Contém partituras musicais que trazem uma explicação do posicionamento dos pés em cada nota musical, em diferentes danças da época.

8) *Trois Dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* de Arcangelo Tuccaro (1599), 408 páginas: foi uma das fontes italianas encontradas que conta com o auxílio de diversas imagens, algumas coloridas.

9) *Nuove Inventioni di balli* de Cesare Negri (1604), 309 páginas: é considerado o primeiro texto que menciona o uso da posição *en dehors* dando início à elaboração das cinco posições básicas do *ballet* definidas por Pierre Beauchamps. Na verdade, foi lançada uma edição menos completa dois anos mais cedo que se chamava *Le Grazie d'Amore*.

10) *Traitté contre les danses* de Jean Boiseul (1606), 50 páginas: um dos críticos do período quanto à arte da dança.

11) *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* de F. de Lauze (1623), 75 páginas: é um tratado de dança dividido em duas partes (uma para os cavalheiros dedicado ao Marquês de Buckingham e outra para as damas dedicado à Marquesa de Buckingham). *Apologie de la danse* não possui ilustração, nem notas musicais das danças comentadas. Diante desse fato, muito provavelmente, uma edição bilíngue francês/inglês foi publicada em 1952 por Joan Wildeblood com introdução e notas do mesmo.

12) *Chorégraphie ou l'art de'crire la dance, par caracteres, figures et signes demonstratifs* de Raoul-Auger Feuillet (1700), 96 páginas: O livro utiliza-se de desenhos representados por círculos, pontos e retas para demonstrar os diversos movimentos de dança. Possui também quadros com a coreografia das danças, como *chassés*,⁶ contratempos e piruetas.

⁵ Thoinot Arbeau era o pseudônimo do clérigo cujo nome verdadeiro era Jean (Jehan) Tabourot (ARCANGELI, 2008, p. 282).

⁶ Passo de dança que consiste em deslizar os pés um em seguida do outro (DESRAT, 1895, p. 81).

Todas as fontes primárias encontradas durante a pesquisa foram de excelente auxílio para o estudo de documentos e imagens sobre a dança francesa. Uma dança realizada com uma graça e elegância que influenciava e se deixava ser influenciada por danças de outros países (LACROIX, 1873, p. 259).

A nossa dissertação se divide em três capítulos e é estruturada da seguinte forma: nosso primeiro capítulo é voltado ao estudo do país francês em aspectos mais gerais do período de Francisco I a Luís XIV abordando a ameaça protestante, a influência italiana na corte francesa, bem como o seu desenvolvimento e a importância do vestuário e dos adereços para o cortesão dessa nova corte. No segundo capítulo, começaremos analisando a influência italiana e de seus *maîtres de danse* na corte francesa. Em seguida, trataremos das danças, *ballets* e os *maîtres de danse* da corte francesa além de uma explicação sobre a *Académie royale de danse*. Nosso último capítulo, dedicar-se-á a importante descoberta da perspectiva, o poder representado através das imagens de dança e a representação de dança dos bailes da corte e dos tratados dos *maîtres de danse*.

Começaremos nossa dissertação com uma exposição de alguns fatos marcantes pelos quais a França passou antes da chegada de Francisco I ao reino. Além disso, comentaremos alguns aspectos territoriais, demográficos e socioeconômicos da França dos séculos XVI e XVII a fim de contextualizar historicamente o período que abrange este estudo.

CAPÍTULO I – A França e as cortes de Francisco I a Luís XIV

*“Toda Paris é uma vasta universidade de
Arte, Literatura e Música”.
James Thurber*

Para que possamos analisar nosso objeto de pesquisa, necessitamos conhecer os processos que ocorreram ou influenciaram, de alguma maneira, a França do reinado de Francisco I a Luís XIV. Por essa razão, este capítulo dedicar-se-á a esses eventos.

A França chega ao século XVI tentando se recuperar de terríveis desastres que transcorreram os dois séculos anteriores. A chegada da Peste Negra, em 1348, e a Guerra dos Cem Anos,⁷ que inicia em 1337 e tem seu fim apenas em 1453, foram episódios impactantes na França dos séculos XIV e XV (DEWALD, 2009, p. 30 e 31). A Peste Negra, por exemplo, chegou a dizimar um terço da população europeia (DEWALD, 2009, p. 30).

É bem provável que a Peste Negra tenha atingido mais pobres do que ricos. Pelo fato da relativa facilidade de locomoção dos ricos, a cidade atingida pela doença poderia ser abandonada pelos ricos que fugiam para alguma propriedade que possuísem na zona rural (HOFFMAN, 2009, p. 70).

A Guerra dos Cem Anos foi outro evento que resultou em destruições de graves proporções desde seu começo em 1337 e, no início do século XV, mais precisamente depois de 1415, quando os ingleses promoveram combates ainda mais destrutivos e as mortes de soldados do lado francês se tornaram mais significativas (DEWALD, 2009, p. 30).⁸ Os diversos fracassos militares durante a Guerra dos Cem Anos mancharam a imagem da nobreza francesa (DEWALD, 2009, p. 29).

De qualquer maneira, no início do século XVI, a França encontrava-se entre os países mais poderosos da Europa Ocidental (KNECHT, 2002, p. 7). No ano de 1500, o país ocupa territorialmente cerca de 450 mil km² e, aproximadamente, um quarto do território do reino francês tinha sido adquirido, nos últimos cinquenta anos, através de alianças matrimoniais,

⁷ Guerra realizada de maneira intermitente, entre França e Inglaterra, que ocorreu entre 1337 a 1453 (DEWALD, 2009, p. 30 e 31). Alguns livros que discutem amplamente esse conflito são *The Hundred Years War: The English in France 1337-1453* de Desmond Seward, *The Hundred Years' War: 1337-1453* de Anne Curry e *Encyclopedia of The Hundred Years War* de John Wagner.

⁸ Na Normandia, situada no noroeste francês, a população em 1460 era a metade da que havia sido em 1413 e de apenas 30 por cento de seu nível do século XIII (DEWALD, 2009, p. 31).

heranças e conquistas territoriais. Esse aumento na extensão do território francês era significativo e as fronteiras geográficas do país ainda não eram fixas (HOLT, 2009, p. 5 e 6). A população francesa que, em 1500, contava com 13 milhões de pessoas, aumentou para 18 milhões na metade do mesmo século (HOFFMAN, 2009, p. 70 e 71).⁹

Além dos inúmeros dialetos espalhados por todo o reino, haviam cinco principais línguas faladas no território: francês, occitano, basco, bretão e flamengo (HOLT, 2009, p. 5). Enquanto os dialetos e línguas vernáculas serviam de comunicação pelo reino, os tribunais de justiça franceses substituíam o latim pelo francês nos documentos legais no início do século XVI (HOLT, 2009, p. 12). Nos séculos XVI e XVII, eram realizadas pelos reis franceses as *Entrées Royales* – em cidades e vilas – as quais eram recebidas com saudações orais e escritas em francês, latim e dialetos locais (HOLT, 2009, p. 13).

A situação econômica do país não era nada animadora. Em 1559, a dívida francesa girava em torno de 43 milhões de *livres*¹⁰ (o que significava três vezes o orçamento anual da monarquia francesa no período). Além disso, os juros eram bem significativos: 8 milhões de *livres* por ano, mais da metade de seu orçamento anual (HOLT, 2009, p. 19).

Mas não era somente nas finanças que a economia tinha um papel relevante. Além dos envios e recebimentos de mercadorias, o comércio era capaz da disseminação de vocábulos entre negociantes de diferentes nações (CASTIGLIONE, 1997, p. 6).

No início do século XVII, o crescimento populacional ocorrido não somente na França, mas em toda a Europa, aumentou significativamente o número de pobres (MANGUEL, 2009, p. 294). A sociedade francesa havia se tornado mais rígida e a distância entre ricos e pobres tinha aumentado (DEWALD, 2009, p. 28).

As mortes do cardeal Richelieu em 1642 e do rei Luís XIII no ano seguinte abalaram a autoridade real francesa (HOLT, 2009, p. 225). No verão de 1648, a França se encontrava diante de outra guerra. O Cardeal Mazarin teria que enfrentar uma população parisiense enfurecida e a família real acabou fugindo e se refugiando no *Château de Rueil* por quase um ano. Essa revolta foi o princípio do que depois seria chamada *Fronde*, que durou até 1652 (POWELL, 2008, p. 117 e 118).

A experiência ocorrida durante a *Fronde* pode ter influenciado fortemente Luís XIV no seu método de governar (PREST, 2008, p. 234). Dois anos após derrotar a *Fronde*, foi instalada,

⁹ A partir desse período, a população francesa alcançou um aumento muito pequeno no seu número de habitantes. Em 1600, a população era de 19 milhões de pessoas e aumentou aproximadamente um milhão apenas por volta de 1650 (HOFFMAN, 2009, p. 71).

¹⁰ Moeda francesa da época.

no pátio do *Hôtel de Ville*, em Paris, uma estátua do monarca pisando a cabeça de um guerreiro prostrado (símbolo da *Fronde*)¹¹ (BURKE, 1994, p. 52). Também em 1654, um *ballet* dançado na corte, chamado *Les nopces de Pélée et de Thétis*¹², tinha como tema *Apolo* (como representação do rei) destruindo um *Pítton* (símbolo do caos) (BURKE, 1994, p. 52 e 53).

Começaremos esse capítulo com um dos maiores problemas enfrentados pela corte francesa durante os séculos XVI e XVII: o surgimento do protestantismo. Provavelmente, esse tenha sido o maior desafio da monarquia francesa do século XVI (KNECHT, 2007, p. 177).

1.1 A ameaça protestante

É bem provável que a invenção da imprensa tenha sido um dos principais contribuidores para a permuta do pensamento luterano (GOMBRICH, 1999, p. 285). Enquanto os protestantes faziam uso da imprensa para espalhar sua mensagem, os católicos tentavam controlar a impressão desses livros através da Inquisição e dos catálogos de livros proibidos (BURKE, 1997, p. 116).

De qualquer forma, o princípio da revolta pode ter sido acelerado pelo papa Júlio II na construção da nova Basílica de São Pedro (GOMBRICH, 1999, p. 291). A reconstrução da basílica custou uma soma vultosa de dinheiro que levou o Papa a arrecadar fundos suficientes e vender indulgências para obter contribuições para a construção da nova basílica (GOMBRICH, 1999, p. 291). Embora a indulgência tenha contado com o apoio do mais poderoso clérigo local, ela foi realizada de forma deselegante e corrupta, o que possivelmente provocou tamanho ato público com a exibição de 95 teses contra a aquisição do perdão de Deus pela compra de indulgências em outubro de 1517 (PETTEGREE, 2010). Era uma forte acusação ao Papa (então Leão X) pela sua forma de angariar fundos para a nova basílica (GOMBRICH, 1999, p. 291 e 320).

As novas formas de religião que se estabelecem nos séculos XVI e XVII foram um evento que remodelou a ideia do indivíduo e seu papel perante a sociedade (ARIÈS, 2009, p.

¹¹ A estátua se chama *Louis XIV terrassant la Fronde* (Luís XIV superando a *Fronde*). Um modelo da obra pode ser encontrado no site do Museu do Louvre pelo seguinte link:

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=29580&langue=fr. Acesso em: 10/09/2015.

¹² A partitura do *ballet* se encontra disponível no link:

<http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=%28gallica%20all%20%20Les%20nopces%20de%20Pélée%20et%20de%20Thétis%20%29%20and%20dc.relation%20all%20%20cb335018394%20#resultat-id-2>. Acesso em: 10/09/2015.

13). São nessas novas formas que se desenvolvem uma devoção interior, uma avaliação da consciência e, entre os laicos, a oração cada vez mais possui um estilo de meditação solitária (ARIÈS, 2009, p. 13).

Até o início do século XVI, a França poderia ser considerada um país católico livre de heresia (ROTTERDAM apud KNECHT, 2007, p. 179). A ameaça protestante surgiu no alvorecer do século XVI, mais precisamente em 1519, quando livros luteranos chegaram a Paris (KNECHT, 2007, p. 179). O crescimento protestante preocupava o rei Francisco I que considerava a uniformidade religiosa essencial para a manutenção da unidade de regime político (KNECHT, 2014a, p. 19).

A chegada de vez do protestantismo na década de 1540, determinou não somente a ruptura de uma unidade religiosa, como também um questionamento das atividades monárquicas na França (HOLT, 2009, p. 23). Em 1547, quando Henrique II subiu ao trono, o Protestantismo já havia se arraigado na França e se infiltrado no Parlamento de Paris (KNECHT, 2007, p. 189 e 191). Na tentativa de lidar com os casos de heresia, entre maio de 1548 e março de 1550, 37 sentenças de morte foram proferidas¹³ (KNECHT, 2007, p. 189 e 190).

Mesmo com a aplicação de sentenças de morte, essas iniciativas reais não pareciam funcionar e a situação estava fora de controle. No final de 1550, o Protestantismo adquiriu um crescimento espantoso e, possivelmente, 10% da população francesa já tinha se tornado adepta da religião protestante na década seguinte (HOLT, 2009, p. 24 e 25). As mulheres nobres ofereciam proteção e auxílio aos pregadores protestantes e, dessa maneira, expunham seus maridos e filhos à fé emergente o que ajudava a propagar a Reforma Protestante pela França (DIEFENDORF, 2009, p. 109).

Em fevereiro de 1557, Henrique II, aterrorizado com o cenário da época, apesar de toda perseguição feita aos hereges, pede auxílio ao Papa para a formação de uma Inquisição na França (KNECHT, 2014a, p. 51). No final de 1561, o bispo de Valência Jean Montluc também pede ao Papa Pio IV que compareça à França para observar com seus próprios olhos o surgimento do Protestantismo e, conseqüentemente, o enfraquecimento do regime monárquico francês (HOLT, 2009, p. 4).

Algumas formas de pacificação foram praticadas, mas sem a obtenção de êxito. O Édito de Saint-Germain, por exemplo, foi uma tentativa da rainha Catherine de Médici de extinguir o surto de violência religiosa e conceder direitos limitados aos protestantes para sua prática

¹³ Essas sentenças faziam parte de um tribunal especial chamado *Chambre ardente* para lidar com casos de heresia (KNECHT, 2007, p. 189 e 190).

religiosa. Publicado em janeiro de 1562,¹⁴ o novo édito enfureceu os católicos franceses que se recusavam a aceitá-lo (HOLT, 2009, p. 25).

Será também no ano de 1562 que ocorreu a primeira de uma série de guerras religiosas sendo uma das mais sangrentas (KNECHT, 2007, p. 199). Era um domingo de 1º de março de 1562 e o duque de *Guise*, a caminho de Paris, passa por Vassy (pequena cidade murada) e resolve assistir à missa. Para sua surpresa, o duque se depara com uma congregação de huguenotes praticando seu culto¹⁵ em um celeiro próximo à igreja. Começa então uma batalha entre os homens do duque de *Guise* e os huguenotes com um saldo sangrento: uma dúzia dos homens do duque (inclusive ele mesmo) feridos e 74 huguenotes mortos além de 104 feridos (KNECHT, 2014a, p. 87). Chamado ao tribunal para explicar o acontecido, o duque de *Guise* não compareceu e viajou para Paris (que era o seu destino inicial) sendo recebido como herói e com promessas de apoio de pró-católicos (BENEDICT, 2009, p. 152).

Dez anos mais tarde, em 1572, ocorreu um evento que manchou a história francesa: o Massacre de São Bartolomeu. O contexto do episódio de São Bartolomeu se encaixa dentro do casamento da filha de Catherine de Médici, Marguerite de *Valois* e Henrique de *Navarre*, futuro Henrique IV da França, ocorrido no dia 18 de agosto, na Catedral de Notre Dame,¹⁶ em Paris, cidade extremamente católica na época (KNECHT, 2002, p. 46; LINDBERG, 2010, p. 276). O casamento, que teve quatro dias de espetáculos e danças, era uma espécie de acordo de paz criado na tentativa de apaziguar as hostilidades de protestantes e católicos unindo a princesa real e um adepto do protestantismo em um local onde a maioria dos líderes huguenotes fazia parte da celebração (KNECHT, 2002, p. 46; LINDBERG, 2010, p. 276).

Catherine de Médici e Carlos IX acreditavam que o casamento entre uma princesa católica e um rei protestante poderia ser a solução para a paz em um momento de guerra civil considerando que protestantes e católicos deixariam de lado suas disputas religiosas pelas práticas das festividades propostas que incluíam teatro, *ballets* e danças diversas¹⁷ (McGOWAN, 2008a, p. 87; YATES apud McGOWAN, 2008b, p. 102).

Dois dias após o casamento, a *grande salle du Petit Bourbon* é inaugurada com um *ballet* criado como celebração do casamento chamado *Paradis d'amour* (McGOWAN, 2008a,

¹⁴ A primeira guerra civil religiosa ocorre exatamente nesse ano, mais precisamente no mês de abril, e se estende até março de 1563 (KNECHT, 2002, p. 29-37).

¹⁵ O famoso Édito de janeiro, resultado das discussões em Saint-Germain, permitia os huguenotes se reunirem para a prática de seu culto no campo, mas não dentro de cidades muradas (que era o caso) ou à noite (KNECHT, 2014a, p. 85).

¹⁶ Mais detalhes sobre esse casamento será abordado nos próximos dois capítulos.

¹⁷ As *Mémoires* de Luc Geizkofler relatam com detalhes os acontecimentos do casamento. (p. 52-58).

p. 70 e 88). O *ballet* apresentou um interessante contraste: católicos e protestantes dramatizando cenas juntos¹⁸ (YATES apud McGOWAN, 2008a, p. 89).

Dois dias após, católicos e protestantes abandonam a dramaturgia e ocorre um confronto direto. O casamento não cumpriu o esperado e, ao contrário da paz “forçada”, uma chacina foi realizada. Coligny, líder dos huguenotes, é assassinado, seu corpo é jogado pela janela e arrastado pelas ruas de Paris por uma multidão católica enfurecida antes de ser enforcado (KNECHT, 2014a, p. 159).

O Massacre de São Bartolomeu¹⁹ eclode em Paris no dia 24 de agosto de 1572 e se propaga para diversas cidades do interior francês (BENEDICT, 2009, p. 155). Muitos dos huguenotes nem devem ter oferecido resistência ao serem mortos em seus leitos (KNECHT, 2014a, p. 160).

O número de mortes do Massacre de São Bartolomeu ainda é uma incógnita. Estima-se que por volta de 6 mil pessoas foram mortas em Paris e milhares em cidades menores (LINDBERG, 2010, p. 276). Gaspar II de Coligny, líder dos huguenotes, foi baleado no dia 22 de agosto. Foi na manhã do dia 24, do mesmo mês, que conseguiram matá-lo, após a tentativa de assassinato fracassado (LINDBERG, 2010, p. 276). Várias imagens sobre o ocorrido circularam entre os franceses o que causou indignação na população e poderia ameaçar a candidatura ao trono polonês do último monarca da dinastia dos *Valois*, Henrique III (YATES, 1999, p. 71).

Abaixo temos uma pintura representando o massacre (Figura 2).

¹⁸ Na primeira parte do *ballet*, guerreiros andarilhos tentam saquear o Paraíso, mas o rei e seus irmãos protegem o local mandando os vencidos para o Inferno. Teorias levantadas no período apontaram que o massacre tinha sido premeditado e interpretado nas cenas do *ballet* (McGOWAN, 2008a, p. 89). O combate entre o rei católico e os adversários (pela teoria considerados protestantes) se tornou o ponto de maior discussão da apresentação (McGOWAN, 2008a, p. 90).

¹⁹ As *Mémoires* de Luc Geizkofler relatam com detalhes os acontecimentos do massacre. (p. 59-65).



Figura 2 - *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, de François Dubois [entre 1572 e 1584]. Óleo sobre madeira de nogueira, 93,5 x 154,1 centímetros. (Fonte: Musée Cantonal des Beaux-arts de Lausanne).

Assinada pelo pintor protestante François Dubois, a pintura é uma das reproduções do massacre (Figura 2). Trata-se de um registro da imensa crueldade ocorrida com os huguenotes. A imagem mostra, pendurado na janela, Coligny sendo morto antes de ser atirado de lá de cima, cadáveres nus e empilhados ao fundo, à esquerda,²⁰ além de reproduções de rastros de sangue por toda a imagem.²¹

As reações pós-massacre foram aceitas de maneiras distintas. Os extremistas católicos franceses estavam aliviados pelo fato da política real estar de acordo com suas demandas. Os católicos mais moderados negavam a responsabilidade monárquica no massacre afirmando se tratar de um “ataque preventivo” contra os huguenotes e preferiram apenas “varrer todo o assunto sob um tapete real”. Os polêmicos calvinistas que já questionavam as atitudes religiosas da coroa, agora “desenvolviam argumentos modernos para o constitucionalismo” (LINDBERG, 2010, p. 278). O rei Henrique IV já havia renunciado à fé protestante, forçosamente, em 1562. Entre 1563 e 1572, ele havia retomado a sua antiga fé que acabou novamente abdicada após o Massacre de São Bartolomeu (SHENNAN, 2012, p. 41).

²⁰ Informações obtidas no site: <<http://www.musees.vd.ch/musee-des-beaux-arts/collections/oeuvres-commentees/oeuvres-commentees-art-ancien-et-moderne/dubois-le-massacre-de-la-saint-barthelemy/>>. Acesso em: 27/01/2015.

²¹ O massacre é detalhado em *Histoire Universelle* de De Thou, volume 6. (p. 397-432).

Das diversas reações, com certeza a mais forte foi a do papa Gregório XIII. O papa encomendou afrescos do massacre para colocar nas paredes da Sala Régia (uma antessala) da Capela Sistina e mandou fazer um medalhão em comemoração ao episódio (Figura 3) (LINDBERG, 2010, p. 279).



Figura 3 – Medalha, da coleção de Michel Hennin (1572). Gravura em água-forte. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

Na frente, a moeda revela a imagem do papa Gregório XIII (Figura 3). Atrás, aparece um anjo carregando uma espada com a mão direita e sustentando uma cruz com a esquerda enquanto protestantes à direita são assassinados. Há uma inscrição, bem acima, *Ugonot torum strages* (Massacre dos huguenotes) (KNECHT, 2014a, p. 160; LINDBERG, 2010, p. 279).

Após o Massacre de São Bartolomeu, muitos huguenotes foram varridos do norte da França e, após 1572, as principais áreas de combate se deslocaram para o sul de Loire (KNECHT, 2002, p. 19) conforme verificamos no mapa abaixo (Figura 4):



Figura 4 – Mapa francês com os locais das guerras religiosas de 1572-1585. (Fonte: KNECHT, 2002, p. 19).

Podemos observar no mapa pontos vermelhos referentes aos locais do Massacre de São Bartolomeu. O evento, que começou em Paris, acabou espalhando-se para outras regiões da França (BENEDICT, 2009, p. 155). As áreas de combate pós-massacre, indicados por pontos numerados de 1 a 6, se estendiam do centro ao sul da França. Nos pontos 1 e 2, os combates aconteceram em 1573; nos pontos 3, 4 e 5, em 1577; e no ponto 6 em 1580 (KNECHT, 2002, p. 19).

As memórias do massacre do dia de São Bartolomeu ainda são celebradas por protestantes franceses. Após 400 anos do evento, em 1972, Paris renomeia uma rua próxima, onde Coligny foi morto, de *rue de l'Amiral-de-Coligny*, em homenagem ao almirante francês (LINDBERG, 2010, p. 278).

É importante levarmos em consideração que muitos dos conflitos gerados em nome da religião, principalmente aqueles ocorridos entre meados e final do século XVI, possuíam uma rivalidade dinástica muito mais ressaltada (WRIGHT, 2011, p. 7). Com a morte de Henrique III em 1589, seguida da morte do cardeal de Bourbon, a questão da sucessão ao trono trouxe problemas religiosos e dinásticos à tona: os franceses esperavam um sucessor que fosse incontestavelmente católico. Entretanto, o próximo herdeiro além de vir de outra dinastia (a dos Bourbons) é identificado publicamente como Huguenote (WRIGHT, 2011, p. 7).

Ao longo de duas gerações, as guerras religiosas causaram destruição e afetaram a economia agrária cuja produção era a sobrevivência de muitos cidadãos e, além disso, foram a ameaça mais temerária para o governo da França antes da Revolução de 1789 (HOLT, 2009, p. 23).

A seguir vamos comentar sobre a enorme influência italiana dentro da corte francesa abalada pelas guerras religiosas.

1.2 Influência italiana na corte francesa

Procuraremos abordar aqui a influência italiana causada dentro das cortes francesas. Pelo fato dessa influência se referir a diversas questões, o tópico foi dividido em duas partes. Primeiramente, abordaremos a influência italiana na corte francesa de uma forma mais generalizada e, no capítulo seguinte, trataremos dessa interferência especificamente na dança de corte francesa.

A Itália²² desfrutava de uma importância histórica pelo fato de ter sido, nas palavras de Burckhardt, “a primogênita dentre os filhos da Europa atual” a passar pelo processo de transição da Idade Média para a Idade Moderna (BURKE, 2013, p. 26). Enquanto a Itália era brindada pela Renascença, a França encontrava-se em uma estagnação cultural devido, em grande parte, à Guerra dos Cem Anos (BOURCIER, 2001, p. 63).

Bourcier afirma que, nas artes e no campo do pensamento, a Renascença francesa espelha-se na Renascença italiana (2001, p. 63). A França começa a incorporação do estilo italiano antes de outros países (JANSON, 2007, p. 709).

²² No início do século XVI, a Itália ainda não era um governo unificado e, politicamente, era dividido em muitos estados independentes como a República de Florença, o ducado de Milão, a República de Veneza, o reino de Nápoles e os Estados Papais (KNECHT, 2014a, p. 1). No entanto, a maioria dos autores se referem à Itália como uma nação unificada e, sendo assim, consideraremos como tal.

Havia um intercâmbio muito relevante entre França e Itália nos anos 1500: os franceses visitavam a Itália como turistas, soldados, administradores ou diplomatas enquanto os italianos iam à França em busca de proteção, negócios ou mesmo procurando um lugar nas cortes de reis e rainhas (DEWALD, 2009, p. 53; KNECHT, 2014a, p. 23). Muitos artistas italianos foram para a França sendo que alguns conseguiram participar das comitivas reais da época, muitos deles, como instrumentistas e *maîtres de danse*²³ (McGOWAN, 2008a, p. 12).

Os próprios monarcas franceses ajudavam no deslocamento de italianos à França: o rei Francisco I adquiriu obras de artistas italianos como também recrutou muitos dos principais artistas da Itália para sua corte (KNECHT, 2007, p. 158). Artistas como Cellini e Primaticcio foram contratados pelo monarca para a realização de serviços na França (JANSON, 2007, p. 683).

Francesco Primaticcio, que chegou na França em março de 1531, foi o responsável pela decoração interior de algumas das salas principais de Fontainebleau além de cuidar da coleção real de imagens e instalar réplicas de estátuas clássicas (GRAHAM, 2012; JANSON, 2007, p. 682; McGOWAN, 2008a, p. 135). Rosso Fiorentino, o outro italiano encarregado pela decoração do castelo, tem sua arte melhor representada na chamada *Galerie François Ier* (KNECHT, 2014a, p. 26). O castelo real foi palco, na primavera de 1564, de 43 dias de entretenimento com festas se espalhando pelos pátios, jardins e ao longo de seus canais (McGOWAN, 2008a, p. 157) onde houveram danças, apresentações de *ballets* e outras festividades que continuaram durante vários dias²⁴ (DAN, 1642, p. 223).

Além dos artistas, a escrita italiana causou grande impacto na França. Um dos escritos de grande notoriedade foi o de Ludovico Ariosto, autor de uma das narrativas de maior sucesso do século XVI, *Orlando Furioso*. É um épico da cavalaria que apresenta um antigo conflito entre cristianismo e islamismo (PETTEGREE, 2010). O livro era muito popular com os leitores franceses que após sua tradução para o francês em 1545, passou por 15 edições (PETTEGREE, 2010).

Tamanho era o sucesso de *Orlando Furioso*, que a obra foi inspiração para o primeiro programa de atividades para o Palácio de Versalhes, festival de uma semana que oferecia banquetes, torneios, *ballets* e música contando com a participação de 600 convidados

²³ Coreógrafos de danças para um pequeno número de casais a serem executadas em um baile da corte, em um casamento ou em uma ocasião oficial do estado. Esses profissionais também eram os responsáveis pela composição das novas coreografias a serem executadas por cortesãos, como parte de uma produção teatral (NEVILE, 2008, p. 4).

²⁴ As celebrações de Fontainebleau serão comentadas, mais detalhadamente, no próximo capítulo.

(SHENNAN, 2012, p. 107). Antes, em Bayonne,²⁵ em 1565, no encontro planejado durante meses realizado entre Carlos IX e sua irmã, agora rainha e mulher de Filipe II rei da Espanha, a obra já havia servido de referência durante o evento (McGOWAN, 2008a, p. 161).

Outra fonte encontrada durante a pesquisa foi essencial para a compreensão da idealização de um íntegro cortesão. *Il Cortegiano (O Cortesão)*, escrito pelo italiano Baldassare Castiglione,²⁶ foi localizado em uma versão bilíngue francês/italiano, chamada *Le Parfait Courtisan*, de 1585, na Biblioteca Nacional da França. Esse livro foi de grande repercussão na corte francesa e teve um enorme impacto na formação do perfeito homem cortês (McGOWAN, 2008b, p. 96).

Il Cortegiano é um excelente exemplo para entendermos a influência italiana na corte francesa: um bom entendimento de dança e música foi captada pelo povo francês, principalmente pelos novos ambiciosos cortesãos, nas traduções da obra de Castiglione (McGOWAN, 2008b, p. 96). A obra alcançou um sucesso estrondoso, foi considerada um dos trabalhos mais influentes do Renascimento e traduzida para todas as línguas europeias sendo “adaptado, deformado, plagiado” (CORDIÉ, 1997, p. XXV; REVEL, 2009, p. 193).²⁷

O escrito de Baldassare Castiglione não se trata de um manual pedagógico, mas de um livre colóquio²⁸ entre aristocratas pertencentes à corte do duque de Urbino sobre os valores da vida social e as qualidades do ideal cortesão (REVEL, 2009, p. 194). O conde Ludovico da Canossa, um dos participantes dessa conversa, menciona quais atributos seriam necessários para o cortesão para a conquista de uma determinada *sprezzatura*.²⁹

De là ie pense que la bonne grace procedde pour la plus part, pource que des choses rares & bien faites, chacun en entend la difficulté, d'où advient qu'[est] icelle la facilité cause tres-grand merveille. [...] le vray art, [la *sprezzatura*] est celuy qui ne semble estre art, & doit on sur tout employer tout soin à le cacher, pource que s'il est

²⁵ Esse evento também será comentado no próximo capítulo.

²⁶ Baldassare Castiglione servia como militar e diplomata ao duque de Urbino. É nos aposentos luxuosos do duque que se desenvolvem as conversas narradas no livro (PÉCORA, 1997, p. VIII).

²⁷ Até o final do século XVII foram publicadas, somente na França, 26 edições da obra de Castiglione (17 em Paris e nove em Lyon) (BURKE, 1997, p. 160). Em seu livro *As Fortunas d'O Cortesão*, Peter Burke comenta como a obra de Castiglione foi traduzida e recebida em diversos locais da Europa.

²⁸ O monarca Henrique III realizava encontros semelhantes onde também se discutiam questões relacionadas as virtudes morais e intelectuais. A *Académie du Palais* tratava-se da mesma *Académie de Poésie et de Musique*, mas com o foco nos debates dos participantes (SEALY, 1978, p. 68). Mais sobre o tema em *The Palace Academy of Henry III* de Robert J. Sealy.

²⁹ Trata-se da virtuosidade do cortesão. Usar de tamanho desprendimento nas coisas que faz e que fala que parece ser feito sem nenhum esforço (CASTIGLIONE, 1585, p. 65).

une fois decouvert, il oste entierement le credit et fait que l'homme est peu estimé.
(CASTIGLIONE, 1585, p. 66).³⁰

O verdadeiro cortesão seria capaz de esconder todo possível esforço em seu trabalho, como se sua ação fosse realizada com emprego de certo desdém para ocultar o real empenho em sua diligência (REVEL, 2009, p. 194). No livro, o cortesão se constrói através de uma identidade social capaz de agregar uma infinidade de talentos como nas armas, nas conversações, nos jogos e na dança (os quais o autor considerava como necessários a qualquer um que procurasse um cargo na corte) (McGOWAN, 2008a, p. 17; REVEL, 2009, p. 195).

Outro tratado altamente influente é *Il Galateo*, do arcebispo italiano Giovanni della Casa, que relata hábitos os quais, durante muito tempo, estimularam os indivíduos ditando suas condutas (SPINGARN, 1914, p. XXVII).³¹ Della Casa comentava sobre a falta de educação das pessoas que durante uma conversa se “deixavam dormir”, bocejar ou começavam a cortar as unhas mostrando pouca estima pela pessoa ou pela conversa (1615, p. 101, 103 e 105). Já quanto ao vestuário, o autor considerava importante cada pessoa andar vestida de acordo com sua idade e suas qualidades buscando seguir o máximo possível o padrão de vestimenta dos demais cidadãos (DELLA CASA, 1615, p. 111 e 113).

Os tratados *Il Cortegione* de Baldassare Castiglione e *Il Galateo* de Giovanni della Casa serão as melhores prosas do período na representação de uma sociedade elegante com sua base nos costumes e nos modos (CORDIÉ, 1997, p. XXXII e XXXIII). Enquanto os ideais da corte da Idade Média e do Renascimento tinham sua manifestação no livro de Castiglione, a cortesia na França do século XVI encontrava-se em Giovanni della Casa (SPINGARN, 1914, p. XIX).

Os costumes políticos eram baseados no *Príncipe* de Maquiavel³² (KASSING, 2007, p. 94). No seu tratado político, Maquiavel considerava de suma importância que os príncipes sempre estivessem atentos aos assuntos militares e que, em tempos de paz, a caça era o melhor exercício tanto para a manutenção de um corpo exercitado e guerreiro como também, para melhorar o entendimento e experiência de determinadas regiões do país. Apreende-se mais

³⁰ “É disso que, creio eu, boa parte da graciosidade resulte, pois das coisas raras e bem-feitas, todo mundo conhece as dificuldades por isso o que advém com facilidade causa admiração. [...] A verdadeira arte, [a *sprezzatura*] é aquela que não parece ser arte, e devemos usar todos os cuidados sobre tudo para escondê-la, porque se ela é uma vez descoberta, se retira inteiramente o crédito e faz com que o homem seja pouco estimado”. Traduzido pelo autor.

³¹ Escrito na língua toscana, entre 1550 e 1551, foi publicado postumamente em 1558 e sua primeira tradução francesa foi editada por Jean du Peyrat em 1562 (SPINGARN, 1914, p. XII e 121). Foi publicada, em 1598, uma edição do *Il Galateo* em quatro línguas: italiano, francês, latim e espanhol (SPINGARN, 1914, p. 128).

³² Nicolau Maquiavel foi um escritor e político italiano. Ver link:

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Nicolas_Machiavel/130916.

sobre o próprio país e, conseqüentemente, a melhor maneira de defendê-lo (MACHIAVEL, 1684, p. 131 e 132).³³

O *Príncipe* de Maquiavel junto a *Il Cortegione* de Baldassare Castiglione, consideravam, entusiasmadamente, “o mundo efetivo das práticas” atribuindo grande importância à ação individual causada pela rivalidade (BATTAGLIA apud PÉCORA, 1997, p. VIII). Entretanto, os tratados possuem diferenças consideráveis: enquanto Castiglione tenta produzir o modelo de indivíduo social ideal através da adequação às práticas de convívio, Maquiavel modela o homem extraordinário, porém solitário através do cálculo político (BATTAGLIA apud PÉCORA, 1997, p. VIII).

Além dos artistas e escritores italianos, a Itália atingiu enorme influência na corte francesa através de figuras políticas. As mulheres, em especial, deixaram o ostracismo para produzirem papel relevante na corte (BLED, 1903, p. 23).

Talvez o melhor exemplo seja o de Catherine de Médici que foi, durante 30 anos (da morte de Henrique II em 1559 até sua morte em 1589), uma figura extremamente poderosa na vida política francesa. Nenhum de seus filhos desempenhou papel tão influente na monarquia francesa, com a possível exceção de Henrique III (KNECHT, 2007, p. 193).

Catherine de Médici assumiu o comando do governo durante a menoridade de Carlos IX de forma tão eficaz quanto o próprio rei presidindo seu conselho, controlando os negócios do Estado e conduzindo as políticas internas e externas do reinado além de nomear para cargos e benefícios (KNECHT, 2014a, p. 73). A principal preocupação de Catherine era restaurar a paz no reino e, já com Carlos IX no comando do reinado, fez uma grande viagem de dois anos pela França na tentativa de mostrar a autoridade do rei diante do governo (KNECHT, 2014a, p. 73 e 101).

Durante a digressão de Carlos IX e Catherine de Médici em torno da França em 1564-1566, os habitantes das cidades pelas quais mãe e filho passavam os recebiam com danças de variados tipos particulares de cada região (GRAHAM; McALLISTER JOHNSON apud McGOWAN, 2008a, p. 102). Uma *salle du bal* era criada sempre que possível onde a estada se passava por mais do que apenas alguns dias e, na falta desse recurso, os entretenimentos ocorriam em praças públicas com apresentações de danças locais (McGOWAN, 2008a, p. 7).

Foi Catherine de Médici quem introduziu os *ballets* na França muito antes de todo seu desenvolvimento teatral funcionando ainda como um interlúdio em desenvolvimento (MÉNIL,

³³ Apesar de ser considerado imoral na época, *O Príncipe* teve duas traduções para o francês realizadas em 1533 e outra em 1571 (BURKE, 1197, p. 73).

1905, p. 270). As festividades duraram vários dias e em festas como Fontainebleau (1564) e Bayonne (1565), as comemorações prolongaram-se por semanas (McGOWAN, 2008a, p. 151).

Além de Catherine de Médici, o cardeal Mazarin foi outro italiano de forte representação na política francesa e encarregado pela educação do jovem Luís XIV (SHENNAN, 2005, p. 9). De acordo com as cartas do cardeal Mazarin endereçadas ao monarca, temos a sensação de que o cardeal dava aulas a Luís XIV sobre maneiras de se apresentar em público, uma “arte da simulação e da dissimulação” (BURKE, 1994, p. 56).

Luís XIV possuía muita afeição e admiração pelo cardeal que o ensinou habilidades necessárias relacionadas à política para governar o país (SHENNAN, 2012, p. 103). O cardeal instruiu o rei a respeito da prática de governo de todas questões burocráticas que seriam necessárias e, com dezesseis anos, o jovem monarca passava no mínimo duas horas por dia com o cardeal Mazarin para receber instruções e tomar decisões políticas (SHENNAN, 2005, p. 9).

Podemos notar que a influência italiana se fez presente de inúmeras maneiras dentro da corte francesa. A seguir, analisaremos um pouco mais sobre a formação dessa corte francesa e suas principais características.

1.3 A corte francesa

Desde o século XII, o comportamento ocidental vinha demonstrando indícios de mudança. Entre os séculos XII e XVIII, as sensibilidades e os comportamentos modificaram-se profundamente no ocidente devido a dois motivos: a monopolização, pelo Estado, da violência obrigando o controle das pulsões e, dessa maneira, pacificando o espaço social; e o estreitamento das relações que implicou em um controle mais rígido das emoções e dos afetos (ELIAS, 2001, p. 19).

A insegurança e o medo eram o pano de fundo da vida francesa dos séculos XVI e XVII que acabavam comprometendo tanto as relações com os países vizinhos como o convívio entre os seus familiares (DEWALD, 2009, p. 31). Durante esse período de apreensão é que notamos um desenvolvimento da corte francesa ocorrer.

Mas o que seria de fato a corte francesa? Elias define a corte do *Ancien Régime* como: “uma vasta extensão da casa e dos assuntos domésticos do rei francês e de seus dependentes” (2001, p. 66). Já Knecht utiliza uma definição mais peculiar e jocosa do que seria a corte: “*The*

court consisted of the king's household, of the households of members of his family, and a crowd of hangers-on”³⁴ (2007, p. 153).

Durante os séculos XVI e XVII a corte francesa atravessou um período de constante reformulação. Foi no reinado de Francisco I que a corte passou por um crescimento importante de tamanho e adquiriu maior polidez no trato entre cortesãos mesmo mantendo certo grau de informalidade (KNECHT, 2007, p. 153). A etiqueta da corte começou seu desenvolvimento sob o reinado de Henrique III (KNECHT, 2007, p. 153) e alcançou seu ápice durante a regência de Luís XIV (ELIAS, 2001, p. 97 - 159).

Durante o reinado de Francisco I, uma legítima vida de corte foi estruturada pela primeira vez (BOURCIER, 2001, p. 69). No seu reinado, a corte alcançou um desenvolvimento crucial embora trouxesse consigo um caráter nômade que permeou todo o período medieval das cortes do período (KNECHT, 2007, p. 153).

Infelizmente, não temos como precisar o tamanho da corte de Francisco I pelo fato de que ocorriam inúmeras variações populacionais no seu meio. Em tempos de guerra, devido às campanhas realizadas pelo rei e seus principais nobres, a corte constituía-se de, basicamente, eclesiásticos, homens em idade avançada e mulheres (KNECHT, 2007, p. 154). Fato observável foi sua maior dimensão em tempos de armistício do que de guerra (KNECHT, 2014a, p. 22).

Muitas entradas e saídas da nobreza indicavam uma circulação social característica no início do século, pois viver como nobre era bem complicado. No século XVI, a maioria dos nobres tinham antepassados camponeses e, após três ou quatro gerações, seus descendentes voltavam ao seu antigo *status* familiar pela dificuldade da manutenção de uma vida aristocrática (DEWALD, 2009, p. 58).

A corte no período de Francisco I era “flutuante”, ou seja, realizava inúmeras viagens, não residindo em um local específico, como ocorreria futuramente com Luís XIV. Ela carregava consigo seu próprio mobiliário, suas tapeçarias e suas louças em ouro e prata (KNECHT, 2007, p. 155). Muitas adversidades ocorriam durante essas jornadas. Encontrar um alojamento poderia ser um transtorno e um grave problema era de fato a alimentação. Em agosto de 1540, numa viagem feita para *Le Havre*, a corte sofreu com uma enorme escassez de vinho e sidra. Além disso, pelo fato dos poços estarem secos, muitos cortesãos acabaram bebendo água poluída ficando, em consequência disso, gravemente adoentados (KNECHT, 2007, p. 155 e 156).

³⁴ “A corte era formada pela casa do rei, pelas casas dos membros de sua família e por uma multidão de puxa-sacos”. Traduzido pelo autor.

As viagens realizadas pela corte eram necessárias. Tratava-se de uma forma de o rei mostrar sua autoridade perante os súditos. Cada ano um conjunto de províncias era visitado e, principalmente, naquelas que recebiam o monarca pela primeira vez ocorria o que se chamava de *Entrée Royale*³⁵ (KNECHT, 2014a, p. 23). Em um período desprovido de mídia, as *Entrées Royales* serviam como suporte propagandístico para que o rei fosse visto pelo maior número possível de súditos (KNECHT, 2014b). Só para servir como exemplo, Catherine de Médici e Carlos IX percorreram mais de 4 mil quilômetros em terras francesas, entre 24 de janeiro de 1564 a 1º de maio de 1566, para, entre os principais objetivos da viagem, fazer valer o Édito de Amboise³⁶ assinado um ano antes (KNECHT, 2007, p. 201).

O acesso ao rei era fácil e sem controle e, a partir do monarca Henrique III, algumas alterações começaram a ser feitas. Talvez as principais mudanças fossem a introdução de hábitos regulares às pessoas da corte e uma exposição do rei mais controlada reduzindo o número daqueles que se aglomeravam nos seus aposentos. “Henrique III não gostava de multidões e falta de controle” (McGOWAN, 2008a, p. 165 e 166).

Henrique III demonstrava não apreciar atividades que requeriam exercícios físicos desgastantes.³⁷ O monarca não estimava a caça e considerava a atividade além de extenuante, perigosa (LACROIX, 1873, p. 210). Entretanto, o gosto pela caça acabou-se difundindo pela corte sendo considerada uma arte das mais nobres que o cavaleiro pudesse se envolver (LACROIX, 1873, p. 209). Caçavam-se cervos, lobos, javalis e praticava-se a arte da falcoaria (BLED, 1903, p. 40).

No período de Henrique IV, a dependência dos nobres se transformou, lentamente, de sua forma feudal para a forma de corte (ELIAS, 2001, p. 189).

[...] foi justamente ele [Henrique IV] quem deu os últimos e decisivos passos que iriam transformar a antiga relação patriarcal entre rei e nobreza, a ligação entre senhor feudal e vassalos ou seguidores, no modo cortesão – absolutista de dependência, entre rei e cortesãos, relação que alcançaria sua forma definitiva durante o reinado de Luís XIV (ELIAS, 2001, p. 190).

³⁵ Considerada a forma mais eficaz de “propaganda” monárquica no período, o rei é recebido na entrada da cidade pelos cidadãos e é escoltado para o interior da cidade ao som de trombetas e outros instrumentos (KNECHT, 2005, p. 96).

³⁶ O Édito de Amboise reconhecia o direito de cada cidadão seguir suas próprias crenças em matéria de religião. Entretanto, a lei regulava o direito ao culto dos huguenotes de acordo com o *status* social. Nobres com maiores direitos eram autorizados a realizar seus cultos, livremente, em suas propriedades, enquanto aqueles que possuíam direitos inferiores poderiam somente dentro de suas casas (KNECHT, 2014a, p. 93).

³⁷ Veremos, no próximo capítulo, que a dança para o monarca era uma paixão e poderíamos considerar como única atividade física apreciada pelo rei Henrique III.

No reinado de Henrique IV, a estada dos nobres na corte se torna mais prolongada, diferentemente do que acontecia cinquenta anos atrás quando a idiossincrasia de se dirigir e permanecer na corte por um longo período ainda não havia sido inveterada. Sob o comando do monarca, a Paris moderna começava a emergir. Para o monarca, a identidade da cidade-chefe do reino retratava o estado da nação (SHENNAN, 2012, p. 50).

Na regência de Luís XIII, já tínhamos uma “verdadeira” sociedade de corte. Entretanto, seu funcionamento era relativamente descentralizado com o estilo cavalheiresco dos seus participantes ainda resistindo às transformações da corte (ELIAS, 2001, p. 201).

A partir do século XVII, principalmente sob o reinado de Luís XIV, a etiqueta tornou-se uma espécie de ritual extremamente minucioso que poderia produzir um enorme desconforto devido a todo seu rigor e sua suntuosidade (LACROIX, 1873, p. 541 e 542). A prática da etiqueta nada mais era do que uma espécie de “autoapresentação” da sociedade de corte (ELIAS, 2001, p. 117). A etiqueta possuía uma função simbólica de grande importância dentro dessa sociedade (ELIAS, 2001, p. 102). O ritual de despertar (*lever*) traduz bem toda diligência que era aplicada:

At a fixed time each morning, the princes of the blood, principal domestic officials and council members were admitted to his chamber. The king was handed his shirt by the most distinguished person present. Once he was dressed, persons of lesser rank, who had been waiting in the antechamber, were admitted, and he would talk to them. He would then pray at a portable altar that was set up each day in his chamber. A similar etiquette was observed in the evening for his coucher (KNECHT, 2014b).³⁸

Não havia nada de estranho pelo fato do rei trocar de camisa após acordar. O notório era a utilização dessa ação como maneira de conceder privilégio a um dos nobres presentes que, conseqüentemente, se diferenciava dos demais (ELIAS, 2001, p. 102). Não havia como romper com isso, a vida social dos nobres dependia dessa estrutura (ELIAS, 2001, p. 104). A etiqueta era, dessa forma, um meio de dominação. A nobreza da corte desempenhava um papel crucial na prática da etiqueta. Seja seu privilégio no *lever* e *coucher* do rei, em sua mesa de jantar ou durante a caça (SHENNAN, 2012, p. 109).

³⁸ “Em um horário fixo a cada manhã, os príncipes de sangue, principais oficiais e membros do conselho eram admitidos no seu quarto. A camisa do rei era entregue a pessoa mais ilustre presente. Uma vez que ele estava vestido, pessoas de menor categoria, que estavam esperando na antessala, eram admitidas, e ele ia falar com eles. O rei então rezava em um altar portátil que era montado todos os dias em seu quarto. Etiqueta semelhante era observada à noite quando o rei ia dormir”. Traduzido pelo autor.

Durante o reinado de Luís XIV o *ballet* e a etiqueta atingiram seu apogeu. Enquanto a etiqueta era usada para “classificar e ordenar as relações entre os nobres”, nas festas se tinha o prazer de destacar as diferenças que existiam entre eles (MONTEIRO, 2006, p. 36).

Como podemos ver, havia algumas peculiaridades presentes nas cortes de determinados monarcas franceses. Entretanto, também podemos observar características gerais presentes nessas cortes.

Muitas transformações ocorreram do reinado de Francisco I a Luís XIV. A partir do século XVI, a sociedade de corte presta uma maior atenção à vida cotidiana exigindo-se um maior refinamento, o mobiliário passa do simples para o mais requintado e os pratos tornam-se mais caprichados através da elaboração “de uma arte da mesa e dos vinhos” (ARIÈS, 2009, p. 16 e 17). Do século XIV ao XVI, a aristocracia francesa faz do uso de especiarias orientais, um dos principais traços de distinção através da culinária (FLANDRIN, 2009, p. 269). A sociedade de corte abandona o hábito de comer junto com seus dependentes e faz uso de salas de jantar separadas (RODRIGUES, 1999, p. 38).

O matrimônio aristocrático da corte possuía um propósito diferente do existente na sociedade burguesa. O propósito de um casamento realizado na esfera da corte era o ganho ou, pelo menos, a manutenção da posição e reputação até então obtidos (ELIAS, 2001, p. 73). Os casais adiavam o casamento até a obtenção de recursos suficientes para viverem como uma família independente (HOFFMAN, 2009, p. 70). O crescimento do *status* e seu prestígio estão para o cortesão assim como o acúmulo de capital está para o burguês. Eram heranças, casamentos, favores reais e, em último caso, o empréstimo, que ajudavam os cortesãos na manutenção dos seus *status* (ELIAS, 2001, p. 91 e 92).

Outra mudança é referente ao conceito de honra se compararmos a Idade Média com a Idade Moderna. A honra, que no período medieval era atribuída à cavalaria e aos combates no campo, na Idade Moderna passou a ser idealizada no comportamento (a busca do comportamento mais refinado teria relação direta com a sua honra) (FREITAS NETO, 2012).

Um dos traços mais característicos da sociedade de corte era uma inexistência de distinção entre o particular e o coletivo, a ambiguidade existente entre a vida privada e a vida pública (CHARTIER, 2001, p. 20). Muito disso talvez tenha culminado com a união dos nobres em uma mesma casa: O Palácio de Versalhes.

O Palácio de Versalhes é, provavelmente, o maior símbolo do *Ancien Régime*. Suas obras foram iniciadas em 1669 por Le Vau³⁹ e, quando Jules Hardouin-Mansart⁴⁰ (1646-1708) passou a supervisionar o projeto, ele sofreu enorme ampliação (JANSON, 2007, p. 781).

Localizado há pouco mais de 18 quilômetros do centro de Paris, Versalhes era residência de milhares de pessoas, tornou-se o símbolo de poder do reinado de Luís XIV e, por sua dimensão ser tão extensa, não há fotografia que possa dar, com clareza, uma ideia convincente de sua aparência (GOMBRICH, 1999, p. 447; JANSON, 2007, p. 781) como podemos ver na imagem abaixo (Figura 5).



Figura 5 – Fotografia do Palácio de Versalhes. (Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 448).

³⁹ Considerado o primeiro grande arquiteto do Palácio de Versalhes, Le Vau foi responsável pela construção dos grandes apartamentos do rei e da rainha, além da fachada de pedra do castelo que dava de frente para o jardim. Antes de se envolver no projeto do castelo, Le Vau já havia construído inúmeras casas em Paris para parlamentares ricos e seu trabalho mais conhecido até então fora a construção do castelo Vaux-le-Vicomte financiado pelo superintendente das finanças de Luís XIV, Nicolas Fouquet. Informação disponível em: <<http://en.chateauversailles.fr/history/versailles-during-the-centuries/the-palace-construction/louis-le-vau-1612-1670>>. Acesso em: 25/01/2016.

⁴⁰ Foi considerado o arquiteto favorito de Luís XIV. Entre diversas obras, foi responsável pela *Galerie des Glaces* do Palácio de Versalhes e o Grand Trianon. Informação disponível em: <<http://en.chateauversailles.fr/history/versailles-during-the-centuries/the-palace-construction/jules-hardouin-mansart-1646-1708>>. Acesso em: 25/01/2016.

Atualmente, o Palácio mede 63.154 m² divididos em 2.300 peças.⁴¹ Há por volta de 123 janelas, em cada andar, posicionadas para o lado do parque e em todo seu bloco central localiza-se a prestigiada *Galerie des Glaces* (Salão dos Espelhos) (GOMBRICH, 1999, p. 447; JANSON, 2007, p. 781). A *Galerie des Glaces* do Palácio de Versalhes dispõe de uma quantidade expressiva de 357 espelhos.⁴² Os arquitetos tinham, como ideia principal, organizar o edifício em alas nitidamente distintas onde cada ala possuía “um aspecto de nobreza e grandiosidade” (GOMBRICH, 1999, p. 447).

O *Salon de Mars*, também conhecido como *salle du bal*, era o espaço do castelo real reservado à música e à dança.⁴³ Abaixo temos uma imagem da planta do Palácio de Versalhes onde podemos observar a localização do salão em destaque (Figura 6).

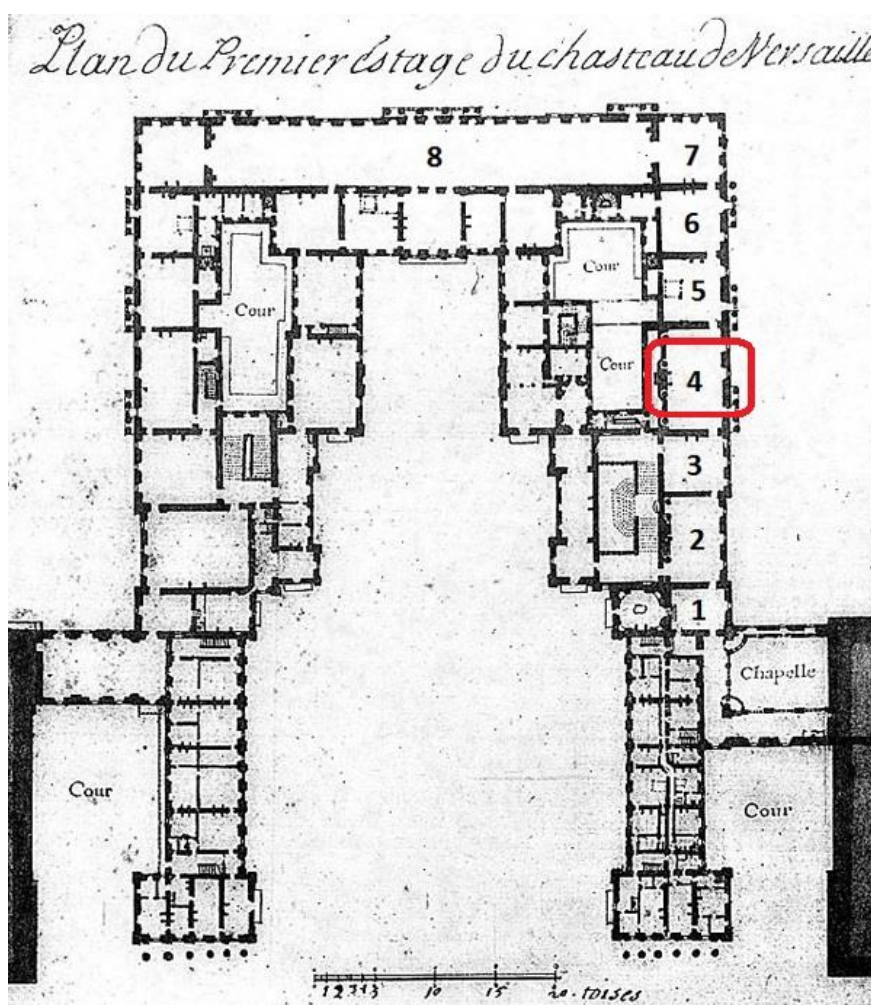


Figura 6 – Plano do primeiro piso do Palácio de Versalhes. (Fonte: *Bulletin du Centre de recherché du château de Versailles*).

⁴¹ Informações disponíveis no site: <<http://www.chateauversailles.fr/chateau>>. Acesso em: 07/01/2015.

⁴² As informações quanto a quantidade de espelhos e mais detalhes podem ser adquiridas pelo link: <<http://www.chateauversailles.fr/decouvrir-domaine/chateau/le-chateau/la-galerie-des-glaces>>. Acesso em: 20/02/2015.

⁴³ Informações disponíveis no site: <<http://www.chateauversailles.fr/decouvrir-domaine/chateau/le-chateau/grand-appartement-du-roi/lappartement-de-parade/lappartement-de-parade-2>>. Acesso em: 21/07/2015.

Por volta de 1684, com a construção de espaço reservado para os músicos, o *Salon de Mars* se torna *salle de bal* ou *salle de concert*. Os inventários também confirmam essa atribuição desde o primeiro inventário topográfico de Versalhes em 1708, e referem-se a esta peça como “*Salon du Bal*” (TAXIL, 2014).

Abaixo podemos ver uma imagem do *Salon de Mars* nos dias de hoje (Figura 7).



Figura 7 – *Le Salon de Mars* (Fonte: site oficial do *Château de Versailles*)

Podemos observar a existência de diversos quadros espalhados pela sala. Em ambos os lados da lareira, haviam 2 estrados que eram destinados aos músicos e foram retirados em 1750.⁴⁴

A grande maioria dos cortesãos possuíam um aposento no Palácio de Versalhes além de um *hôtel*⁴⁵ em Paris (ELIAS, 2001, p. 67). “Luís XIV gostava de ver seus nobres morando sob seu teto, e alegrava-se quando lhe pediam um aposento em Versalhes” (SAINT-SIMON apud

⁴⁴ Informações disponíveis no site: <http://www.chateauversailles.fr/decouvrir-domaine/chateau/le-chateau/grand-appartement-du-roi/lappartement-de-parade/lappartement-de-parade-2>. Acesso em: 21/09/2015.

⁴⁵ Tipo de habitação urbana onde moravam os nobres da corte (ELIAS, 2001, p. 68).

ELIAS, 2001, p. 98). Esses aristocratas do período de Luís XIV passaram por profundas transformações durante os séculos XVI e XVII e que serão analisadas no próximo subcapítulo.

1.4 A formação do cortesão francês: a arte da aparência

Ao longo dos séculos XVI e XVII, o comportamento das pessoas cultas vinha passando por transformações (BURKE, 2010). O Estado que foi desenvolvido entre o final da Idade Média e o século XVII se caracterizava por um controle extremamente rígido dos impulsos e das emoções (CHARTIER, 2009, p. 29).

Elias analisa a transformação da sociedade de corte nos séculos XVI e XVII:

Lentamente, a corte real e a sociedade de corte se transformam em uma formação social cujos costumes, usos, e até a maneira de falar, de vestir e de movimentar o corpo ao andar, bem como os gestos durante as conversas, contrastavam notavelmente com os costumes das formações não cortesãos (2001, p. 194).

A partir do século XVI, o cortesão revelaria novas atitudes com relação ao seu corpo e ao dos outros cortesãos. Trata-se de ser capaz de enxergar e conseguir um espaço que o manteria afastado do contato e do olhar de outros corpos (ARIÈS, 2009, p. 14). Aliás, o contato corporal foi uma relação que mudou, acentuadamente, entre os componentes da corte: renuncia-se os abraços apertados entre amigos e as demonstrações corporais veementes por gestos discretos quando se homenageia uma dama, ponderados de modo que seja lembrado pelo outro somente o indispensável (ARIÈS, 2009, p. 14). O corpo cortês não era expansivo, era um corpo disciplinado, repressivo e voltado a esconder sua sensibilidade (RODRIGUES, 1999, p. 84).

A mudança de comportamento dos cortesãos era imprescindível e estava constantemente em mudança com relação aos partícipes da corte. Assim como uma conduta hostil a alguém em ascendência na corte era prejudicial, uma atitude afetuosa com um indivíduo em declínio dentro da mesma sociedade seria igualmente perigosa (ELIAS, 2001, p. 108).

Qualquer pessoa que, no século XVI, tivesse em vista uma posição mais elevada, necessitava de todo um ajuste de discurso, maneiras, gestos e conversação (DAVIS, 1987, p. 126). Uma forma “correta de comportamento” começava a ser observada, especialmente por aqueles que buscavam uma ascensão na corte o que tornava a maneira de agir das pessoas cada vez mais superficiais (WILDEBLOOD, 2010, p. 17). Não somente saber controlar as emoções, como também o apreço pelo comportamento cortês, por uma boa conversa e uma linguagem

eloquente ganhava cada vez mais força dentro da sociedade de corte francesa (ELIAS, 1996, p. 52).

Esse comportamento refinado aparecia em vários manuais de boas maneiras. Na França, o manual em latim *De Civilitate Morum Puerilium*,⁴⁶ de Erasmo de Rotterdam, tornou-se um livro muito utilizado pelos universitários, assim como sua tradução para o francês era aproveitado como manual escolar para as crianças (BONNEAU, 1877, p. XVI).

Fato curioso dentro da sociedade de corte é a forma como se é declarado membro dessa sociedade. Independentemente de seu título, o que o faz integrante de respectiva sociedade depende das considerações de terceiros (ELIAS, 2001, p. 112). Dessa forma, a posição social ocupada pelo cortesão nada mais é do que a opinião social julga que ele seja (CHARTIER, 2001, p. 21). “O indivíduo não era como era, e sim como parecia” (ARIÈS, 2009, p. 12). A etiqueta, a vestimenta e, conseqüentemente, a apresentação do corpo são exigências de um reconhecimento, de uma aprovação coletiva (REVEL, 2009, p. 198).

Os gestos eram importantes códigos da linguagem corporal do cortesão que permitiam a identificação moral, social e psicológica da pessoa. “Não há intimidade que não revelem (REVEL, 2009, p. 173). Não havia um dicionário para a linguagem dos gestos renascentistas embora houvessem algumas fontes que disponibilizavam sugestões para o significado da linguagem gestual (BAXANDALL, 1988, p. 61).

A dança talvez seja a técnica corporal que melhor exprime essa exteriorização absoluta dos movimentos. Codificando uma retórica dos gestos, essa arte social por excelência visa a fazer o século XVII esquecer a existência de um corpo próprio para impor uma autoapresentação que satisfaça às normas do grupo (REVEL, 2009, p. 198).

Anthony van Dyck (1549 - 1641) realizou um excelente registro desse tipo de sociedade (Figura 8) com “sua conduta desafiadoramente aristocrática e seu culto do refinamento cortesão” que ajudou a consolidar os ideais da nobreza (GOMBRICH, 1999, p. 403 e 405).

⁴⁶ O tratado, dividido em sete capítulos, dava lições de como se comportar em diversas situações como na Igreja, durante uma refeição, nos jogos e também na hora de dormir.



Figura 8 - Lord John Stuart and his Brother, Lord Bernard Stuart - Anthony van Dyck (1638). Óleo sobre tela, 237,5 x 146,1 cm. (Fonte: National Gallery, Londres)

Anthony van Dyck se tornou pintor da corte de Carlos I, rei da Inglaterra (GOMBRICH, 1999, p. 403). Na figura 8, os dois jovens estão vestidos elegantemente e o rapaz à direita parece olhar o observador com uma expressão de orgulho misturada à arrogância. Uma certa expressão de desdém como forma de esconder o artificial dos seus gestos. É a referida *sprezzatura* tão comentada por Baldassare Castiglione no seu tratado *Il Cortegione*.

A espontaneidade não era apanágio de um cortesão. Os gestos dos habitantes da corte eram um disfarce, uma arte da aparência “coberto de um verniz de artificialismo e convenção” (GOMBRICH, 1999, p. 381). As convenções de estilo, a contenção das emoções, a estima pela cortesia e a importância dada à boa loquacidade se forma, inicialmente, na sociedade de corte francesa (ELIAS, 1996, p. 52).

Os utensílios de mesa também serviram como uma forma de distinção social. Quanto mais complexos eles se tornavam, maiores as distinções apercebidas entre as diferentes classes sociais (FLANDRIN, 2009, p. 267).

Sem dúvida, não foi por acaso que essas distinções sociológicas se multiplicaram no momento em que os utensílios de mesa se tornavam mais complexos. Não só se procura a distinção de modo mais sistemático que na Idade Média, como é possível obtê-la sem maiores esforços, adotando-se utensílios aos quais os pobres dificilmente tinham acesso. Assim, da mesma forma, que a depuração da língua ou os progressos da cultura escrita, as novas maneiras de comportar-se à mesa sem dúvida ampliaram o fosso entre as elites sociais e as massas populares (FLANDRIN, 2009, p. 267).

Os talheres ajudam na “separação de individualidades e classes sociais” (RODRIGUES, 1999, p. 144). O prato, o copo, o garfo, a faca, a colher que são usados, individualmente, “erguem paredes invisíveis entre os comensais” além de sugerir uma evolução no individualismo (FLANDRIN, 2009, p. 264). A sujeira temida em seus utensílios é o medo do contato com o outro (FLANDRIN, 2009, p. 264).

O uso do lenço, que surgiu primeiro na Itália e acabou depois se difundido para outros lugares, é outro bom exemplo de distinção devido a seu valor de prestígio (ELIAS, 1996, p. 152). Assoar o nariz no lenço, ao invés de limpá-lo na mão ou na manga da camisa, era um “sinal de riqueza”. Luís XIV possuía uma quantidade copiosa de lenços o que incentivou o uso generalizado na sociedade de corte do seu período (ELIAS, 1996, p. 152).

A sociedade de corte era uma sociedade do ver, do controle gestual de acordo com a ocasião, da maneira de falar, da busca da distinção e da arte do gasto excessivo do dinheiro como demonstração do nível social a que estava inserido dentro dessa sociedade (ELIAS, 2001, p. 86 e 194). As casas, móveis, quadros, roupas, maneiras de cumprimentar, peças de teatro e poemas receberam influência da sociedade de corte e subsistiram até os séculos XIX e XX (ELIAS, 2001, p. 128 e 129).

Entre todas essas questões que formam o cortesão francês, as roupas e seus adereços possuíam uma enorme relevância e serviam também como moeda de troca dentro da sociedade de corte, conforme veremos a seguir.

1.4.1 Vestuário e adereços

A chegada do século XVI traz mudanças relativas no vestuário francês. Os homens renunciam os trajes de guerra, os *cavaleiros* se transfiguram em *cavalheiros* e os reis lutam outra guerra: a da magnificência, da ostentação. De senhores feudais passam para aristocratas da corte (BLED, 1903, p. 22).

As roupas dos aristocratas se tornam mais requintadas, inclusive a roupa de ficar em casa (ARIÈS, 2009, p. 17). Lacroix comenta algumas mudanças ocorridas no vestuário do século XVI:

On peut constater déjà que le seizième siècle amena une séparation définitive entre le costume ancien et le costume nouveau; c'est en effet au seizième siècle que nos modes actuelles ont pris naissance; c'est pendant ce siècle que les hommes ont définitivement adopté les vêtements adhérents au corps, les surtout à manches serrées, les chapeaux de feutre à bords plus ou moins larges, et les chaussures fermées, bottes et bottines, et que les femmes ont adopté aussi les robes à corsage et à manches justes, les chapeaux à forme basse et les jupons à riche envergure (LACROIX, 1873, p. 591 e 592).⁴⁷

Durante o século XVI, a riqueza viaja pelos países da Europa Ocidental e as modas de alguns países acabam sendo introduzidas e adaptadas por outros. O estilo alemão era usado em cortes francesas, inglesas e espanholas em meados do século XVI (TIERNEY, 2003, p. 55). No final do século XVI, as roupas faziam parte da identidade pessoal e social de homens e mulheres e foram fundamentais para o desenvolvimento cultural do período renascentista (JONES; STALLYBRASS, 2000, p. I e 2).

Sob o reinado de Henrique IV, a elegância e a beleza são essenciais e o luxo se espalha pela corte (CASTARÈDE, 2007, p. 172). Para efeito de exemplo, historiadores relatam que para o batismo do futuro Luís XIII, sua mãe, Maria de Médici, usou “um vestido bordado com 39 mil pérolas e 3 mil diamantes (CASTARÈDE, 2007, p. 172).

As roupas podiam circular como presentes, mas também servir como forma de pagamento e seu valor econômico dependia dos materiais que fossem usados na sua fabricação. Peças do vestuário renascentista podiam ser trocadas por dinheiro diversas vezes até que estivessem completamente desgastadas (JONES; STALLYBRASS, 2000, p. 22 e 26). O vestuário poderia ser considerado uma importante maneira de se armazenar dinheiro visto que ainda não existiam os bancos financeiros como conhecemos nos dias de hoje, os quais poderiam cumprir essa função (JONES; STALLYBRASS, 2000, p. 27).

A corte de Henrique III tornou-se notória pelos seus excessos. Sua corte adorava usar roupas caras, cobrir-se de joias, brincos, anéis, pulseiras e perfume (LIPPOMANO, 1838, p. 615; KNECHT, 2007, p. 219) e o uso de luvas perfumadas foi uma prática que se tornou

⁴⁷ “Podemos constatar que o século XVI trouxe uma separação definitiva entre o antigo e o novo traje; é de fato, no século XVI que os nossos modos atuais surgiram; foi durante este século que os homens finalmente adotaram vestimentas aderentes ao corpo, sobretudo com mangas apertadas, chapéus de feltro com bordas mais ou menos larga, e sapatos fechados, botas e botinas, e as mulheres faziam uso de vestidos com corpete e mangas justas, chapéus com a copa mais baixa e aba mais alargada e saíotes com boa envergadura”. Traduzido pelo autor.

universal entre os últimos monarcas da dinastia *Valois* (LACROIX, 1873, p. 594). A atenção do rei à sua higiene pessoal, principalmente dada ao seu cabelo, era ridicularizada pelos contemporâneos como um comportamento efeminado (KNECHT, 2007, p. 219).

O asseamento não era um hábito. Na França, relatos contemporâneos registravam os péssimos hábitos de higiene de Henrique IV e Luís XIII (SPINGARN, 1914, p. XXV e XXVI). A limpeza foi estabelecida pela necessidade de agradar os outros e não, por uma demanda pessoal (SPINGARN, 1914, p. XXV).

É bom ficar claro que a higiene pessoal dos tempos da sociedade de corte não está relacionada à higiene dos nossos tempos. Poucos anos após o reinado de Henrique III, no século XVII, o traje e a limpeza acabavam se confundindo (VIGARELLO, 1991, p. 110). A concepção de higiene corporal que perdurou até início do século XIX estava relacionada às trocas de roupas sujas por roupas limpas, “as vestes expressavam por metonímia o corpo a que estavam contíguas” (RODRIGUES, 1999, p. 165). Tratava-se de uma *toilette* “seca”, a água era usada muito mais para lavar as mãos e o rosto do que o corpo (CASTERÈDE, 2007, p. 166).

De qualquer forma, a preocupação com o mau odor era notória. Nos círculos aristocráticos todos usavam perfume sendo considerado principal produto para disfarçar o cheiro ruim e ajudar na *arte da aparência* (RODRIGUES, 1999, p. 165). Eram usados vários mecanismos como forma de evitar esse odor desagradável: colocação de pós perfumados nos armários a fim de que as roupas incorporassem as fragrâncias, além de sachês que poderiam ser colocados nas dobras das roupas ou pelas partes do corpo como axilas, quadril e partes íntimas (RODRIGUES, 1999, p. 164). Eram formas de mascarar o odor corporal natural com perfumes de aromas fortes e persistentes compostos de almíscar, *civette* e de âmbar-cinzento (CASTERÈDE, 2007, p. 166).

Montaigne comentava, de maneira irônica em seu ensaio *Des Senteurs (Dos Odores)*, sobre o uso de fragrâncias:

La plus exquise senteur d'une femme, c'est ne sentir rien; Et les bonnes senteurs étrangères, on a raison de les tenir pour suspectes, à ceux qui s'en servent, & d'estimer qu'elles soyent employées pour couvrir quelque défaut naturel (MONTAIGNE, 1595, p. 200).⁴⁸

⁴⁸ “O perfume mais requintado de uma mulher é não sentir nada; e os bons perfumes estrangeiros, é certo considerá-los suspeitos aqueles que o usam, e presumir assumir que eles são usados para cobrir algum defeito natural”. Traduzido pelo autor.

Montaigne deixava claro ser prudente desconfiar dos perfumes usados no corpo de modo que eles poderiam disfarçar odores já sentidos. O bom odor causado pelo perfume seria na verdade sinal de fedor.

Além das vestimentas, acessórios e fragrâncias, o pó e a peruca também foram peças fundamentais para essa sociedade de corte que cria, dessa forma, um corpo “modificado” para atender às expectativas de um propósito social, uma *arte da aparência*. As várias camadas de roupas e os perfumes carregavam o que se podia chamar de “uma encenação enganadora” (REVEL, 2009, p. 198; RODRIGUES, 1999, p. 164).

No salão, um ambiente que requisitava requinte, as classes dominantes possuíam indumentárias de difícil movimentação por causa de seu peso e volume que sugeria uma postura requintada (PORTINARI, 1989, p. 55). Enquanto os homens usavam calças apertadas, sapatos enormes e gibões curtos, as mulheres usavam longas anáguas e saias (CAMINADA, 1999, p. 80). Devido à pouca mobilidade por causa da indumentária e, para que os passos de dança fossem executados com certa facilidade na corte, eles foram adaptados de acordo com o vestuário e requinte que o ambiente requisitava. Dessa forma, a espontaneidade inicial foi substituída por uma postura refinada, floreios nos passos e uma movimentação codificada (PORTINARI, 1989, p. 55).

Nessa citação que vemos a seguir, temos como idealizar o destaque dado ao vestuário nas danças da época:

Le Gentil-homme la peult dancer ayant la cappe & lespee: Et vous aultres vestuz de voz longues robes, marchants honnestement avec une gravité posee. Et les damoiselles avec une contenance humble, les yeulx baissez. (sic) regardans quelquesfois les assistans avec une pudeur virginale. Et quant à la pavane, elle sert aux Roys, Princes & Seigneurs graves, pour se monstrier en quelque iour de festin solemnel, avec leurs grands manteaux & robes de parade. Et lors les Roynes, Princesses, & Dames les accompagnent les grands qüeues de leurs robes abaissees & traisnans, quelquesfois portees par damoiselles (ARBEAU, 1589, p. 29v).^{49,50}

A dança, chamada *pavane*, a qual o autor descreve de uma forma extremamente requintada e solene, demonstrava muito bem a utilização das vestimentas e sua importância para o período; muito usada por reis, príncipes e grandes senhores para a exibição de seus finos

⁴⁹ “O cavalheiro deve dançá-la usando capa e espada. E os outros, assim como você, com vestimentas longas caminhando com decoro. As donzelas com uma postura recatada, os olhos voltados para baixo dirigindo-os às vezes aos circunstantes com um pudor casto. A *pavane* é empregada por reis, príncipes e nobres senhores em qualquer dia de festa solene para que possam se exhibir com seus grandes mantôs e vestimentas cerimoniais. Já as rainhas, princesas e damas os acompanham com seus vestidos de grande cauda rastejante e que varriam o chão usado, às vezes, pelas donzelas”. Traduzido pelo autor.

⁵⁰ As páginas do livro de Thoinot Arbeau e de outros autores do período são numeradas por folha. Desta forma, adotamos as letras “f” e “v” minúsculas para indicar “frente” e “verso”, respectivamente, da página numerada.

mantos e suas vestes de cerimônia em festas solenes. As rainhas, princesas e grandes senhoras da sociedade os acompanhavam com os seus vestidos de cauda longa rastejando no chão (ARBEAU, 1589, p. 29v; HORST, 1987, p. 9). As pessoas usavam um vestuário extremamente elegante e, muitas vezes, como na *pavane*, o estilo da dança facilitava para que eles pudessem se exhibir com as suas roupas e acessórios (McGOWAN, 2008a, p. 91).

A partir do momento que o gosto pelo baile começou a se espalhar, especialmente sob o reinado de Henrique IV, causou mudanças na moda francesa. Os acessórios pesados e volumosos impediam alguns saltos mais graciosos. A dança acabou se tornando uma das principais razões para toda essa mudança no vestuário (MÉNIL, 1905, p. 164).

Um último acessório que é importante levarmos em consideração são as máscaras. Muitas danças faziam uso de máscaras⁵¹ e sua utilização, de acordo com Dom Federico, um dos participantes dos colóquios narrados no livro *Il Cortegione*, eram um excelente disfarce por permitir uma certa liberdade na atuação do dançarino (CASTIGLIONE, 1585, p. 177).⁵²

Todo vestuário aristocrata da época poderia ser seguido e imitado pelas revistas de moda. Uma delas se tratava da *Mercure Galant*,⁵³ a qual era a revista oficial dos penteados e indumentárias para os bailes promovidos pela corte (Figura 9). Fundada por Jean Donneau de Visé, em 1672, o autor sugeria que era possível alcançar um autêntico visual caso procurássemos por determinadas roupas em lugares específicos (JEAN, 2006, p. 27, 46 e 68).



Figura 9 – Páginas da revista *Mercure Galant* de 1668. (Fonte: site Vestuário Escénico por Diana Fernández)

A revista desempenhou um papel importante na divulgação do estilo do vestido, o mundo de luxo e a etiqueta na vida da corte do reinado de Luís XIV (FERNÁNDEZ, 2013). As

⁵¹ No próximo capítulo, abordaremos as danças que faziam uso de máscara denominadas *mascaradas*.

⁵² Abordaremos mais sobre o assunto no próximo capítulo quando discutiremos as danças de corte.

⁵³ A gazeta mudou o nome para *Mercure de France* em 1714. Informação disponível em:

<<http://www.britannica.com/topic/Le-Mercure-de-France>>. Acesso em: 07/10/2015.

notícias publicadas pela revista tinham mais o propósito de propor um assunto para ser comentado nas rodas de conversa aristocratas do que servir como veículo de informação (RUGGIU, 2000, p. 627). Ela era uma revista considerada exclusiva pelo seu alto custo na época (BURKE, 1994, p. 168).

A corte francesa estava em constante mutação. Ocorreram as primeiras mudanças impostas por Francisco I, a relação mais reservada de Henrique III, a transição do feudal para o modelo de corte com Henrique IV até chegarmos no absolutismo de Luís XIV.

Durante todas essas transformações ocorridas na corte francesa, uma atividade, às vezes mais intensamente às vezes menos, parece estar sempre presente na vida dos cortesãos franceses: a dança. A relação que os aristocratas tinham com a dança e toda sua força dentro da sociedade de corte será o assunto do nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO II – A dança na corte francesa de Francisco I a Luís XIV

*“A dança tem algo em particular que enobrece a pessoa,
algo que a caneta não consegue ensinar”.*

François de Lauze

Diversos autores citam a dança com suas raízes na pré-história. Dentre eles, Bourcier revela que o primeiro documento a apresentar um humano indiscutivelmente em ação de dança tem 14000 anos; já o período histórico começa somente cerca de oito séculos antes de nossa era (2001, p. 1 e 2). “Antropólogos e arqueólogos assumem que o homem primitivo dançava como sinal exuberância física, rudimentar tentativa de comunicação e, posteriormente, já como forma de ritual” (PORTINARI, 1989, p. 17).

Desde muito cedo a dança esteve presente e diversos tipos de dança podiam ser encontrados nos antigos povos:

Há entre os povos pré-letrados uma série de danças como as da caça, de máscaras, guerreiras e secretas, as nupciais, as de fecundidade ou eróticas ou genéticas, as de nascimento, de iniciação ou circuncisionais, as fúnebres, as medicinais, as de colheita, as lunares, as pleiadares, as festivas ou puramente recreativas, as mágicas, as religiosas ou sagradas ou propiciatórias, as imitatórias, as lúdicas etc (ARAÚJO, 2004, p. 5).

Durante a Idade Média, gesticulações,⁵⁴ contorções do corpo e rebolados corporais eram condenados pela Igreja (LE GOFF; TRUONG 2012, p. 146). Foi nesse período que a figura de um *maître de danse*, chamado Hacén Ben Solomon, apareceu pela primeira vez, em 1313 (CAMINADA, 1999, p. 79).

Já no século XV, a dança havia se tornado sinônimo de um comportamento refinado. Juntamente com o conhecimento de grego e latim, as aptidões para a música, as artes militares e a ginástica eram algumas das formas que a elite se diferenciava do restante da sociedade (NEVILE, 2008, p. 85). A dança ocorria como parte dos eventos oficiais do Estado e podia ser realizada tanto ao ar livre perante membros da corte, como diante de milhares de pessoas dos mais diversos níveis da sociedade (NEVILE, 2008, p. 80 e 83).

⁵⁴ É bom ficar claro que existe uma diferença entre os gestos (*gestus*) e a gesticulação (*gesticulatio*). O gesto exprime a interioridade, sendo relacionado à fidelidade e à fé, mostrando “as manifestações e movimentos interiores da alma”. Por outro lado, a gesticulação e outras contorções é uma sinalização do mal, da possessão, do pecado. (LE GOFF; TRUONG 2012, p. 146).

Na Europa Renascentista a dança era praticada nos mais diversos lugares: cortes, províncias, casas burguesas e praças de pequenas cidades (McGOWAN, 2008a, p. 1). Do século XV até 1750, haviam nítidas diferenças entre as danças praticadas nas diversas regiões da Europa, mas também eram encontrados componentes coreográficos semelhantes pelas mesmas regiões (NEVILE, 2008, p. 13).

A partir da segunda metade do século XVI e início do século XVII, a dança foi uma atividade muito apreciada (NEVILE, 2000, p. 186). Ela poderia se fazer presente tanto em uma casa de campo da nobreza local, como parte de exuberantes espetáculos de corte (NEVILE, 2000, p. 186). A medida que a dança aumenta o seu prestígio, os bailes reais de corte se tornam formas de exibicionismo de toda cultura e suntuosidade diante de visitantes estrangeiros (McGOWAN, 2008a, p. 91).

Muitos dos reis franceses estudados nessa dissertação tiveram uma forte ligação com as artes ou, mais especificamente, com a dança como Francisco I, Henrique III e Luís XIV.

Francisco I julgava necessário manter membros da corte ocupados e entretidos com danças, caças e outras atividades como forma de distrair a atenção deles e impedir a ação dos mesmos em conspirações contra os interesses da coroa (McGOWAN, 2008a, p. 129).

O rei Henrique III era apaixonado por dança,⁵⁵ sempre cercado de *maîtres de danse*, com os quais estava frequentemente aprendendo novos passos (McGOWAN, 2008a, p. 7). O último rei da dinastia *Valois*, apesar dos diversos assuntos do Estado para tratar durante seu reinado, passava horas a fio dançando em diversos espetáculos realizados pela coroa e sua corte poderia ser considerada a mais refinada, artística e musical da Europa (McGOWAN, 2008a, p. 248; YATES, 1999, p. 82). Até mesmo na Polônia, no período em que era rei polonês, Henrique III fez questão de introduzir bailes de corte (McGOWAN, 2008a, p. 166).

Luís XIV começou suas aulas de dança com apenas 6 anos de idade e descobriu o potencial da dança como forma de entretenimento e distração para os cortesãos ao passo que ele poderia dedicar-se com maior tranquilidade a suas ambições políticas (KASSING, 2007, p. 97; NEVILE, 2008, p. 34). Sua primeira aparição em um *ballet* é realizada no *Ballet de Cassandre* em 1651 quando o monarca tinha 12 anos de idade (MÉNIL, 1905, p. 275; PREST, 2008, p. 233).

Veremos, mais adiante, que não foram esses monarcas os únicos apreciadores das danças de corte. Antes de abordarmos as danças de corte francesa, faremos uma análise da

⁵⁵ Sobre paixão de Henrique III pela dança ver *L'essor du ballet à la cour de Henri III* de Margaret McGowan no livro *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres* de Isabelle de Conihout; Jean-François Maillard; Guy Poirier (eds.), p. 81-91.

influência italiana nessas danças de corte e os principais incentivadores desse intercâmbio cultural.

2.1 Influência italiana na dança de corte francesa

Primeiramente, acreditamos que seria adequado comentarmos sobre a influência que a dança de corte francesa sofreu por parte da Itália antes de analisarmos a dança de corte francesa em si. Historiadores, impressionados com a disponibilidade de manuais de lições de dança oriundos da Itália,⁵⁶ notaram as influências coreográficas italianas, durante o Renascimento, em países ao norte da Itália, dentre eles, a França (McGOWAN, 2008a, p. 246).

A dança italiana ganhou atenção destacada dos primeiros monarcas do século XVI: Luís XII, em seu retorno à França, em 1499, trouxe consigo uma cópia do tratado de dança de Guglielmo Ebreo *Arte di Danzare* (SPARTI, 2003, p. 7). Já Francisco I apreciou bastante dançar durante sua estada em Milão em 1516 e 1517 (TAMALIO apud McGOWAN, 2008b, p. 97). Dessa maneira, estava sendo consolidado o interesse francês pela dança italiana.

Catherine de Médici, além de possuir um papel importante na política francesa durante os reinados de Francisco II, Carlos IX e Henrique III, favorece a vinda de inúmeros italianos à corte francesa para auxiliar seus *ballets* e suas respectivas orquestras (BOURCIER, 2001, p. 72; VUILLIER, 1898, p. 73). Já em 1555, quando estava casada com Henrique II, o casal incentivou Marechal de Brissac, que possuía o melhor conjunto de violinos da Itália da época, a trazer seus músicos italianos à França com o propósito de melhorar a qualidade dos músicos franceses (BRANTÔME apud McGOWAN, 2008a, p. 151).

Após a primeira metade do século XVI, já haviam inúmeros instrumentistas italianos na corte francesa. Para que tenhamos um panorama, até o reinado de Henrique III, 76% (setenta e seis por cento) dos violinistas eram italianos (que também compunham música e *ballets*) enquanto os dançarinos profissionais eram 100% (cem por cento) dessa nacionalidade (BOUCHER apud McGOWAN, 2008a, p. 169). A intensa presença italiana na França causou impacto significativo nas percepções da corte francesa relativas à dança pelo fato da rápida assimilação dos estilos coreográficos italianos ocorridos nas décadas finais do século XVI (McGOWAN, 2008a, p. 237).

⁵⁶ Abordaremos esse assunto no próximo tópico sobre os manuais de dança italianos.

Foi exatamente durante o reinado de Henrique III que a censura contra a presença dos italianos na corte francesa aumentou (McGOWAN, 2008a, p. 169). O demasiado afluxo de italianos para corte francesa, a difusão do pensamento italiano, a influência na política e no comércio além da disseminação da literatura, da arte e das maneiras dos italianos não agradavam aos franceses (SMITH, 1966, p. 29) e essa retaliação era realizada de duas maneiras: contra os próprios italianos e contra o modo de vida italiano importado pelos franceses (SMITH, 1966, p. 94).⁵⁷

De qualquer maneira, isso não impediu a absorção cultural italiana introjetada pelos franceses. Além de *maîtres de danse* e músicos italianos, alguns gêneros de dança da Itália foram importados pela França como a *pavane* (uma das principais danças dessa época), o *passe meze* (BOURCIER, 2001, p. 71) e a *gaillarde*⁵⁸ (HORST, 1987, p. 19).

A *pavane*⁵⁹ era muito utilizada por reis, príncipes e grandes senhores que junto de rainhas, princesas e grandes senhoras exibiam suas ricas vestes em festas solenes (ARBEAU, 1589, p. 29v). Tratava-se de uma dança, da qual não se encontram registros de sua execução fora dos salões o que leva a crer que ela não deve ter sido de origem popular (CAMINADA, 1999, p. 97). A *pavane* era uma dança de corte exibicionista e de cerimonial que manteve sua popularidade de 1530 a 1676 sendo considerada uma das mais antigas *basse dances*⁶⁰ (HORST, 1987, p. 8).

A *pavane* era uma simples caminhada para frente e para trás com pequenas variações pelo salão (HORST, 1987, p. 9; KRAUS; CHAPMAN apud KASSING, 2007, p. 81).⁶¹ Abaixo temos uma pequena descrição dos movimentos realizados na *pavane*:

The steps were simple and were called advancing and retreating. In retreating, the gentlemen walked behind their ladies, leading them by the hand; a few gliding steps and a great many curtseys followed, and everyone regained his place. Next one of the gentlemen advanced alone, and, describing a slight curve in the middle of the ballroom, went 'en se pavanant' (strutting like a peacock) to salute the lady opposite

⁵⁷ Mais informações sobre esse sentimento anti-italiano podem ser encontradas no livro *The Anti-Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature* (1966) de Pauline M. Smith.

⁵⁸ A *gaillarde* também era conhecida como *Romanesca* (HORST, 1987, p. 19; MÉNIL, 1905, p. 166) ou *Romaine* (MÉNIL, 1905, p. 166).

⁵⁹ A sua origem ainda é muito disputada entre Espanha e Itália (HORST, 1987, p. 8; KRAUS e CHAPMAN apud KASSING, 2007, p. 81; MÉNIL, 1905, p. 165). Embora ela tenha surgido de uma única fonte, com o passar do tempo a *pavane* produziu versões diferentes no norte e sul da Itália que possibilitaram registros coreográficos diferentes de Thoinot Arbeau e Fabritio Caroso, por exemplo (SUTTON, 1986, p. 176).

⁶⁰ As *basse dances* eram danças cujos pés não perdiam o contato com o solo. As *haute dances* eram as danças que requeriam saltos (HORST, 1987, p. 8; LACROIX, 1873, p. 268).

⁶¹ De acordo com Dolmetsch a *pavane* italiana era muito mais elaborada que a *pavane* francesa com seus passos simples chamados “*advancing*” e “*retreating*” que serão explicados a seguir (1916, p. 144).

him. Finally, taking some backward steps, he regained his place, bowing to his own lady (HORST, 1987, p. 12).⁶²

Com o detalhamento exposto acima, podemos observar todo o ritual coreográfico da *pavane*, a qual era uma dança imponente e majestosa normalmente escolhida como dança de abertura de todos os bailes solenes (HORST, 1987, p. 9).

O *passe meze* foi, assim como a *pavane*, outra dança que chegou à corte francesa vinda da Itália (BOURCIER, 2001, p. 71; CAMINADA, 1999, p. 97). Quanto à dança em si, muito pouco temos de concreto a respeito. Diferentemente da *pavane* que no tratado de dança de Arbeau possui um padrão de passo para sua execução, o *passe meze* não possui nenhum resquício coreográfico (SUTTON, 1995, p. 38 e 39). O que sabemos é que as coreografias de *passe meze* eram variações que se originavam da *pavane* e essa semelhança muito forte tinha sua diferença no andamento musical que, no *passe meze*, era mais rápido (ARBEAU, 1589, p. 33v).

A *gaillarde* talvez tenha sido a dança italiana mais famosa desde então. Havia três variações da *gaillarde*: *le tordion* (com passos mais deslizados sem perder o contato com o chão), *la gaillarde* (com ar menos imponente que o do *tordion*, pois possuía chutes e saltos) e *la volte* (popular entre jovens e ágeis dançarinos) (HORST, 1987, p. 21 e 22).

A *gaillarde* era uma dança que possibilitava a exibição das qualidades por parte do dançarino (McGOWAN, 2008a, p. 97). Após uma volta no salão com sua parceira, o cavalheiro poderia deixá-la no final do salão e executar alguns movimentos que exigissem maiores habilidades corporais como forma de exibição para o deleite de sua parceira (McGOWAN, 2008a, p. 97). A dança permitia um pouco de improvisação por parte do cavalheiro e era o momento em que o dançarino era incentivado a demonstrar alguma inovação pessoal (McGOWAN, 2008a, 93).

A popularidade da dança, tanto na França quanto na Itália, foi extraordinária (McGOWAN, 2008a, 97). Na Itália, *Ballo della gagliarda* de Lutio Compasso, editada em 1560, traz 150 variações da *gaillarde* das formas mais simples às mais complexas (McGOWAN, 2008a, 98; NEVILE, 2008, p. 18). Na França, é bem improvável que algum autor da época tenha se dedicado tão fortemente à explicação dessa dança quanto Thoinot Arbeau.

⁶² “Os passos eram simples e chamados “*advancing*” e “*retreating*”. No passo chamado “*retreating*”, os cavalheiros andavam atrás de suas damas, levando-as pela mão; deslizando poucos passos pelo solo e um grande número de reverências e, em seguida, todos voltavam ao seu lugar. A seguir, um dos cavalheiros avançava sozinho e, descrevendo uma ligeira curva no meio do salão de baile, ia *en se pavanant* (se portando como um pavão) para saudar a dama a sua frente. Por último, andava alguns passos para trás e recuperava seu lugar, se curvando para a sua própria dama”. Traduzido pelo autor.

No seu tratado, *Orchésographie*, o autor dedica inúmeras páginas à *gaillarde*. Além de fazer o uso de imagens para a melhor compreensão dos passos, o autor também utiliza diversas partituras musicais (ARBEAU, 1589, p. 38v – 63f).

Não somente houveram importações de danças, mas também famosos *ballets* tiveram a contribuição de artistas italianos. Um deles foi o *Balet Comique de la Royne*,⁶³ um dos *ballets* mais famosos do período, o qual teve sua coreografia composta por um italiano, Balthasar de Beaujoyeulx (PREST, 2008, p. 230). O coreógrafo tornou seu conhecimento artístico cada vez mais indispensável para a corte francesa (McGOWAN, 2008a, p. 21).

Jean-Baptiste Lully⁶⁴ foi outro coreógrafo que se tornou conhecido no meio da corte francesa. Ele dançou com Luís XIV em mais de 30 *ballets* sendo um deles o *Ballet de la Nuit*⁶⁵ (KASSING, 2007, p. 98; MASSIP, 1989, p. 28).

Lully era conhecido como dançarino, mas também compositor. O coreógrafo compôs muitas das músicas para os *ballets* do monarca Luís XIV (PREST, 2008, p. 234) e seu trabalho contribuiu para o desenvolvimento dos dançarinos profissionais no século XVII (KASSING, 2007, p. 98).

Conforme podemos perceber até o momento, a influência italiana na dança francesa foi bastante contundente. A seguir, veremos o impacto causado na França pelos *maîtres de danse* e seus tratados italianos.

2.1.1 A influência dos *maîtres de danse* e dos tratados de dança italianos

Além de sua influência nas danças promovidas na França, a Itália é o berço dos primeiros tratados de dança considerados significativos (McGOWAN, 2008b, p. 97). Esses tratados mostravam uma atividade intensa das danças pelas cortes do norte da Itália além da rivalidade dessas cidades tentando contratar os melhores *maîtres de danse* para as criações coreográficas das celebrações dinásticas importantes (McGOWAN, 2008a, p. 2).

A Itália era uma exceção à regra e outros locais como França, Espanha, Inglaterra, Alemanha somente conheceram seus professores no século seguinte (NEVILE, 2008, p. 16). No século XV, três famosos *maîtres de danse* italianos editaram suas obras voltadas ao ensino

⁶³ Falaremos sobre esse *ballet* mais detalhadamente no próximo capítulo.

⁶⁴ Compositor e dançarino de origem italiana, naturalizado francês. Foi diretor da *Académie Royale de Musique*. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/archives/danse/page/269#t1393>>. Acesso em: 13/03/2015.

⁶⁵ Falaremos sobre esse *ballet* mais detalhadamente no próximo capítulo.

da dança: Domenico da Piacenza (ou de Ferrara), Antonio Cornazzano e Guglielmo Ebreo.⁶⁶ Entretanto as músicas copiladas nesses tratados possuíam todas uma notação idêntica e resumiam-se a somente dois gêneros musicais: *ballo* e *bassadanza*⁶⁷ (NEVILE, 2008, p. 16, 30 e 31).

Domenico da Piacenza foi o autor do primeiro tratado de dança que temos notícia até então. Foi ele quem coreografou as danças *balli* e *morisques* executadas em Milão para o casamento de Tristano Sforza e Beatrice d'Este, em 1455 (SASPORTES, 2011, p. 15). Domenico não só coreografou e dirigiu vários *ballets*, como também participou como dançarino (MICHEL apud NEVILE, 2008, p. 36).

Domenico considerava como fundamentos necessários para uma boa dança: *measure*,⁶⁸ memória, espírito, variação e utilização do espaço (McGOWAN, 2008a, p. 38). O autor pregava pela execução de movimentos suaves para a manutenção do equilíbrio corporal evitando quaisquer gestos bruscos e comparava a ascensão e a queda do corpo do dançarino “ao balanço gracioso de uma gôndola que é propulsionado por dois remos através de um mar calmo” (PIACENZA apud McGOWAN, 2008a, p. 38).

Guglielmo Ebreo talvez tenha sido o mais importante *maître de danse* do século XV. Guglielmo prestou seus serviços em várias cortes importantes da Itália, entre elas a do duque de Urbino, Federico da Montefeltro, cujo ducado serviu de cenário para os diálogos narrados no livro *Il Cortegione* de Baldassare Castiglione (SASPORTES, 2011, p. 6).⁶⁹

Embora fosse estimado pelos seus patrões, Guglielmo não ascendia sua posição social. Como era judeu, entre 1463 e 1465 ele foi aconselhado a se converter ao cristianismo e trocou seu nome para Giovanni Ambrosio a fim de buscar uma ascensão na carreira, fato que não aconteceu (FIFTEENTH-CENTURY..., 1995, p. 111).⁷⁰

⁶⁶ As obras originais de Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo encontram-se na Biblioteca Nacional da França com a possibilidade de download gratuito através do site www.gallica.fr. A obra original de Antonio Cornazzano por não ter sido encontrada, não será comentada nesse trabalho. Segundo vários autores, o tratado de Cornazzano se encontra na Biblioteca Apostólica do Vaticano pelo site <http://www.vaticanlibrary.va/>.

⁶⁷ Embora possuam nomes parecidos a *bassadanza* italiana e a *basse danse* francesa são danças diferentes (NEVILE, 2008, p. 31).

⁶⁸ O significado da palavra *measure* dentro da dança é ainda muito debatida. Podemos encontrá-la significando uma maneira de executar as danças, como uma forma de contagem (compasso musical), como ritmo e até mesmo associada a uma dança em particular (WARD, 1986, p. 16). Dessa forma, optamos por não traduzir essa palavra na dissertação.

⁶⁹ As reuniões narradas no livro de Castiglione são realizadas no período da regência de Guidobaldo de Montefeltro, filho de Federico de Montefeltro, cuja participação na obra não é vista pelos seus constantes problemas de saúde (BURCKHARDT, 2013, p. 73 e 74).

⁷⁰ Muitos *maîtres de danse* eram judeus que aceitavam o batismo com o intuito de evitar as constantes perseguições da Inquisição, conquanto preservassem em segredo a fé dos seus antepassados (PORTINARI, 1989, p. 11).

O principal objetivo dos tratados de dança de Domenico e Guglielmo era convencer príncipes e cortesãos da relevância da dança como uma forma de expressar a nobreza além de desenvolver inovações coreográficas, possibilitando um novo estilo de dança para a elite (SPARTI, 1996, p. 51 e 52). Eles procuravam dar relevância ao seu trabalho se remetendo a pensamentos de antigos filósofos como forma de fortificar sua obra e incluíam uma apologia à dança como forma de valorizá-la (SPARTI, 1993, p. 375).

Apesar de suas estadas nas cortes, os primeiros *maîtres de danse* italianos possuíam uma condição financeira frágil que os forçava a oferecer seus serviços para mais de um patrão (McGOWAN, 2008a, p. 35). O cenário mudou no século XVI quando os *maîtres de danse*, vindos da Itália, se espalharam pela Europa e foram bem gratificados pelos seus serviços (McGOWAN, 2008a, p. 35) e, após a tríade formada por Domenico da Piacenza, Antonio Cornazzano e Guglielmo Ebreo, outros *maîtres de danse* italianos se juntaram a eles.

Fabritio Caroso escreveu *Il Ballarino* (1581) e, quase vinte anos após, *Nobilità di Dame* (1600) muito semelhante ao primeiro. Cada um dos livros continha duas seções, sendo a primeira parte dos tratados dedicada a regras de comportamento além de descrições de vários passos de dança, enquanto a segunda seção incluía coreografias de dança com suas devidas partituras para alaúde (FEVES, 1991, p. 160).

Enquanto *Il Ballarino* contém mais de oitenta danças, *Nobilità di Dame* não chega a cinquenta sendo que quase metade delas (vinte e duas) foram muito semelhantes às do *Il Ballarino* (FEVES, 1991, p. 160). Contudo, as coreografias de *Nobilità di Dame* parecem ter sido recriadas em busca de uma simetria mais apurada buscando um maior equilíbrio que se tornou o critério mais contundente para essa modificação (FEVES apud McGOWAN, 2008a, p. 38).

Outro italiano, chamado Cesare Negri, foi um dos mais notáveis e bem-sucedidos *maîtres de danse* sendo seu tratado de dança *Le Gratie d'amore* (1602)⁷¹ considerado o mais informativo sobre o trabalho realizado pelos *maîtres de danse* (McGINNIS, 2008, p. 211; McGOWAN, 2008a, p. 10). Tal profissão era, demasiadamente, recente e estava em pleno desenvolvimento na Itália durante o século XVI (McGINNIS, 2008, p. 211).

O tratado do autor nos fornece uma visão singular do recente mundo dos *maîtres de danse* (McGINNIS, 2008, p. 212). Seu livro é fonte pedagógica de extrema utilidade e traz

⁷¹ O tratado foi reeditado dois anos mais tarde com o nome de *Nuove inventioni di balli* (NEVILE, 2008, p. 18). Pamela Jones em sua tese de doutorado intitulada *The Relation between music and dance in Cesare Negri's Le Gratie d'Amore* comenta sobre as diferenças encontradas nos dois tratados de Cesare Negri.

informações a respeito de seus serviços a pessoas ricas e famosas do período (McGINNIS, 2008, p. 221).

O *maître de danse* Cesare Negri deve ter passado uma parte considerável de sua carreira como *violoniste* na corte francesa (McGINNIS, 2008, p. 220). Em 1560, seu nome aparece como *violon ordinaire* de Francisco II, período em que Negri, juntamente com mais três pessoas, viajou à Itália para recrutar violinistas para a França (BROOKS, 2000, p. 515). Quinze anos mais tarde, em 1575, o autor aparece nas contas financeiras de Francisco de Anjou⁷² devido à sua participação em encontros realizados na luxuosa casa do duque (BROOKS, 2000, p. 86 e 516) e, de 1585 a 1587, Cesare Negri é *violon de la chambre* e *violon de sa Majesté* de Henrique III (BROOKS, 2000, p. 516).

Embora todo o trabalho realizado na corte francesa, essa atuação parece ter sido omitida em seu tratado por uma razão importante. Cesare Negri era cidadão de Milão, cidade italiana que estava, na época, sob controle espanhol. O período turbulento com guerras entre a Espanha e a França é uma razão extremamente justificável para que possamos compreender sua omissão referente aos trabalhos prestados na corte francesa (McGINNIS, 2008, p. 213). Negri, como qualquer outra pessoa, agia de acordo com um contexto social, político e econômico (McGINNIS, 2008, p. 221).

O acrobata Arcangelo Tuccaro foi outro italiano presente na corte francesa. Ele veio à França, em 1570, na comitiva da futura esposa de Carlos IX, Elisabeth da Áustria (McGOWAN, 2008a, p. 153 e 154). O autor elogiava o monarca em seu domínio na arte da cavalaria e na esgrima além de mencionar sua alta estima por todos os tipos de bailes e danças (TUCCARO, 1599, ãij v).⁷³

Tuccaro considerava a dança extremamente necessária para a vida e preservação da saúde dos homens e que príncipes e reis deviam ser os mais devotados a essa arte tanto em dias de paz como em dias de guerra (1599, 169 f). O autor elencava alguns benefícios causados no corpo com a prática dessa atividade como a força, a agilidade e a grande disposição que eram alcançados (TUCCARO, 1599, 168 v).

Houve outros *maîtres de danse* italianos que não editaram tratados de dança, mas tiveram acesso à corte francesa. Ludovico Palvello, conhecido por sua agilidade, ensinou dança a Henrique II e Henrique III enquanto o último ainda governava a Polônia (McGOWAN, 2008a, p. 10). Além dele, Pompeo Diabone e Virgilio Bracesco também prestaram seus serviços na corte de Henrique II (McGOWAN, 2008a, p. 10 e 12).

⁷² Francisco, duque de Anjou, foi o oitavo filho de Henrique II e Catherine de Médici.

⁷³ A referência está colocada dessa maneira pelo fato de ter sido encontrada no verso da página ã ij.

Desde que o *maître de danse* milanês Virgilio Brascresco se deslocou para a corte francesa em 1551, as habilidades de dança dos jovens príncipes se tornaram bem desenvolvidas (McGOWAN, 2008a, p. 152). Pompeo Diabone, professor de dança no ducado de Saboia, é chamado pela rainha Catherine de Médici para desenvolver os *ballets* na corte francesa. Diabone se instala na França e, coincidência ou não, é por volta exatamente desse período que os *ballets* sob o reinado de Henrique III se tornam de gosto bastante duvidoso para os cortesãos (MÉNIL, 1905, p. 273 e 274).

Podemos perceber que estilos de danças, *maîtres de danses* e tratados de dança italianos foram bastante presentes na corte francesa, fato que confirma a influência italiana de forma irrefutável. Coreografias e passos de dança se tornaram semelhantes em mais de um país mostrando nesse período uma espécie de “globalização” embora não da maneira como conhecemos esse termo atualmente.

A seguir, vamos analisar as danças de corte em território francês mostrando seus estilos de danças, *ballets* e algumas das importantes festividades realizadas no período.

2.2 Danças de corte

Durante o fim do período medieval e início da era moderna, a equitação e a caça eram os símbolos de *status* da nobreza (ARCANGELI, 2003, p. 89). A dança se torna parte frequente nos entretenimentos da corte francesa no final do século XVI e durante todo século XVII (KASSING, 2007, p. 94).

A popularidade da dança era bem evidente na grande maioria das cortes europeias, pois não só na corte, mas até mesmo nas praças das cidades era comum encontrar pessoas de todas as classes dançando, uma vez que não somente a elite, mas a classe média abastada, os comerciantes e os juízes também buscavam aprender as danças da elite (McGOWAN, 2008a, p. 1 e 2; NEVILE, 2008, p. 39). Isso demonstra um paradoxo interessante, visto que as danças camponesas que eram “polidas” para serem aceitas nos salões da elite eram as mesmas aprendidas e executadas de uma maneira distinta pela própria classe média que a conheceu em sua essência.

O gênero adquiriu uma nova importância a partir do momento que se substituem danças realizadas em círculos para a sua execução em pares (ARCANGELI, 2003, p. 97). Através da inter-relação entre o casal, todo um vocabulário gestual era elaborado durante a dança: a

reverência, as voltas dadas ao redor do parceiro e o enfrentamento (ARCANGELI, 2003, p. 97). Embora ambos devessem atender às demandas da corte quanto à graciosidade, a avaliação quanto ao desempenho no salão possuía critérios distintos para cavalheiros e damas. Enquanto os cavalheiros eram julgados pela sua velocidade e força além da variedade de passos coreografados que eles fossem capazes de executar, as damas eram qualificadas pela precisão e controle demonstrados além da facilidade e compostura como se moviam (McGOWAN, 2008a, p. 27 e 28).

Para a corte, dançar bem, com o devido decoro e controle dos gestos, era uma atividade essencial para a formação de um nobre (McGOWAN, 2008a, p. 244). Segundo Saint-Hubert (apud NEVILE, 2008, p. 35) cada jovem cortesão deveria aprender a cavalgar, as técnicas da esgrima e da dança para ser considerado educado, polido. Esse aprendizado era bem precoce visto que os membros da elite tinham seu primeiro contato com a dança desde muito cedo, na infância (NEVILE, 2008, p. 34). O treino em dança recebido pelos membros da elite ensinava-os não somente o controle do movimento corporal, mas também o controle das suas emoções (NEVILE, 2008, p. 86).

Desde o século XII, na França, a dança de corte havia se separado da dança popular (BOURCIER, 2001, p. 64). Entretanto, muitas das danças executadas na corte tinham sua origem nas danças camponesas (KASSING, 2007, p. 94). A *gavote*,⁷⁴ por exemplo, de origem campesina, foi dançada em diversos locais e momentos: no campo, na praça pública, em dias de festa (MÉNIL, 1905, p. 168).

A *gavote* era uma dança que consistia em muitos beijos cortesões e saltos e que perdeu muito do seu aspecto mais informal aos olhos da corte, a partir do momento que frequentou os majestosos salões (HORST, 1987, p. 72). A dança adquiriu formalidade, imponência e artificialidade se aproximando do *minuet*⁷⁵ (HORST, 1987, p. 72) quando foi introduzida na corte francesa no século XVI (HORST, 1987, p. 72; MÉNIL, 1905, p. 168).

Alguns espetáculos também carregavam uma atmosfera campesina. O encontro planejado no século XVI entre os monarcas franceses e espanhóis era esperado há bastante tempo (McGOWAN, 2008a, p. 155) e uma atmosfera de romance de cavalaria que foi gerado contrastava fortemente com as tensões de uma negociação complicada envolvendo Catherine

⁷⁴ Dança parecida com outro *branle* chamado *Haut Barrois*. Embora alguns autores mencionem sua origem na Bretanha, outros afirmam sua origem do distrito de *Gap*, nos Altos Alpes, na antiga província de Dauphine. A dança originária da Bretanha seria uma variação chamada *Gavotte Bretonne* (HORST, 1987, p. 70 e 75).

⁷⁵ Analisaremos essa dança ainda nesse capítulo.

de Médici e seus assessores com o ministro do monarca espanhol Filipe II, o duque de Alba (McGOWAN, 2008a, p. 161).

O campo parecia oferecer uma maior facilidade e liberdade nas realizações dos rituais de cerimônia, deixava as pessoas mais à vontade sem a necessidade de bajulação e mentiras que eram tão recorrentes na vida de corte (McGOWAN, 2008a, p. 189 e 190). Esse *ballet* pastoral, um modelo específico de *ballet* mascarado, era muito utilizado entre seções de entretenimentos muito longos que tinham nos seus personagens pessoas rústicas (KASSING, 2007, p. 102).

Além de Bayonne, outro evento também notável, realizado às vésperas da partida da família real para a digressão de mais de dois anos, foi Fontainebleau, em 1564. A corte ficou quarenta e três dias consecutivos no local do evento realizado no ano anterior dos espetáculos de Bayonne (McGOWAN, 2008a, p. 157).

Um dos entretenimentos realizados em Fontainebleau foi um show nas águas onde Sirenes nadavam pelos canais e Netuno deslizava pelas águas em uma carruagem puxada por cavalos-marinhos reverenciando o rei (KNECHT, 2014a, p. 236). Os espetáculos poderiam ser vistos tanto como uma tentativa de reaproximação de católicos e protestantes quanto uma forma de reforçar a autoridade do rei (KNECHT, 2014a, p. 236) que ficaria mais explícito na viagem de mais de dois anos de Catherine de Médici e Carlos IX pela França. Todo o espaço de Fontainebleau se tornou palco das atividades que não se concentravam apenas no palácio, mas se estendia para os jardins, ao longo dos canais, nas residências de Catherine de Médici e do irmão de Carlos IX, futuro Henrique III (McGOWAN, 2008a, p. 157).⁷⁶

Muitos itens influenciavam a coreografia: o tamanho do local onde as danças aconteceriam, se elas seriam realizadas no palco ou em um salão e se as coreografias seriam executadas com o público de frente para a dança ou ao seu redor (NEVILE, 2008, p. 44 e 45). As músicas para a dança dos bailes, espetáculos e celebrações eram compostas especialmente para essas ocasiões ou eram adaptações de músicas já existentes (NEVILE, 2008, p. 29). Os instrumentos seguiam um determinado padrão. Em 1580, nos bailes da corte de Henrique III, a *pavane* e a *allemande* eram acompanhadas de flautas e tambores; nos *branles*, *courante* e *la volte*, o violino era o instrumento requisitado e nas *gaillardes* fazia-se uso de violinos e do corneto⁷⁷ (POTTER; ROBERTS apud NEVILE, 2008, p. 28).

⁷⁶ Mais informações sobre esses dois eventos, Bayonne e Fontainebleau, podem ser encontrados nos livros *Valois Tapestries* de Frances A. Yates (p. 53-60) e *Dance in the Renaissance* de Margaret M. McGowan (p. 157-165).

⁷⁷ Instrumento precursor das cornetas de metal. De difícil manuseio, poucas músicas compostas para ele acabaram resistindo ao tempo (JENKINS, 2009, p. 100).

Havia uma hierarquia para a prática da dança na corte. Abaixo temos um exemplo dessa estruturação na corte de Henrique III:

The king danced with the queen, followed by nobles of the highest rank and their ladies; the monarch could then choose to dance with the bride of a great marriage, or with any lady favoured. The queen danced with no one except the king, or perhaps her brother, or with some other prince on the express command of His Majesty. Everyone understood this ritual, and any deviation from the expected order arouse comment and speculation (POTTER; ROBERTS apud McGOWAN, 2008a, p. 21).⁷⁸

Os membros da corte que dançavam entre si eram observados pelos seus parceiros e aplaudidos quando algum movimento de difícil execução fosse realizado (McGOWAN, 2008a, p. 30). A sua reação e aprovação fazia parte do espetáculo e a sua exposição ao público de um nobre ao dançar tinha uma regra principal: decoro (McGOWAN, 2008a, p. 21 e 28). Mesmo que a dança de um casal acabasse não ocorrendo por alguma “desculpa delicada” dada pela dama ou pelo cavalheiro, era de praxe a execução das reverências cerimoniais existentes antes da dança (WILDEBLOOD, 2010, p. 25).

Algo muito comum, durante o século XVI, era a utilização de estruturas temporárias para bailes. Para a realização da reunião entre Francisco I e o papa Clemente VII, no casamento do futuro Henrique II com Catherine de Médici, o condestável Anne de Montmorency destruiu um bairro inteiro de Marselha para a construção de um palácio de madeira que seriam ocupados pelos banquetes e *ballets* (CLOULAS apud McGOWAN, 2008a, p. 66).

A chegada de Henrique II em Lyon teve um outro tipo de estrutura temporária preparada: um salão flutuante para banquetes e festas (Figura 10).

⁷⁸ “O rei dançava com a rainha, seguido pelos nobres da mais alta hierarquia e suas damas; o monarca poderia, então, escolher para dançar com a noiva de um grande casamento, ou com qualquer dama favorecida. A rainha não dançava com ninguém, exceto o rei, ou talvez seu irmão, ou com algum outro príncipe sobre a ordem expressa de Sua Majestade. Todos compreendiam este ritual, e qualquer desvio da ordem esperada despertava comentários e especulações” (POTTER; ROBERTS apud McGOWAN, 2008a, p 21). Traduzido pelo autor.



Figura 10 – Le Bucentaure.⁷⁹ (Fonte: SCÈVE, 1997, p. 244).

Conforme podemos verificar na imagem acima (Figura 10), em um navio de pequeno porte foi construído um pavilhão para os entretenimentos, o qual media aproximadamente 10 metros de comprimento por 4,5 metros de largura montado em um navio que, sem ter meios de propulsão, precisava ser rebocado ao longo do rio (McGOWAN, 2008a, p. 66; SCÈVE, 1997, p. 23). Na popa do navio foram levantados estrados, alguns cobertos, para que o rei pudesse assistir tanto espetáculos aquáticos quanto dançarinos no próprio pavilhão do seu navio (SCÈVE, 1997, p. 23).

As estruturas temporárias possuíam vantagens e desvantagens. Vantajosamente, os materiais de construção (principalmente madeira e lona) dessas estruturas não eram onerosos, podendo as construções serem erguidas e desmontadas rapidamente (McGOWAN, 2008a, p. 68). Em contrapartida, as estruturas não ficavam prontas em tempo hábil suficiente a fim de

⁷⁹ Bucentauro era o nome dado às galés dos Doges de Veneza (BLACKBURN, 2003, p. 52). Todos os anos, na festa da Ascensão, o Doge de Veneza embarcava em sua galé como forma de simbolizar a união de Veneza com o mar, além de celebrar a conquista da Dalmácia pelo Doge Orseolo no ano 1000 (BLACKBURN, 2003, p. 52; HOLLAND, 2012, p. 90). O primeiro Bucentauro foi construído em 1311 e o último em 1728 (HOLLAND, 2012, p. 90).

possibilitar a oportunidade de realização dos ensaios das apresentações no próprio local em que seriam apresentadas (McGOWAN, 2008a, p. 68).

Com a dança conquistando cada vez mais espaço, novos lugares começaram a ser construídos. Já em meados do século XVI, Francisco I levou adiante programas de construção de salas definitivas para as festividades como as *salles de bal* em Saint-Germain e Fontainebleau, além da criação de novos espaços no Louvre (McGOWAN, 2008a, p. 146 e 147).

A estrutura do baile, no final do século XVI, também adotava um padrão a ser seguido: começava-se o baile com uma *pavane* e, em seguida, vinham as *allemandes*; os *branles* eram, comumente, dançados em círculo sem uma ordem em específico, exceto com a presença da rainha (que dançava sempre com o príncipe); depois eram a vez dos *courantes* e o baile encerrava-se com a *la volte* e a *gaillarde* (McGOWAN, 2008a, p. 22).

Sobre a *pavane* e a *gaillarde* nós já comentamos anteriormente ao analisarmos a influência italiana na corte francesa. Dessa maneira, faremos um breve relato das outras danças presentes desse baile estruturado.

A *allemande* com seus movimentos bastante alegres e vivos, ao chegar à França, adquiriu a extrema graciosidade característica da corte francesa e foi chamada de *allemande française* (HORST, 1987, p. 25; LACROIX, 1873, p. 267 e 268). Tratava-se de uma dança medieval muito antiga que após deixar de existir, foi lembrada como um passo de dança⁸⁰ (HORST, 1987, p. 25 e 28).

Arbeau mencionava que na *allemande*, às vezes, os jovens podiam roubar as damas de outros cavalheiros fazendo com que esses procurassem tomar a mesma atitude perante outros cavalheiros para não ficarem sozinhos (1589, p. 68v). O autor não concordava com esse tipo de atitude que, segundo ele, poderia causar querelas e descontentamentos (ARBEAU, 1589, p. 68v).

Os *branles* acabaram tornando-se característicos nos bailes de corte entre os séculos XV e XVI e foram executados por pelo menos 150 anos nos salões (WILDEBLOOD, 2010, p. 29 e 30). Mesmo assim, é de extrema dificuldade encontrar as descrições dos passos usados nessas danças (WILDEBLOOD, 2010, p. 31) talvez pelo fato de cada região francesa ter tido sua dança como, por exemplo, os *bourrées* da Auvérnia, os *trioris* da Bretanha e os *branles* de Poitou (LACROIX, 1873, p. 268 e 269).

⁸⁰ A *allemande* significava girar o parceiro com os braços entrelaçados (HORST, 1987, p. 25 e 28).

Embora houvesse um grande número de variações para os *branles*,⁸¹ praticamente todos derivavam do *branle simple*, do *branle double* e do *branle de Bourgoigne* (MÉNIL, 1905, p. 149). Os jovens tinham sua preferência pelo *branle de Bourgoigne*, os jovens casados dançavam o *branle gay* e os mais idosos optavam por dançar, mais comedidamente, o *branle simple* e o *branle double* (ARBEAU, 1589, p. 69f).

A *courante*⁸² foi a dança predileta de Luís XIV e teve duas formas distintas, uma italiana e a outra francesa (HILTON, 2003a; HORST, 1987, p. 34; MÉNIL, 1905, p. 168). A primeira forma de *courante* veio da Itália trazida por Catherine de Médici e se tratava de uma versão bem ligeira (HILTON, 2003a; HORST, 1987, p. 34). A segunda, mais cadenciada, de origem francesa, também era conhecida como *branle de Poictou* e deu origem ao *minuet* (HORST, 1987, p. 35 e 67).

O *minuet* não se encontra presente na estrutura de baile vista acima porque ele é introduzido na corte francesa por volta de 1650, já no reinado de Luís XIV (HORST, 1987, p. 67). Entretanto, é importante mencionarmos essa dança que foi considerada a “Rainha das Danças” por 150 anos (HORST, 1987, p. 67).

O *minuet*, considerado a “expressão mais refinada do ritual de cortejo” foi a dança de salão a dois mais popular da sociedade aristocrática francesa até a chegada da Revolução Francesa em 1789 (HILTON, 2003b). Os dançarinos se olhavam frequentemente, aproximando-se e recuando e o único contato físico entre eles eram as mãos dadas com os cotovelos estendidos enquanto eles circulavam pelo salão (HILTON, 2003b).

La volte era aquela dança em que o cavalheiro deveria ficar o mais próximo possível da dama segurando-a com firmeza um pouco acima do quadril para a condução de pequenos saltos (ARBEAU, 1589, p. 64f e 64v). O poder de excitação que a dança proporcionava ajudava a entender sua popularidade em uma corte cada vez mais entregue aos prazeres e a luxúria (McGOWAN, 2008a, p. 100). *La volte* acabou desenvolvendo uma série de movimentos acrobáticos que somente foram realizados por profissionais (McGOWAN, 2008a, p. 100).

O século XVI pode ser considerado como um grande século das danças em todas as cortes da Europa, mas é na França, sob a dinastia *Valois*, que a moda e os costumes franceses foram procurados avidamente pelo resto do mundo (LACROIX, 1873, p. 269; McGOWAN,

⁸¹ Em seu tratado de dança, Arbeau menciona inúmeros tipos de *branles*: *branle simple*, *branle double*, *branle gay*, *branle de Bourgoigne* (também conhecido como *branle de Champaigne*), *branle du Hault Barrois*, *branle de Poictou*, *branle d'Escosse*, *Triory de Bretagne* (também conhecido como *Passepied*), *branle de Malte*, *branle des Lavanderies*, *branle des Pois*, *branle des Hermites*, *branle du Chandelier*, *branle des Sabots*, *branle des Chevaux*, *branle de la Motarde*, *branle de la Haye*, *branle de l'Official* e *Gavote* (1589, p. 68v-93v).

⁸² Arbeau comenta em seu tratado sobre um outro tipo de *courante* na qual os dançarinos faziam uso de fantasias (1589, p. 66f e 66v).

2008a, p. 244). Desde o reinado de Francisco I, notou-se um aumento no interesse por festivais de corte (McGOWAN, 2008a, p. 244).

A paixão dos nobres pelas danças do período era bem visível: Marguerite de *Valois* introduziu o *bourrée* na corte de seu irmão Carlos IX, em 1565. Embora nunca tenha conquistado popularidade, foi dançada até o final do reinado de Luís XIII (CAMINADA, 1999, p. 110; HORST, 1987, p. 83; VUILLIER, 1898, p. 224).

A “eloquência muda” da dança possuía além de força, persuasão (LAUZE, 1623, p. 15). O rei Luís XIV costumava fazer uso da dança como forma de entretenimento para os cortesãos a fim de que pudessem avançar em suas ambições políticas (KASSING, 2007, p. 97).⁸³ Casamentos, batismos, eventos oficiais, visitas de governantes estrangeiros, *Entrées Royales*, tudo era motivo para celebração com festas e, conseqüentemente, dança (NEVILE, 2008, p. 11 e 12) e o planejamento das festas da corte, independentemente do seu tamanho, era extremamente acurado (McGOWAN, 2008a, p. 81).

Um formato muito utilizado pelos monarcas franceses na tentativa de realçar seu poder perante seus súditos era a realização de danças em que os reis eram associados a figuras e eventos mitológicos (NEVILE, 2008, p. 84). A dança que frequentemente era utilizada para essas representações era a *moresca* com trajes e máscaras luxuosos além de contar com um cenário bem elaborado e efeitos especiais (NEVILE, 2008, p. 84). Espetáculos que propunham o aumento da reputação do Estado (NEVILE, 2008, p. 84) onde a dança era usada como ferramenta política de ostentação.

Mas nem sempre os entretenimentos elaborados pela corte saíam como previstos: no castelo de Fontainebleau, em 1546, uma multidão descontrolada invadiu o espaço reservado à dança e foi preciso a intervenção do rei Francisco I que perseguia os intrometidos com uma alabarda⁸⁴ e os colocava fora da área do baile (CHATENET apud McGOWAN, 2008a, p. 179).

Somente em 1578, ocorreram por volta de dez incidentes na corte de Henrique III (McGOWAN, 2008a, p. 179).⁸⁵ Três anos depois, há um relato de Henry Cobham, embaixador inglês, a respeito de sua péssima experiência após ser convidado pelo rei, Henrique III, para

⁸³ Entre 1651 e 1659, Luís XIV aparece em 9 *ballets*, entre eles o *Ballet de la Nuit*, que deram uma importante contribuição à imagem do monarca (BURKE, 1994, p. 56 e 58).

⁸⁴ “Antiga arma composta de longa haste, que é rematada por peça pontiaguda de ferro, atravessada por lâmina em forma de meia-lua” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 133).

⁸⁵ Às vezes, as desavenças envolviam os próprios irmãos. Henrique III se desentendeu por duas vezes (1575 e 1578) com o seu irmão duque de Anjou além de repreender sua irmã, Marguerite de *Valois*, criticando sua real ou suposta libertinagem pelo fato do público gritar os nomes de seus amantes a fim de envergonhá-la durante sua apresentação em 1583 (BERTRAND, 2006, p. 37; McGOWAN, 2008a, p. 130).

assistir uma apresentação de *mascarada* entre as diversas atrações que ocorreram em comemoração ao casamento do duque de Joyeuse e Marguerite de Lorraine:

The king sent M. Gondi to me, to command me to see his mask and dance on Sunday night, whither I went, meeting the ambassadors of Savoy and Ferrara in the court. We were brought on the stairs to be let into the place, but we stayed there from 5 till 8 in a very 'homely' place, without light. At last, with the press, in homely manner, we were brought in this rude sort, and thrust without respect into the great chamber, where we sat fasting till 12 at night. The other ambassadors have complained thereof.⁸⁶

As maiores reações oposicionistas também se voltaram para a dança propriamente dita. Com a crescente fama que os bailes, *mascaradas* e *ballets* adquiriram, inclusive no exterior, inevitavelmente a dança acabou gerando alguma oposição (McGOWAN, 2008a, p. 179). O uso de máscaras era considerado pelos oposicionistas como sinal de desordem e capitães militares do alto pelotão deploravam toda feminilidade atrelada às joias e aos enfeites dos trajes nos bailes da corte (McGOWAN, 2008a, p. 180).

Os bailes de máscaras permitiam uma maior licenciosidade por parte dos cortesãos (MÉNIL, 1905, p. 199). Era o que também considerava dom Federico, em um dos diálogos do livro *Il Cortegione*:

[...] 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).

Esse disfarce requisitava toda uma preparação. As *mascaradas* não exigiam uma preparação requintada de cenário, os próprios participantes escolhiam seus trajes para o evento e, após a apresentação, os cortesãos retiravam suas máscaras e seguiam dançando toda noite (KASSING, 2007, p. 102).

Um detalhe muito interessante era a impossibilidade de separação entre as diversas danças dos espetáculos de corte. Morescas, *mascaradas* e danças de corte faziam parte do baile de corte (McGOWAN, 2008a, p. 134). Todas as danças foram se desenvolvendo

⁸⁶ “O rei mandou M. Gondi até mim, para me dar ordens de assistir sua mascarada na noite de domingo, para onde fui, reunido com os embaixadores de Saboia e Ferrara na corte. Nós fomos trazidos pelas escadas para sermos deixados no local, mas nós ficamos lá das 17h até 20h em um lugar ‘muito aconchegante’ e sem luz. Por fim, com insistência, de forma caseira, fomos trazidos de forma grosseira e sem respeito sendo arremessados na grande sala, onde nos reunimos em jejum até a meia-noite. Os outros embaixadores queixaram-se do mesmo”. Traduzido pelo autor. Retirado de *Calendar of State Papers Foreign, Elizabeth, October 3, 1581*. Disponível em: <<http://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/foreign/vol15/pp325-341>>. Acesso em: 09/09/2015.

concomitantemente e, quando possível, elas invadiam umas às outras (McGOWAN, 2008a, p. 62).

Um último tipo de *ballet* que gostaria de mencionar são os *ballets* equestres que atingiram seu apogeu durante os séculos XVI e XVII (KASSING, 2007, p. 102). Sucediavam-se em grandes arenas e anfiteatros e eram utilizados para homenagear o rei, como também em casamentos e *Entrées Royales* (KASSING, 2007, p. 102). Os cavaleiros trajavam roupas exóticas e realizavam diversos movimentos coreografados em linha, em círculo e cruzando entre eles para, muitas vezes, desenhar as iniciais do monarca que era uma prática popular (KASSING, 2007, p. 102; McGOWAN, 2008a, p. 118).

Como podemos ver, as danças desempenhavam um papel significativo na corte francesa. Dessa maneira, torna-se de extrema importante abordarmos sobre os *maîtres de danse* e seus tratados desenvolvidos no período.

2.3 *Maîtres de danse* e Tratados de dança

De acordo com Kassing, os *maîtres de danse* ensinavam à nobreza a dança e a etiqueta da corte. Além disso, eram os responsáveis por escrever tratados de dança que auxiliavam os praticantes tanto na descrição como na notação da dança (2007, p. 72 e 83). Dessa maneira, era fundamental que os *maîtres de danse* e autores de tratados sobre dança tivessem conhecimento de *measure*, ritmo, batida da música e tempo de execução dos passos para a realização de uma dança agradável (McGOWAN, 2008a, p. 39).

Até o século XV, o ensino da dança era, provavelmente, dado de forma oral pois os *maîtres de danse* parecem não ter se interessado na transcrição para o papel quanto aos princípios das danças, seus passos e suas coreografias (NEVILE, 2008, p. 16). A invenção da imprensa e o nascimento da escrita da dança foram disseminados e encorajaram a gravação como forma de preservação dessas formas de arte do período (HORST, 1987, p. 4).

No final do século XV, temos a edição do livro *Sur l'art et instruction de bien dancer* de Michel Toulouze. Sua única cópia conhecida encontra-se na *Royal College of Physicians of London* onde chegou entre 1684 e 1688 (SMITH, 1937, p. 102 e 108). Entretanto, era desconhecido dos bibliógrafos e historiadores de dança até 1935 (SMITH, 1937, p. 108).⁸⁷

⁸⁷ Para saber mais sobre Michel Toulouze e seu tratado ver o artigo *A Fifteenth Century Dancing Book: "Sur L'Art et Instruction de Bien Dancer"* de Margaret Dean Smith.

Alguns tratados de dança, como o de Antonius Arena, do começo do século XVI, foram escritos em latim. O latim ainda era a língua considerada pelos burocratas, os intelectuais e os assuntos eclesiásticos em boa parte da Europa até o final do século XVII, mas as línguas vernáculas vinham ganhando um espaço cada vez maior desde o começo do século XVI (MANGUEL, 2004).

A partir do século XVI o termo *maître de danse* já era usado em seu sentido contemporâneo: pessoa que tinha como profissão a dança; diferentemente do século anterior, período no qual os *maîtres de danse* eram *experts* na arte da dança, contudo suas atividades diárias principais não estavam, necessariamente, centradas somente na dança (NEVILE, 2008, p. 6). No século XVI, os *maîtres de danse* haviam se espalhado por toda a Europa a partir da Itália e gozavam de *status* e riqueza (McGOWAN, 2008a, p. 35).

Já no final do século XVI, as publicações francesas sobre teoria de dança eram escassas e complementadas por materiais vindos de outras partes da Europa, especialmente da Itália (McGOWAN, 2008a, p. 31 e 32). Os únicos dois tratados de dança franceses do século XVI que temos conhecimento nos dias de hoje foram produzidos fora do ambiente da corte. Thoinot Arbeau, que escreveu *Orchésographie*, estudou direito e seguiu carreira religiosa em cidades do interior, e não se sabe ao certo sobre sua participação na corte francesa⁸⁸ (NEVILE, 2008, p. 19). Construído em forma de diálogo com um estudante de direito, era uma mistura de ensino de dança com regras de etiqueta (ARCANGELI, 2008, p. 288). Já o juiz Antonius Arena escreveu *Ad suos compagnones studentes*, um tratado de dança que fazia parte de uma coleção de ensaios dirigida aos seus colegas estudantes de direito na Universidade de Avignon (ARCANGELI, 2008, p. 288; NEVILE, 2008, p. 19).

A obra de Thoinot Arbeau é um bom exemplo das danças que estavam sendo executadas no século XVI em território francês. O tratado, construído em forma de diálogo, contém as descrições dos passos associadas, muitas vezes, às notas musicais, sendo mais de quarenta melodias (entre *basse danse*, *pavane*, *gaillarde*, *la volte*, *courante*, *allemande*, *canarie* e vários *branles*) e diversas xilogravuras.⁸⁹ Ménil comenta sobre a importância desse trabalho: “*Les conseils qu’il donne sont très précieux au point de vue des usages du XVI siècle. Ils ont même*

⁸⁸ Entretanto esse fato não pode causar surpresa pois até aqueles que se dedicavam a vida religiosa aprendiam a dançar (McGOWAN, 2008a, p. 13). A excelência na arte da dança poderia facilitar a ascensão social de um religioso ambicioso (McGOWAN, 2008a, p. 13).

⁸⁹ Algumas dessas xilogravuras serão analisadas no próximo capítulo.

une grande valeur historique, car ils montrent quelle influence la danse a eue sur les bonnes manières” (1905, p. 160).⁹⁰

A obra também é entendida como um discurso de estratégia militar por possuir, nas primeiras páginas, exemplos de diferentes batidas que podem ser aplicadas ao tambor e, no seu final, uma dança realizada com a utilização de espadas chamada *Les Bouffons*.⁹¹ O tratado, rico em detalhes técnicos, possui informações sobre costumes e sua prática na “boa” sociedade que, naquela época, dava muita importância aos exercícios corporais: esgrima, equitação e dança (MÉNIL, 1905, p. 158-160).

O tratado pode ser considerado como requisito básico para o estudo das danças renascentistas. Nenhum estudo dessas danças deve ser realizado sem levar em consideração uma leitura do trabalho de Arbeau (HORST, 1987, p. 4). Rooley considera *Orchésographie* a obra mais valiosa sobre dança do século XVI (1974, p. 81).

Antonius Arena, por sua vez, no início do século XVI, através de um poema em latim, instruía os seus colegas na dança de forma que facilitasse o relacionamento com as mulheres respeitáveis através da prática da dança (WILSON, 2008, p. 173). Arena tinha uma reputação internacional de ser habilidoso dançarino, principalmente na *gaillarde*, e tinha uma agilidade corporal considerável (VIEILLEVILLE apud MCGOWAN, 2008a, p. 98).

De qualquer forma, não há tratados franceses que possam ser comparados aos dos *maîtres de danse* italianos, a partir da segunda metade do século XVI (NEVILE, 2000, p. 186). Os tratados italianos registraram o nome de vários *maîtres de danse*, inúmeras informações sobre a execução dos passos de dança além de mais de 150 coreografias (NEVILE, 2000, p. 186).

Os escritores de tratados e *maîtres de danse* da época buscavam ajuda nos filósofos antigos como forma de impressionar seus leitores (MCGOWAN, 2008a, p. 50).⁹² Domenico da Piacenza referenciou extensivamente a *Ética* de Aristóteles quando discutiu sobre o movimento e a virtude que residia em todo movimento natural; Fabritio Caroso citava Ovídio, embora menos habilidosamente, e declarava o respeito dado à dança pelos antigos que também a praticavam (MCGOWAN, 2008a, p. 50 e 51) e Marin Mersenne em seu tratado tecia elogios,

⁹⁰ “Os conselhos que o autor dá são muito preciosos do ponto de vista dos usos (costumes) do século XVI. Possuem um grande valor histórico, pois mostram a influência à qual a dança tem nas boas maneiras”. Traduzido pelo autor.

⁹¹ A dança, mencionada por Arbeau, é uma luta com espadas realizada de maneira simulada e talvez tenha sido encenada como parte de um ballet na época (MCGOWAN apud SUTTON, 2013, p. 231).

⁹² A constante menção aos filósofos antigos se deve ao fato que, durante a Idade Média e o Renascimento, a teologia e os clássicos eram considerados os dois pilares da educação europeia (SACHS, 1962, p. 5).

especialmente a Jacques de Belleville, pela semelhança das criações coreográficas com os poetas gregos Anacreonte, Píndaro e Teócrito (MERSENNE, 1637, p. 391).

De todos os filósofos mencionados por *maîtres de danse* do período, é bem provável que o mais citado tenha sido Platão e seu entendimento do cosmos relacionado com a dança influenciou fortemente o pensamento Renascentista (PONT, 2008, p. 274). O filósofo é encontrado em obras de Guglielmo Ebreo, Thoinot Arbeau, Arcangelo Tuccaro, Fabritio Caroso, François de Lauze e Barthélemy de Montagut (McGOWAN, 2008a, p. 50; SPARTI, 1993, p. 375).

Platão acreditava na educação da música e dança como essencial para a sociedade (NEVILE, 2008, p. 266). Ele considerava a dança uma arte que distinguia o homem de formas inferiores de vida (McGOWAN, 2008a, p. 51) e aconselhava o mesmo emprego de tempo para exercícios do corpo e da mente (LAUZE, 1623, p. 13).

O *maître de danse* François de Lauze cita diversos filósofos em seu tratado. Além de Platão, o autor menciona, dentre vários, Xenofonte que apreciava danças e *mascaradas*, e Sêneca que considerava a dança capaz de suprimir as más ações, como também proporcionar decoro e graça (LAUZE, 1623, p. 14, 15 e 17).

Lauze começa o tratado mencionando um possível plágio realizado pelo *maître de danse* Barthélemy de Montagut em sua obra *Louange de la danse*⁹³ (LAUZE, 1623, p. 1-3). Logo após, como o próprio título da obra já menciona, é feita uma apologia à dança. É sugerido aos que não possuem prática na dança que realizem exercícios fazendo o uso de um ponto de apoio (como, por exemplo, apoiar as mãos numa mesa) para facilitar a execução dos movimentos (LAUZE, 1623, p. 28 e 29). Trata-se de uma forma de didática no ensino da dança já realizada em princípios do século XVII.

Havia também críticas quanto à arte da dança. Jean Boiseul, um pastor, censurava um comportamento dissimulado que se sincroniza, perfeita e estranhamente, ao som da música (ARCANGELI, 2008, p. 287). Para o pastor, a dança continha “movimentos atraentes para o pecado” de afeição desordenada e efeito pernicioso que incitavam a luxúria e desejos horríveis (BOISEUL, 1606, p. 15, 21 e 49).

Lambert Daneau comentava que a inconveniência de homens e mulheres dançando juntos proporcionavam maldosos testemunhos de concupiscência deixando claro que a dança

⁹³ Lauze ao publicar seu *Apologie de la danse* em 1623 dedicou-o ao Marquês de Buckingham. Contudo, antes de sua publicação, outro *maître de danse* francês, chamado Barthélemy de Montagut, copiou o tratado que havia sido mostrado por Lauze e mudou o nome para *Louange de la danse* também o dedicando ao Marquês de Buckingham (NEVILE, 2008, p. 19 e 20).

era uma invenção do diabo e, por causa disso, os homens cristãos não tinham nenhuma razão para amá-la (1582, p. 12). O pastor não considerava todo divertimento como sendo proibido, mas a dança era algo ilícito e condenável (FÉLICE, 1881, p. 195). O autor chegava a comparar os dançarinos a bêbados cambaleantes e, até mesmo, desprovidos da razão (DANEAU, 1582, p. 15).

Todos os cortesãos e os próprios reis eram amadores apaixonados pela dança, habituados desde jovens a esse meio. Carlos IX foi aluno do *maître de danse* Pompeo Diobone; Henrique III, de Francesco Giera; Luís XIII, do francês Boileau e Luís XIV, do ilustre Beauchamps (MICHAUT, 1978, p. 13).

Entre os dançarinos profissionais e os amadores não havia uma grande distinção. Desde que o decoro ditava o comportamento do cortesão francês, as ambições dos cortesãos exigiam apresentações que beirassem um alto nível técnico (McGOWAN, 2008a, p. 23). Foi somente a partir de 1670 que os amadores saíram de cena e talvez seja essa uma das razões pela qual os tratados de dança, até o século XVII, contenham muito mais uma reflexão filosófica do que uma exposição técnica da dança (BOURCIER, 2001, p. 75).

O receio de que a dança faltasse a disciplina e o decoro e, conseqüentemente, perdesse seu *status* adquirido nas cortes europeias, fez com que muitos *maîtres de danse* escrevessem tratados sobre o assunto (McGOWAN, 2008a, p. 55). Alguns dos mais conhecidos foram publicados por autores já em idade avançada: Fabritio Caroso quando publicou *Nobilità di dame* (1600) e Cesare Negri em sua edição de *Le Grazie d'Amore* (1602) tinham mais de sessenta anos enquanto Thoinot Arbeau, provavelmente, estava com seus setenta anos na publicação de seu *Orchésographie* (1589) (McGOWAN, 2008a, p. 33). Eles relembram coreografias que foram executadas muito antes do período em que foram passadas para o papel (McGOWAN, 2008a, p. 59).

Foi no início do século XVIII que os tratados franceses começaram a ser mais um pouco elaborados. Comentaremos um deles que foi feito ainda na regência de Luís XIV: *Chorégraphie* de Raoul-Auger Feuillet (1700).⁹⁴

Para analisarmos a obra de Feuillet, temos que falar sobre Pierre Beauchamps,⁹⁵ o qual foi um brilhante dançarino na corte de Luís XIV (KASSING, 2007, p. 98). Entre 1648 – 1652, aproximadamente, Pierre Beauchamps auxiliou o jovem rei no ensino da dança (POWELL,

⁹⁴ Dançarino, coreógrafo e pedagogo francês. Mais informações disponíveis em: <<http://www.larousse.fr/archives/danse/page/42#t194>>. Acesso em: 31/05/2015.

⁹⁵ Dançarino e coreógrafo francês. Mais informações disponíveis em: <<http://www.larousse.fr/archives/danse/page/156>>. Acesso em: 31/05/2015.

2008, p. 118). Foi em 1648 que ele passou a organizar os *ballets* da corte sendo responsável também, pela questão coreográfica (MÉNIL, 1905, p. 279 e 280).

Ele é o responsável pela codificação das cinco posições básicas do *ballet* além de desenvolver um sistema de notação para dança que não foi publicado (KASSING, 2007, p. 98). Método de notação esse que, segundo Beauchamps, teria sido plagiado por um aluno seu.

Em 1704, Beauchamps apresentou uma queixa diante do Conselho do rei contra Raoul-Auger Feuillet por uma apropriação indevida.⁹⁶ Feuillet na obra *Chorégraphie ou l'art de 'crire la dance*, editada em 1700, teria escrito a totalidade dos passos codificados – método realizado por seu professor, Beauchamps. Pela primeira vez, um sistema de notação de dança mais compreensível que os métodos anteriores que haviam sido lançados era editado (BOURCIER, 2001, p. 118; NEVILE, 2008, p. 25).

Esse método de notação da dança aparece quarenta anos após a institucionalização da *Académie royale de danse*, nosso próximo assunto.

2.3.1 *L'académie royale de danse*

Não podemos finalizar este capítulo sem comentar sobre a *Académie Royale de Danse*. Fundada em 1661, com sede em Paris, ela exprimia o objetivo de desenvolver uma dança polida e cortesã (BURKE, 1994, p. 62; KASSING, 2007, p. 104). Sua fundação era dada pelo fato do rei Luís XIV desejar que a França elevasse seus padrões tanto da dança social quanto da teatral nos *ballets* de corte (NEEDHAM, 1997, p. 174).

Poucas pessoas da corte tinham o conhecimento da arte da dança. Luís XIV, aconselhado pelo cardeal Mazarin,⁹⁷ acabou fundando a Academia, a qual pouco se sabe a respeito pela falta de registros de suas deliberações (BOURCIER, 2001, p. 114; MÉNIL, 1905, p. 172).

A Academia foi formada pelos treze mais velhos e experientes *maîtres de danse* que se reuniam uma vez por mês com o intuito de debater sobre dança e as formas de aperfeiçoá-la

⁹⁶ No mesmo ano o Conselho atende às exigências de Beauchamps que o reconhece como autor do método de notação de dança (BOURCIER, 2001, p. 119). Esse método de notação passou a ser chamado de método de Beauchamps-Feuillet (NEVILE, 2008, p. 25).

⁹⁷ Estadista italiano, naturalizado francês, conselheiro do rei Luís XIII e incumbido a educação de Luís XIV. Mais informações disponíveis em: <http://www.larousse.fr/encyclopédie/personnage/Jules_Mazarin/132464>. Acesso em: 30/03/2015.

corrigindo possíveis erros que fossem introduzidos nela (LETTRES..., 1663, p. 6 e 8).⁹⁸ A função da Academia era de analisar e padronizar a dança divulgando as regras que foram estabelecidas pelos seus integrantes. Entretanto, até o momento, nenhum documento oficial do trabalho realizado na Academia é conhecido (LECOMTE, 1999, p. 2).

Haviam doze estatutos criados pela *Académie Royale de Danse*, sendo que o estatuto de número sete cobrava uma espécie de registro profissional dos *maîtres de danse* correndo risco de serem multados aqueles que não o fizessem (LETTRES..., 1663, p. 18). Além disso, toda composição coreográfica desenvolvida deveria passar primeiro pelo crivo de *maîtres de danse* mais experientes que fariam uma votação oral em data marcada pela assembleia (LETTRES..., 1663, p. 19).⁹⁹

De qualquer maneira, as regras não permaneceram por um longo tempo. A *Académie Royale de Danse* acabou não desempenhando o papel que lhe foi atribuído vegetando por mais de um século quando então sucumbiu em 1780 (HACHARD, 1976, p. 56).

Como podemos perceber, a dança fazia-se presente de diversas maneiras na sociedade francesa da época. Além de seu registro descritivo através do estatuto da *Académie Royale de Danse* e seus tratados de dança, ela também marcava presença nas reproduções imagéticas que será o tema do próximo capítulo.

⁹⁸ O documento, no entanto, aponta somente doze *maîtres de danse*: François Galand du Désert, *maître de danse* da rainha; Jean Renaut, *maître de danse* do Daulphin; Thomas le Vacher; Hilaire d'Olivet; Jean Raynal e Guillaume Raynal; Guillaume Queru, Nicolas de L'Orge, Jean François Piquet, Jean Grigny, Florent Galand du Désert e Guillaume Renaut (LETTRES..., 1663, p. 7 e 8). Mais sobre o assunto em: *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661 – A commentary and translation* de Maureen Needham.

⁹⁹ Talvez isso se deva pelo fato da França contar com mais de 200 escolas de dança somente em Paris em 1680s (ASTIER apud NEVILE, 2008, p. 21).

CAPÍTULO III – Imagem e representação¹⁰⁰ na dança

“Estar diante da imagem é estar diante de uma abertura do tempo”.

Georges Didi-Huberman

Por diversas vezes, a caneta não consegue exprimir todos os pensamentos e conclusões que o cérebro é capaz de imaginar. Isso não torna esses seres humanos menos inteligentes. Acreditamos que a imagem seja um dos objetos que podem levar o pesquisador a esse estado de espírito. Um dos fatores que levam o indivíduo a essa determinada situação é o fato da imagem encontrar-se em diversos locais perceptivos que diferem de pessoa para pessoa.

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos (MANGUEL, 2009, p. 29).

A imagem é o objeto de produção humana, realizada com o auxílio de determinados equipamentos, que possibilita a comunicação do autor com o seu espectador sob a forma de um discurso pictórico sobre “aspectos da realidade” (AUMONT, 2012, p. 272). É importante compreendermos que a imagem é um expressivo registro material de acontecimentos passados e podemos utilizá-la na tentativa de obter informações históricas significativas sobre determinado assunto que está sendo estudado pelo pesquisador (LOIZOS, 2014, p. 137 e 143).

Um dos primeiros questionamentos que nos vem à mente é a respeito de quantas formas de imagens são possíveis de serem lidas? Manguel nos responde expondo inúmeras possibilidades de leitura das mais variadas imagens:

O astrônomo lendo um mapa de estrelas que não existem mais; o arquiteto japonês lendo a terra sobre a qual será erguida uma casa, de modo a protegê-la das forças malignas; o zoólogo lendo os rastros de animais na floresta; o jogador lendo os gestos do parceiro antes de jogar a carta vencedora; a dançarina lendo as notações do coreógrafo e o público lendo os movimentos da dançarina no palco; o Tecelão lendo o desenho intrincado de um tapete sendo tecido; o organista lendo várias linhas musicais simultâneas orquestradas na página; os pais lendo no rosto do bebê sinais de alegria, medo, admiração; o adivinho chinês lendo as marcas antigas na carapaça de uma tartaruga; o amante lendo cegamente o corpo amado à noite, sob os lençóis; o psiquiatra ajudando os pacientes a ler seus sonhos perturbadores; o pescador havaiano lendo as correntes do oceano ao mergulhar a mão na água; o agricultor lendo o tempo no céu - todos eles compartilham com os leitores de livros a arte de decifrar e traduzir signos (MANGUEL, 2004).

¹⁰⁰ A representação é entendida nesse trabalho como uma forma de evocação da ausência que, ao mesmo tempo, sugere presença (GINZBURG, 2001, p. 85). É importante termos em mente que “a forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso” (GOMBRICH, 2007, p. 78).

Nos dias de hoje, somos assediados pelos mais variados tipos de imagens: cartões postais, histórias em quadrinhos, ilustrações de revistas, embalagens de comida além da televisão e do cinema, fontes de grande potencial visual (GOMBRICH, 2007, p. 7). Muito embora, em nosso projeto, não lidemos com toda essa diversidade de imagens, é importante ressaltar a variedade de possibilidades e suas diferentes formas de leitura.

Talvez um dos maiores problemas dos documentos imagéticos aqui estudados seja o fato da sua bidimensionalidade. Nosso mundo real é tridimensional o que faz com que esses documentos bidimensionais sejam apenas reproduções de episódios decorridos anteriormente (LOIZOS, 2014, p. 138). Além disso, muitas questões que envolvem o espectador influem na interpretação da imagem: sua capacidade perceptiva, suas crenças, sua classe social, sua cultura, sua época. A produção da imagem é dada para situar-se em um meio que determinará sua visão (AUMONT, 2012, p. 77 e 144).

Não podemos ignorar, atualmente, o uso da imagem como fonte histórica (MENESES, 2012, p. 251). De acordo com Lehmkuhl “qualquer objeto de estudo, qualquer temporalidade, qualquer problemática e qualquer período são passíveis de abordagens por meio de imagens” (2010, p. 55). Entretanto, as imagens produzidas em um contexto distante (tanto no espaço quanto no tempo) requisitam um trabalho maior em sua interpretação (AUMONT, 2012, p. 262).

As imagens são pertencentes ao *hall* de vestígios mais antigos da humanidade que temos notícia (KNAUSS, 2006, p. 98). Há registros de documentos iconográficos desde o período magdaleniano¹⁰¹ que revelam a descoberta de fontes orquísticas¹⁰² mesmo sendo rara a representação humana no período Paleolítico (BOURCIER, 2001, p. 2 e 5).

Bourcier analisa quatro documentos da época sendo um deles uma figura na gruta de Gabillou¹⁰³ de 12000 anos a.C.:

Numa parede da gruta de Gabillou [...] está representado o ancestral dos dançarinos: a silhueta gravada de um personagem, visto de perfil, de cerca de trinta centímetros de altura. A cabeça e o corpo estão cobertos por pele de bisão. As pernas, sem qualquer dúvida humanas, indicam uma espécie de salto em algum lugar (2001, p. 5).

¹⁰¹ Período geológico correspondente a última fase do Paleolítico Superior que corresponde a aproximadamente oito milênios (17.000 a.C a 9.000 a.C) (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1810).

¹⁰² “Arte dos movimentos rítmicos do corpo; arte da dança”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/orquestica%20_1012666.html>. Acesso em: 17/02/2015.

¹⁰³ Descoberta em 1941 por Sr. Charmarty Mussidan e Mr. Truffier. Possui 27 metros de comprimento de dificultoso acesso com algumas passagens medindo pouco mais de 50 ou 60 centímetros de largura (DAVID et al., 1952, p. 116-117).



Figura 11 – *Le sorcier masqué*. Imagem da gruta de Gabillou, Dordonha, França. (Fonte: RAUX, 2013).

A figura 11 referente ao *Le sorcier masqué* (O feiticeiro mascarado) mostra um indivíduo mascarado usando galhadas ou chifres com os joelhos flexionados e corpo para frente (RAUX, 2013, p. 124). Essa imagem seria a mais antiga da qual temos conhecimento nos dias de hoje que revelam uma representação de um personagem em movimento.¹⁰⁴

Portinari também menciona uma imagem, de cerca de 8300 a.C, que aponta um ritual de fertilidade onde nove mulheres estão em volta de um homem nu, na caverna de Cogul, em Lérida, na Espanha (1989, p. 17). Viriam das cavernas nossos registros mais antigos de movimento humano.

Gombrich acreditava que as imagens construídas pelos pré-históricos eram usadas como proteção contra outros poderes, serviam como uma espécie de magia. O autor considerava que as imagens tinham uma utilidade eficiente em seus objetivos e não cumpriam o propósito de obra de arte como conhecemos atualmente (GOMBRICH, 1999, p. 39 e 40). Ainda hoje, existem tribos que realizam festividades, regularmente, caracterizadas de animais para participar de rituais e danças solenes (GOMBRICH, 1999, p. 42).

¹⁰⁴ Mais adiante, nesse capítulo, discutiremos essa questão da representação do movimento.

Neste capítulo, voltado aos documentos pictóricos, abordaremos imagens do período que comporta o reinado de Francisco I até o de Luís XIV. A seguir, trataremos acerca da descoberta da perspectiva no período renascentista que será fundamental para a análise das imagens que serão apresentadas ao longo do capítulo.

3.1 A descoberta da perspectiva no Renascimento^{105,106}

Alguns momentos importantes como a introdução da perspectiva na pintura por Giotto, por volta de 1300 e a invenção da perspectiva com um ponto de fuga elaborada por Brunelleschi, por volta de 1400 podem ser apontados como “início de uma nova era” (GOMBRICH, 1999, p. 264). Na Renascença, aparece a ideia de o artista “pintar o que via” e junto a isso algumas técnicas de composição pictórica vieram como auxílio para a representação do mundo visível como a perspectiva científica (GOMBRICH, 2007, p. 330).

A perspectiva encontra embasamento na nossa deficiência visual causada por um olho imóvel que enxerga apenas o aspecto de um objeto e não o objeto na sua totalidade. Ela procura sugerir ao observador que a “imagem pareça com o objeto e o objeto pareça com a imagem” (GOMBRICH, 2007, p. 211 e 217). Ela surgiu como método de reconstrução de uma imagem tridimensional sobre uma superfície plana (RAMÍREZ ALVARADO, 2009, p. 27).

A participação dos objetos na terceira dimensão ocorria, basicamente, de duas maneiras: através do afastamento do plano frontal e contraindo volume e rotundidade (ARNHEIM, 2012, p. 247). Outros recursos que podem ser usados para sugerir a profundidade em uma imagem é a inclinação de piso (GOMBRICH, 2007, p. 221). Para Arnheim, a utilização da inclinação talvez seja o método mais relevante para a aquisição do movimento em imagens (2012, p. 417). A partir de então o artista procurava realizar, por meio da pintura, uma criação de realidade artística em plano bidimensional. O pintor deveria elaborar conscientemente o que todas pessoas fazem inconscientemente: uma construção tridimensional (BERENSON, 2005, p. 5).

¹⁰⁵ Não é objetivo dessa dissertação um estudo aprofundado para esclarecer se as artes no Renascimento foram mais desenvolvidas se comparadas às da Idade Média. Algumas obras que discutem de maneira mais concisa essa questão são *O Outono da Idade Média* de Johan Huizinga, *O Renascimento* de Peter Burke, *O Bazar do Renascimento: da Rota da Seda a Michelangelo* de Jerry Brotton e *Diante da Imagem* de Georges Didi-Huberman (p. 69-111).

¹⁰⁶ É bom frisarmos que o Renascimento faz parte de períodos de tempo diferentes nos países pelos quais foi recebido. A Renascença atinge seu auge na França apenas no final do século XVI e início do século XVII (KASSING, 2007, p. 69).

A descoberta da perspectiva foi de extrema importância para a análise das imagens que serão feitas mais adiante neste capítulo. Já no próximo tópico, veremos o emprego dessa invenção em um dos tapetes que serão analisados da Tapeçaria dos *Valois*.

3.2 Representação do poder através da imagem

Política e arte andavam de mãos dadas desde meados do século XIII, quando a dança atuava juntamente com o processo político (NEVILE, 2008, p. 1). Na segunda metade do século XV, a ostentação da riqueza já era uma prática política de poder pessoal (SPARTI, 1996, p. 43).

Como forma de impressionar seus rivais e aliados com sua riqueza e esplendor era necessária uma forma de “espetáculos” a fim de garantir a lealdade do povo nas lutas tanto contra inimigos locais quanto estrangeiros (SPARTI, 1996, p. 43). Os encontros entre reis eram ótimas oportunidades para impressionar o seu adversário, além de desviar do foco as obrigações reais. No *Camp du Drap d'Or* (Campo do Pano de Ouro) foram gastos 200.000 *livres*, uma grande soma de dinheiro na época, com o objetivo de impressionar o rei Henrique VIII da Inglaterra (Figura 12) (SHENNAN, 1974, p. 11-24). Francisco I não queria apenas corresponder o rei inglês, mas superá-lo com todo um esplendor (McGOWAN, 2008a, p. 132).



Figura 12 – *Le Camp du Drap d'Or*, de Edouard Edwards e James Basire (1774). Estampa colorida 67 x 120 cm. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

A reunião entre os dois reis foi realizada de 7 a 24 de junho de 1520 e ambos monarcas se empenhavam, entusiasmadamente, para vencer o seu adversário através de presentes, pompas e façanhas por intermédio de demonstrações físicas. Todo gasto que era realizado pelos monarcas parecia ser um indicativo para estimar o *status* do rei (SPARTI, 1996, p. 43).

Ambos soberanos tentavam se superar tanto pela criatividade de suas roupas como pela riqueza dos tecidos que eram usados no seu bordado (MASSIE, 2013, p. 66). As doações das roupas não tinham apenas valor monetário, mas emblemático: elas simbolizavam a união entre os soberanos (BRADLEY, 2013, p. 27).

É possível notarmos a magnitude do evento pela representação de um grande número de pessoas do lado esquerdo da imagem que se deslocam em uma espécie de comitiva. Enquanto Henrique VIII com sua comitiva, impecavelmente vestida, divertia a rainha francesa, Francisco I, também com uma comitiva exuberante, levava danças à maneira italiana para entreter a rainha da Inglaterra (McGOWAN, 2008a, p. 132).

O evento contou com muitas atrações e as *mascaradas* ocuparam boa parte do tempo (MASSIE, 2013, p. 66). Diversos banquetes, justas¹⁰⁷ e bailes também foram elaborados para esse evento (MASSIE, 2013, p. 66) e embora a dança não estivesse explicitamente representada na imagem, estava implicitamente inserida no evento.

Outro método que foi emblemático na representação da corte francesa foram as *Valois Tapestries* (Tapeçarias dos *Valois*), formadas por uma série de oito tapeçarias¹⁰⁸ tecidas com seda, lã e fios de ouro e prata e datadas em torno de 1575.¹⁰⁹ O ouro usado na tecelagem do tapete por si só já parece tornar o tapete um objeto precioso e dignifica o que é representado (BERTRAND, 2006, p. 37).

Essa célebre série de tapeçaria encontrada na *Galleria degli Uffizi* retratam pessoas da corte de Catherine de Médici em cenas de festas, competições e simulações de batalhas nos entretenimentos realizados pela rainha de 1564 a 1573 (FRIENDS..., 2013). Uma das principais finalidades das séries de tapetes era uma apresentação dignificante da família da Catherine de Médici mostrando uma união e harmonia que sempre foram buscadas pela rainha-mãe

¹⁰⁷ Um combate entre dois cavaleiros armados com lanças que se deslocavam um na direção do outro com a intenção de desarmar seu adversário. Competição em que cada um buscava ser o maior destaque em suas habilidades que o oponente (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1695).

¹⁰⁸ As oito tapeçarias se chamam: *The Attack on a Whale*, *Attack on an Elephant*, *The Joust*, *The Royal Progress*, *The Combat*, *The Water Fête*, *Feast for the Polish Ambassadors* e *The Tournament*.

¹⁰⁹ Informações disponível em: <<https://www.friendsoftheuffizigallery.org/upcoming-restoration-projects/>>. Acesso em: 04/08/2015.

(BERTRAND, 2006, p. 42 e 43; YATES, 1999, p. XVII). Dessa forma, era evidente sua utilização como instrumento político.

Logo abaixo, (Figura 13), mostraremos uma das tapeçarias que se chama *The Feast of the Polish Ambassadors* (A Festa dos Embaixadores Poloneses).



Figura 13 – *Feast for the Polish Ambassadors* (Valois Tapestries Series), de Lucas de Heere e Antoine Caron. Tapeçaria. (Fonte: site 1886 – Collections patrimoniales numérisées de Bordeaux).

Em agosto de 1573, Paris estava em festa com a chegada dos embaixadores poloneses à cidade que trouxeram com eles o decreto de eleição do filho de Catherine de Médici, futuro Henrique III ao trono polonês (YATES, 1999, p. 67). Embora toda magnitude ao entorno da chegada dos embaixadores poloneses, a eleição de Henrique foi fortemente ameaçada pelo Massacre de São Bartolomeu. Devido a todo o contexto, a festa oferecida aos poloneses pode ser vista como uma política de reaproximação entre católicos e protestantes após a tragédia ocorrida em agosto de 1572 que maculou as festas do casamento entre Marguerite de Valois e Henrique de Navarre (futuro Henrique IV da França) (YATES, 1999, p. 71).

Como vimos no tópico sobre a descoberta da perspectiva no Renascimento, um excelente recurso para a análise da profundidade era a variação de tamanho. Assim podemos distinguir, os possíveis locais das pessoas representadas nas imagens.

A tapeçaria mostra no plano da frente, à esquerda, dois personagens: um está voltado de costas e conversa com outro que pode ser visto de frente. Os autores discordam sobre a identidade da pessoa que está de frente: uns afirmam tratar-se de Henrique I, duque de *Guise*, outros de Anne, duque de *Joyeuse* (BERTRAND, 2006, p. 48). À frente do jardim, no meio, três casais (os cavalheiros trazem consigo suas espadas) que parecem reproduzir uma dança elegante ao lado de seus pares são observados por Catherine de Médici sentada em sua cadeira bem no centro da imagem. É provável que um dos dançarinos seja da família real, pois a cadeira ao lado da rainha-mãe, à direita, está desocupada.¹¹⁰ Ao fundo, se estende um imenso jardim, que possui um pequeno chafariz no seu meio, cortesãos, em sua maioria pares, passeiam pelo local. Os músicos são colocados à direita, mais ao fundo, e em alturas diferenciadas do espaço de dança apoiados em uma rocha desnivelada. Temos um alaúde e duas violas da gamba no plano mais baixo, um flautista e uma viola da gamba no plano do meio e um harpista no plano mais acima de todos os músicos.¹¹¹

Antoine Caron deixa nítida a união de vários eventos pelo fato de representar momentos distintos em uma única imagem. É mostrado no tapete a rocha artificial do *Ballet des Polonais*, o baile real e a homenagem à Catherine de Médici no centro do evento (McGOWAN, 2008a, p. 114).

Abaixo nós temos um esboço preliminar feito por Caron (Figura 14) para o tapete visto logo acima (Figura 13).

¹¹⁰ De acordo com Yates, um dos dançarinos lembra, vagamente, Charles IX (1999, p. 69).

¹¹¹ De acordo com McGowan, esses músicos são Musas que habitam a rocha artificial inabitada por Apolo (2008a, p. 114). Na *Ilíada* há um trecho que faz menção à ligação de Apolo, as Musas e a música: “Tange na lira Apolo, e as Musas cantam / Com suave cadência e melodia” (HOMERO, 2009).



Figura 14 – *Pavane* dançada para entretenimento dos embaixadores poloneses (*Valois Tapestries Series*), de Antoine Caron. Desenho para Tapete (Fonte: McGOWAN, 2008a, p. 114).

Essa imagem (Figura 14) parece representar o mesmo momento do evento, mas com algumas modificações da cena produzida na versão final do tapete. Os músicos agora estão à esquerda, mas colocados em cima da mesma rocha como na imagem do tapete. O detalhe mais interessante, contudo, é que nesse esboço (Figura 14) foram representados dois brasões desenhados no solo dos jardins, os quais, na versão final do tapete, não apareceram.

Para o último monarca da dinastia *Valois*, Henrique III, o *ballet* possuía um papel muito significativo em seu discurso político (McGOWAN, 2008b, p. 110). No *Ballet des Polonais*, cada bailarino representava uma das províncias francesas da época que dançavam em harmonia e tentavam induzir os visitantes poloneses de que a paz havia retornado à França após as sucessivas guerras religiosas pelas quais o país havia passado (McGOWAN, 2008a, p. 112).

Parece ficar evidente que os objetivos das tapeçarias são, além da glorificação dos membros da família real, a busca de mostrar o brilho que carregavam todas aquelas festas grandiosas (YATES, 1999, p. XVIII). As tapeçarias serviam como objeto decorativo e também podiam ser usadas em ocasiões especiais nos salões das mansões nobres que promoviam bailes, *ballets* e *mascaradas* (McGOWAN, 2008a, p. 62) como ocorreu, por exemplo, em uma festa no *Grand Palais*, em 1517, que viu seu teto adornado com pedras preciosas e tapeçarias sobre

a história de David, de Hércules e da destruição de Tróia afixadas às paredes (McGOWAN, 2008a, p. 64 e 65).

Entre os monarcas franceses do período estudado, Luís XIV, provavelmente, foi uma das imagens mais representadas de todos os tempos. Sua imagem era idealizada das mais distintas formas: pedra, bronze, terracota, pintura, medalhas ou mesmo tapeçaria, as quais deveriam gerar respeito e subordinação, sem a utilização de métodos violentos (BURKE, 1994, p. 13 e 28; CHARTIER, 2002, p. 171). Sua imagem também poderia ser projetada em poemas, peças teatrais, óperas e *ballets* (BURKE, 1994, p. 13). Como exemplo de *ballet*, nós temos o famoso *Ballet de la Nuit* de 1653 (Figura 15).



Figura 15 – Vestimentas do rei Luís XIV para o *Ballet de la Nuit*, coleção de Michel Hennin. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

Na última cena do *ballet*, representado na corte em 1653, o rei Luís XIV aparecia representando o sol. Era uma metáfora que significava a vinda de um período próspero e radiante que acabaria com a escuridão francesa do período (PREST, 2008, p. 234). Esse *ballet* foi, provavelmente, o papel mais representativo em termos políticos desempenhado pelo

monarca (PREST, 2008, p. 234). Luís XIV, dançando como o Rei-Sol, oferece “a imagem de seu poder absoluto” (MONTEIRO, 2006, p. 36).

Toda sua vestimenta de cor dourada nos transmite um pouco da intenção do vestuário. A representação de Luís XIV como sol fica muito clara: há um sol desenhado em seu peito além de desenhos ovais de formato de sol em alguns de seus aparatos usados abaixo dos joelhos e nos tornozelos; tem detalhes semelhantes a raios de sol ao longo de sua cabeça, no pescoço, ombros, pulsos e cintura.

As fantasias de músico também se fizeram presentes nesse famoso *ballet* demonstrando a relevância de determinado assunto para o período.



Figura 16 – Traje do tocador de alaúde do *Ballet de la Nuit*, coleção de Michel Hennin. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

Acima (Figura 16), vemos a fantasia de um tocador de alaúde. Os alaúdes, as liras, harpas e flautas acompanhavam a parte musical vocal dos espetáculos, enquanto o acompanhamento da dança começava a ser feito pelos violinos que, desde a metade do século

XVI, estavam sendo usados na substituição de outros instrumentos (McGOWAN, 2008a, p. 78).¹¹²

É importante salientar que o *ballet de cour* era um “teatro íntimo”. Os festivais da corte com todo seu esplendor e “apelo simultâneo aos olhos e aos ouvidos” eram realizados apenas para uma parcela pequena da corte (BURKE, 1994, p. 164).

As imagens no período de Luís XIV e, provavelmente, nos tempos de monarcas anteriores aqui estudados, não eram dirigidas ao grande público. O próprio conceito de público estava começando a surgir nessa época. “Os franceses usavam expressões como ‘o bem público’, ‘falar em público’ e, assim por diante, mas não ‘o público’ *tout cour*” (BURKE, 1994, p. 164). Os “comunicadores da época” de Luís XIV tinham como alvo as classes altas da França, as cortes estrangeiras assim como levar a história do reinado para a posteridade (BURKE, 1994, p. 165). As medalhas, por exemplo, só eram distribuídas em ocasiões especiais e cunhadas em pequeno número. Embora os parisienses pudessem visualizar os arcos do triunfo e as estátuas erguidas pela cidade, poucos tinham o conhecimento do latim para as leituras das inscrições ou mesmo um conhecimento iconográfico para entender a imagem (BURKE, 1994, p. 163 e 164). De qualquer forma, as imagens do rei, em especial suas estátuas de extrema visibilidade, eram capazes de romper o obstáculo que era imposto pelo analfabetismo” (BURKE, 1994, p. 169).

Os reis procuravam através das artes e da exibição de toda sua magnanimidade impressionar as pessoas que estavam ao seu redor. Queriam manifestar que eram indivíduos a estarem, por escolha do divino, acima do homem comum. E, com certeza, um monarca que se aproveitou bem desse uso foi Luís XIV (GOMBRICH, 1999, p. 447).

Após a realização de uma análise do poder das imagens de dança e sua utilização, passaremos para o tópico das leituras de imagens e como eram feitas as representações de dança no mundo da corte francesa de Francisco I a Luís XIV.

3.3 Leituras de imagem e representação

Antes de realizarmos uma análise das imagens das danças de corte do período, acreditamos que seja válida a realização de uma breve explanação sobre essa temática que

¹¹² Para maiores informações sobre essa separação, McGowan indica a leitura do livro *Music in the English Courtly Masque (1604-1640)* de Peter Walls (1996, p. 166).

pretendemos discutir. Abordaremos as dificuldades das leituras de documentos imagéticos e traçaremos comparativos com a nossa linguagem verbal.

A nossa falta de capacidade de compreender toda a informação apresentada pela imagem deixa claro a ambivalência que desfruta esse registro documental (LOIZOS, 2014, p. 141). A distinção dos signos que constituem as letras do alfabeto e sua linguística semântica é tida muito mais palpável do que as concentrações de tinta que formam sua “linguística pictórica” em uma tela (BAXANDALL, 2006, p. 34). Além disso, a gramática verbal possui particularidades sintáticas e prescritivas de difícil emprego aos fenômenos pictóricos (WORTH, 1981, p. 162).

As representações pictóricas diferem substancialmente das representações descritivas (ANKERSMIT, 2012, p. 187) e, sendo assim, a linguagem verbal não é o melhor recurso a ser utilizado nas descrições pictóricas pois produz um discurso vago acerca da variedade de formas e cores que podem ser ordenadas (BAXANDALL, 2006, p. 34). A descrição verbal não nos capacita a uma reprodução imagética. Por maior clareza que possua essa descrição, a falta de sequências cromáticas, relações espaciais e outros elementos não nos possibilita a reelaboração exata das descrições (BAXANDALL, 2006, p. 34). A imagem mostra o que a linguagem verbal não tem condições de expressar, o que o texto descritivo pode transcrever (CHARTIER, 2002, p. 164).

O artista, durante o desenvolvimento de sua obra pictórica, se preocupa muito mais com conceitos imagéticos que não se conceituam através de afirmações filosóficas ou científicas (BAXANDALL, 2006, p. 121). O ritmo de organização para a leitura de uma imagem possui um ritmo heterogêneo do ritmo para a leitura de letras, palavras e conceitos (BAXANDALL, 2006, p. 34). Por essa razão, como também analisa Manguel, não temos como desenvolver um sistema de leitura iconográfica tão compreensível quanto o da escrita (2009, p. 32).

De qualquer forma, a dimensão simbólica imagética produz significado através da linguagem verbal (AUMONT, 2012, p. 261). Nossos olhos sofrem de “uma carência de ideias exprimíveis em imagens e de uma capacidade de descobrir significado no que vemos” o que resulta na procura de um meio que esteja mais acostumado: a linguagem verbal (ARNHEIM, 2012, p. XIII). Muito do auxílio usado para as interpretações da imagem se sustentam nas palavras. Nossa narrativa sobre uma determinada imagem é estruturada e desenvolvida em cima de reproduções de narrativas anteriores sobre uma mesma imagem (MANGUEL, 2009, p. 28). “Nós não explicamos uma imagem: explicamos observações sobre essa imagem” (BAXANDALL, 2006, p. 31).

De qualquer maneira, não somente o texto, mas também a imagem deve obter tanta consistência quanto à própria realidade. Dessa forma, correremos poucos riscos de distorcer as

concepções dadas de determinada realidade (ANKERSMITH, 2012, p. 233). Toda nossa comunicação é estabelecida por intermédio de símbolos, através de uma linguagem que, se bem articulada, eleva as chances de uma comunicação ser realizada (GOMBRICH, 2007, p. 326).

Nossa análise começa na observação de imagens dos bailes de corte do período. Primeiramente, abordaremos as formas que foram utilizadas na tentativa de representar o movimento na imagem estática selecionada para o estudo e, depois, trataremos das outras representações dos bailes de corte francesa.

3.3.1 A dualidade presença/ausência de movimento nos bailes de corte

Embora toda dança seja uma forma de produzir imagem, nos deparamos com um grande problema ao analisar imagens estáticas que mostram uma parte de um movimento, pois esse tipo de imagem não transmite o movimento em si, ela é ausente de tal. Para o estudo de uma série de danças, do período do *Ancien Régime*, as quais não possuem registros audiovisuais, os documentos iconográficos e o texto ajudam no entendimento dos passos e são a principal ferramenta para a elaboração de um estudo focado nas danças de corte.

Algumas obras possuem somente a descrição textual do movimento, o que faz com que a imaginação do pesquisador se evidencie na tentativa da melhor conexão possível entre o texto lido e o movimento executado sem imagem. Por outro lado, também temos obras descritivas das danças do *Ancien Régime* com imagens e partituras.

Os registros coreográficos das danças na corte francesa de Francisco I a Luís XIV nos séculos XVI e início do XVII possuem um grande problema. Na sua grande maioria temos somente a revelação da localização dos bailarinos em lugares determinados e carece de informações acerca das mudanças de posicionamento desses dançarinos e o tempo gasto para locomoção de um lugar ao outro do espaço (NEVILE, 2008, p. 24). O movimento da dança é, provavelmente, um dos assuntos de maior dificuldade da escrita não importando o quão apropriado o seu método (WILDEBLOOD, 2010, p. 13).

É muito provável que os autores se perguntassem: como colocar vida em uma imagem imobilizada? Podemos tencionar uma resposta ao analisar a imagem logo abaixo (Figura 17) que mostra um baile na corte dos *Valois*. O desconhecimento do seu autor pode dificultar um pouco a análise da imagem, mas, mesmo assim, ela transparece uma questão bem interessante: a sensação de movimento na cena.



Figura 17 – *Bal à la cour des Valois*, de artista francês anônimo do século XVI [1580?]. Óleo sobre tela, 163 x 194 cm. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

Essa pintura, bastante famosa devido à sua imensa reprodutibilidade, nos mostra casais dançando, durante uma noite de festa, uma dança recentemente vinda da Itália, *la volte*.¹¹³ A banda de músicos com violinos e violoncelos se encontra ao fundo, à esquerda, um patamar acima e, entre os indivíduos no plano mais baixo, não identificamos nenhum membro da família real, sendo que a indiferença à dança por parte dos convidados é notória (McGOWAN, 2008a, p. 93 e 94).

A dupla ausência que constitui as imagens que são trabalhadas nessa dissertação (a inexistência de som e movimento), atribui as mesmas uma “força de silêncio e de imobilidade” (METZ apud AUMONT, 2012, p. 132). Entretanto, o movimento, embora ausente, é idealizado. Muitas vezes, “um instante-síntese do movimento” manifesta a ação não presente na imagem

¹¹³ Informações retiradas do site do Museu de Belas Artes de Rennes disponível em: <<http://www.mbar.org/collections/guide/14-18/040.php>>. Acesso em: 24/05/2015.

(ENTLER, 2007, p. 38) e alguns elementos podem dar “pistas visuais” para indicar se determinado objeto representa estar em movimento: gestos, postura corporal, objetos em suspensão e dispositivos gráficos indicadores de movimentos são alguns deles (MARCONI; SOUZA; DYSON, 2007, p. 5).

Nessa imagem (Figura 17), o que aparece nitidamente é a representação de pessoas com, pelo menos, um dos calcanhares elevados como podemos ver principalmente nos dois casais mais à direita. Enquanto o casal mais ao centro representa uma movimentação durante a execução de uma dança, o casal à direita demonstra estar começando a dança.

O casal do centro, que se encontra mais ao fundo, está dançando *la volte*. Essa dança era executada, conforme mencionado no capítulo anterior, com o cavalheiro mantendo pouca distância da dama para auxiliá-la na execução de pequenos saltos enquanto segura-a acima do quadril (ARBEAU, 1589, p. 64f e 64v). A mão esquerda da dama em seu vestido não deixa clara a sua intenção em segurá-lo, como sugeria Arbeau, para que a dama não expusesse sua roupa íntima nem sua coxa nua (1589, p. 64v). Mesmo assim, a conclusão da presença de mobilidade dentro de uma imagem que envolva a representação do movimento dependerá da capacidade do observador de perceber o movimento idealizado pelo artista (MARCONI; SOUZA; DYSON, 2007, p. 5).

Além desse tipo de imagem usada para análise do movimento, outras imagens dos bailes de corte também podem ser encontradas. Esse assunto será o nosso próximo tópico.

3.3.2 A reprodução imagética dos bailes de corte

É possível encontrar imagens sobre os bailes das cortes de Francisco I a Luís XIV que foram reproduzidas por artistas do mesmo período em que as festas foram realizadas. Algumas dessas imagens foram, justamente, fonte de estudo dessa dissertação.

Uma imagem bem interessante é a comumente chamada *Bal du duc de Joyeuse* instalada no Louvre desde 1817.¹¹⁴ A pintura (Figura 18) mostra a celebração do casamento de Anne de Joyeuse (duque de Joyeuse) e Marguerite de Lorraine, meia-irmã da mulher do rei Henrique III (Luísa de Lorraine), e que fez parte do mais luxuoso festival dado pela corte francesa no século XVI (YATES, 1999, p.82). Na representação, o casal aparece ao centro antes do início de uma

¹¹⁴ Informações retiradas do site do Museu do Louvre no link: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1082. Acesso em: 21/01/2015.

dança, chamada *pavane*, com todo o requinte e elegância necessários (McGOWAN, 2008b, p. 104).



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 18 – *Bal du duc de Joyeuse*, de artista francês anônimo do século XVI (1581-2). Óleo sobre tela, 41 x 65 cm. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

O quadro mostra o duque com sua noiva (Marguerite de *Lorraine*) no centro do salão, Catherine de Médici entre o rei Henrique III e a rainha Luísa de *Lorraine* sentados à esquerda além de outros convidados do casamento. O salão está lotado e os espectadores parecem transmitir uma certa indiferença ao casal que está prestes a dançar uma *pavane* ou, até mesmo, estarem posando na imagem como se olhassem para fora do quadro (McGOWAN, 2008a, p. 93).

O autor da obra parece ter um objetivo muito maior na representação do acontecimento em si (do casamento e baile dos noivos) do que encarregar-se de transmitir com sua imagem uma representação da dança. É possível que a pintura se refira ao início da execução de uma dança na qual o casal havia recém entrado no salão.

Na figura 19, temos a mesma imagem do casamento com o detalhe nos músicos.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 19 – *Bal du duc de Joyeuse - détail des musiciens*, de artista francês anônimo do século XVI (1581-2). (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

Na imagem acima (Figura 19), temos uma visão mais nítida dos músicos que se encontravam à direita na figura anterior, quatro no seu total, tocando alaúdes sendo que um deles, posicionado mais ao centro, está de costas e em cima de um banco. Aqui é mais nítida a grande quantidade de pessoas que se faziam presentes no recinto que parecem encontrar-se espremidos à parede.

Outro baile dado no Louvre, por ocasião do casamento do duque Anne de *Joyeuse* com Marguerite de *Lorraine*, foi também pintado na época. O trabalho foi realizado por um pintor flamengo que trabalhava na corte da França nesse período.¹¹⁵ Abaixo vemos essa imagem (Figura 20) onde cortesãos estão dispostos em círculo para execução de uma dança.

¹¹⁵ Informações retiradas do site do Museu do Louvre no link: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5672. Acesso em: 31/05/2015.



Figura 20 – *Bal à la cour d'Henri III*, de artista francês anônimo do século XVI. Óleo sobre tela, 120 x 183 cm. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

Uma dança em roda (um *branle*) ocorre nos apartamentos da rainha Catherine de Médici. Ela, seu filho Henrique III e outros membros da corte são vistos em pé conversando enquanto doze bailarinos se movem em um círculo ao som de flautas e trompas (McGOWAN, 2008a, p. 93).

Certos convidados deixaram seu testemunho sobre os grandiosos bailes e sua magnificência, e alguns até com comentários bem negativos. Um embaixador inglês, no início de 1581, como já foi mencionado no trabalho, relatou encontrar-se preso com diversas pessoas em um local escuro sem nenhuma iluminação por três horas e que, chegando à Grande Câmara, para onde foi empurrado, passou fome até a meia-noite além de não ter conseguido ver o baile porque espectadores obstruíam sua visão (COBHAM apud McGOWAN, 2008a, p. 178 e 179).

Para a celebração do casamento do favorito do rei Henrique III e Marguerite de *Lorraine* um *ballet* foi realizado na *salle du Petit Bourbon* (McGOWAN, 2008a, p. 71). O famoso *Balet Comique de la Royne* é outro espetáculo que demonstra todo seu poderio político através da representação artística (Figura 21). Nunca se tinha visto na França tamanho luxo nas fantasias. O *Balet Comique* acabou ofuscando todas as outras apresentações do programa que durou entre três e quatro semanas (LAVAUD, 1935, p. 44).



Figura 21 – Cena de abertura do *Balet Comique de la Royne*, de B. Delaroche. Litogravura, 35,5 x 27 cm. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

Realizado em torno da fábula de Circe descrita por Homero em sua *Odisséia*, (BEAUJOYEULX, 1582, p. 74v),¹¹⁶ a preocupação do *ballet* era de representar, alegoricamente, a atual situação política da França (McGOWAN, 2008b, p. 105). Sua intenção principal era provar que a ordem (representada pelo rei e seus colegas divinos Júpiter, Minerva e Mercúrio) vencia a batalha contra a desordem (representada por Circe) através da dança, da música e do verso (McGOWAN, 2008a, p. 115).¹¹⁷

Esses espetáculos costumavam ser longos (o *Balet Comique* durou por volta de 5 horas) se ousarmos da audácia de compararmos com os tempos dos espetáculos do início do século XXI. O musicologista francês, Henri Prunières, destaca o *Balet Comique* pela sua capacidade

¹¹⁶ No final do texto do *Balet Comique de la Royne* há quatro comentários sobre a peça nas páginas 74 e 75.

¹¹⁷ Para um maior estudo sobre o *Balet Comique de la Royne* pesquisar *Dance in the Renaissance* (2008) de Margaret M. McGowan, p. 114-117.

de reunir as danças de antigas festas e os bailes de forma mais organizada com uma dramaticidade muito intensa (MONTEIRO, 2006, p. 39).

Com todos os gastos realizados em torno dessas festividades, houveram detratores que criticavam duramente o esbanjamento excessivo da monarquia com diversos entretenimentos. De Thou, embaixador inglês, considerava que o dinheiro do reinado era dissipado no luxo ou empregado em usos infames e que até os aumentos de impostos não conseguiam administrar esse gasto excessivo. Sem se importar com a miséria que se encontrava o povo, o rei despendeu de quantias exorbitantes de dinheiro para realizar diversas atrações para a celebração do casamento (DE THOU, 1740, p. 130 e 135).

Outro local interessante que podemos localizar imagens de dança são os tratados de dança que foram escritos no período. A seguir, analisaremos algumas imagens encontradas nesses tratados.

3.3.3 A reprodução imagética dos tratados de dança

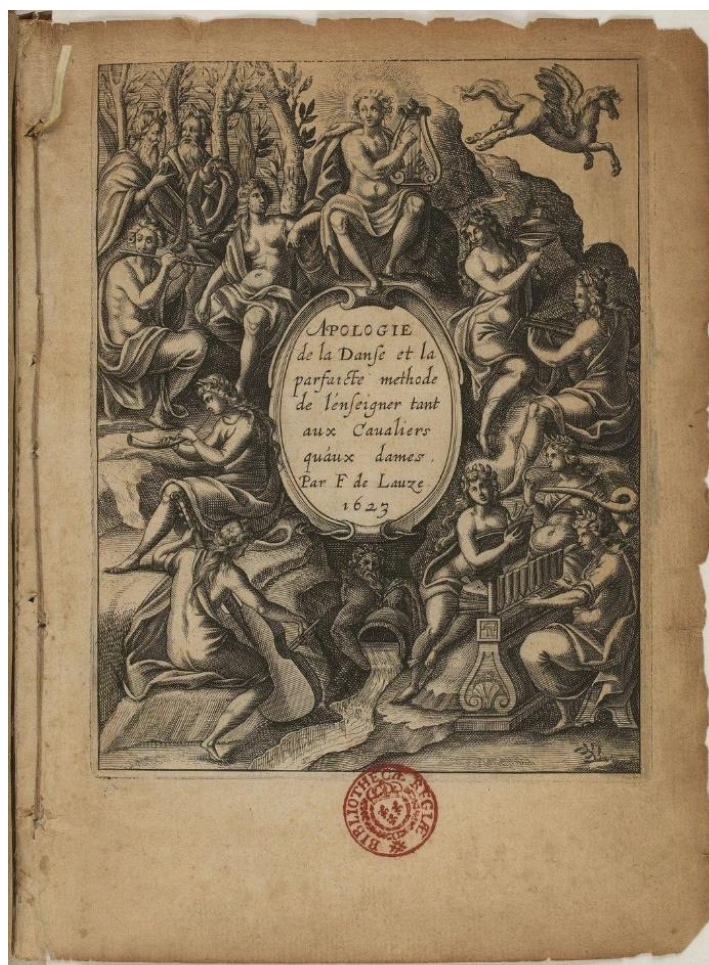
Antes de analisarmos as imagens de dança dos tratados de maîtres de danse, gostaríamos de comentar brevemente sobre a capa de dois desses tratados. O primeiro deles é o tratado de dança do italiano Fabritio Caroso intitulado *Nobiltà di dame* (Figura 22).



Figura 22 – Capa do tratado de dança *Nobiltà di dame*, de Fabritio Caroso (1600). Monografia impressa. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

Fabritio Caroso tem na sua capa do tratado de dança *Nobiltà di dame* a imagem de músicos tocando diversos instrumentos. Entre as duas colunas coríntias localizadas à esquerda e à direita foram retratados músicos tocando seus instrumentos musicais além de alguns desses instrumentos estarem presentes nas laterais da capa (McGOWAN, 2008a, p. 53). Mais abaixo, à esquerda, ao lado do retrato de Fabritio Caroso, há um urso com uma legenda acima que diz *dall'imperfetto al perfetto* (da imperfeição à perfeição) revelando a intencionalidade pedagógica do tratado; à direita do retrato temos uma ampulheta e um compasso com a inscrição *tempo e misura* (tempo e medição) como requisitos básicos para a execução da dança (McGOWAN, 2008a, p. 53).

Na capa do tratado de dança de François de Lauze, editado em 1623, temos a mesma importância dada à música mencionada na capa anterior. Logo abaixo, podemos analisar a capa desse tratado conhecido como *Apologie de la danse* (Figura 23).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 23 – Capa do tratado de dança *Apologie de la danse*, de François de Lauze (1623). Monografia impressa. (Fonte: site da Biblioteca Nacional da França).

No centro da imagem podemos ver o nome do tratado e em volta dele parece encontrarmos Musas, semelhantes às aquelas representadas no tapete dos *Valois*, tocando instrumentos musicais. No topo podemos ver uma delas tocando uma lira e fazendo a volta no título, em sentido horário, primeiramente nos deparamos com uma das Musas de costas aparentemente tocando um alaúde e abaixo, bem à direita, temos duas delas, uma tocando um instrumento de sopro e a outra algo parecido com um órgão portativo; do lado oposto, na mesma altura, outra Musa também de costas tocando algo que se assemelha a uma viola da gamba e termina nossa “volta no relógio” com mais duas delas tocando instrumentos de sopro, um deles um pouco curvo e o outro uma flauta transversal.

Nas duas imagens anteriores, podemos ver que embora a dança pudesse ser representada em imagem, a capa fez um maior apelo à música, aos instrumentos musicais e não à dança.

Julgando pela capa de Lauze, por exemplo, o *Apologie de la danse* seria muito mais uma “*Apologie de la musique*” do que propriamente à dança.

Alguns autores não estimavam as imagens de fato, principalmente se viessem em auxílio da dança. François de Lauze subestimava a grande valorização dada às imagens para representação de um movimento de dança:

CEUX qui croient l'observation de plusieurs figures du tout nécessaires pour biẽ monstrer à danser par livre, & représenter plus naïvemẽt les mouvemens qui se doivent observer à la danse, ne s'accordent pas mal avec cest Orateur, qui ayant iadis à haranguer en plain Senat sur un fait très-atroce, commit ceste lourde faute d'en proposer un tableau devant les yeux des Iuges, se fiant plus aux traits muets d'une morte peinture qu'à l'energie d'une eloquence vive (LAUZE, 1623, p. 25).¹¹⁸

Lauze deixa transparecer sua preferência pela loquacidade de um bom discurso oratório do que no auxílio de imagens para a explicação dos movimentos da dança. O fato curioso é que o autor cita, positivamente, durante o seu prefácio, Thoinot Arbeau que se fez valer o uso de inúmeras imagens no seu tratado *Orchésographie* (LAUZE, 1623, p. 10).

Tuccaro estava ciente da dificuldade existente para captar uma imagem em movimento pela necessidade de se testemunhar o movimento sendo realizado (McGOWAN, 2008a, p. 39). Talvez seja esse fato, que tenha feito o autor utilizar imagens mais elaboradas e com auxílios diversos para que o observador fosse mais apto na compreensão da mesma (Figura 24).

¹¹⁸“Aqueles que acreditam que ensinar a dançar corretamente a partir de um livro requer numerosas ilustrações, a fim de descrever mais claramente os movimentos que devem ser observados na dança, estão de acordo com aquele idoso Orador, que tendo que fazer um discurso fastidioso num Senado sobre um ato muito atroz comete a negligência grave de propor um quadro diante dos olhos dos juízes confiando mais nos traços mudos de uma pintura morta, do que na energia de uma eloquência viva”. Traduzido pelo autor.



Figura 24 – Salto com as duas mãos sobre o cavalete. (Fonte: TUCCARO, 1599, p. 125v).

Talvez seja em vista disso que em algumas de suas imagens, como a apresentada acima (Figura 24), fosse notória a utilização da adição de aspectos geométricos em suas ilustrações na tentativa de tornar o movimento da imagem mais compreensível aos olhos dos leitores de sua obra. Ao vermos a imagem de uma pessoa parada no ar, temos a percepção que aquele indivíduo não está de fato parado. A forma repentina de retirada do tempo da cena, constrói a representação do instante que foi ocultado (ENTLER, 2007, p. 36). Talvez por isso, a imagem de pés no chão parece dar uma maior sensação do estático do que as reproduções imagéticas de pés no ar.

Outras artes do período também lidavam com a dificuldade de gravar o movimento. As pessoas voltadas à arte da esgrima buscavam viabilizar um método visual que pudesse representar diferentes posturas e movimentos realizados pela espada em uma única imagem (McGOWAN, 2008a, p. 32).¹¹⁹ Tuccaro em algumas imagens do seu tratado também se vale desse método de ensino dos seus saltos (Figura 25).

¹¹⁹ Um desses tratados mencionados por McGowan é *The Martial Arts of Renaissance Europe* de Sydney Anglo (2008a, p. 266, nota de rodapé 1).



Figura 25 – Salto do gato com utilização de assento e bancada. (Fonte: TUCCARO, 1599, p. 131v).

Na imagem acima (Figura 25), Tuccaro procura facilitar o entendimento do salto representando o executante do salto no início do movimento e durante a execução do salto em uma mesma imagem. O autor faz um recorte de dois momentos do salto na tentativa de facilitar a compreensão do movimento completo através dessa divisão.

Outro italiano, Fabritio Caroso em seu tratado *Nobiltà di dame*, nos traz algumas imagens (Figuras 26 e 27) de posicionamentos diferentes de um mesmo passo na *pavane*.



Figuras 26 e 27 – Imagens de posições de abertura da *pavane* do tratado *Nobiltà di dame* de Fabritio Caroso. (Fonte: SUTTON, 1986, p. 177).

Acima vemos uma posição de abertura da *pavane* sendo realizadas de maneiras diferentes (Figuras 26 e 27). Os casais executavam a dança, na maioria das vezes lado a lado (SUTTON, 1986, p. 177). Entretanto, em alguns momentos, a dança poderia ser realizada frente a frente com os parceiros realizando passos opostos (enquanto o cavalheiro se deslocava para a frente, a dama se deslocava para trás e vice-versa) ou executando passos de maneira simétrica (ambos executando uma pequena volta para a direita) (SUTTON, 1986, p. 177).

O local em que cada um do casal é reproduzido também varia se compararmos as duas reproduções. Enquanto na imagem à esquerda (Figura 26) a dama encontra-se à esquerda e o cavalheiro à direita, na imagem à direita (Figura 27) o casal troca de posição. Além disso, o vestuário também é modificado: se na imagem à esquerda (Figura 26) o cavalheiro aparece com a vestimenta na altura da coxa, na imagem à direita (Figura 27) ela encontra-se na altura do joelho.

Além dos dois italianos mencionados, os *maîtres de danse* franceses também se utilizavam de imagens. Arbeau em seu tratado *Orchésographie* (1589) fez valer o uso de xilogravuras utilizando-as em demonstrações de passos de marcha (Figura 28) e de danças (Figura 29) além de partituras musicais (Figura 30).

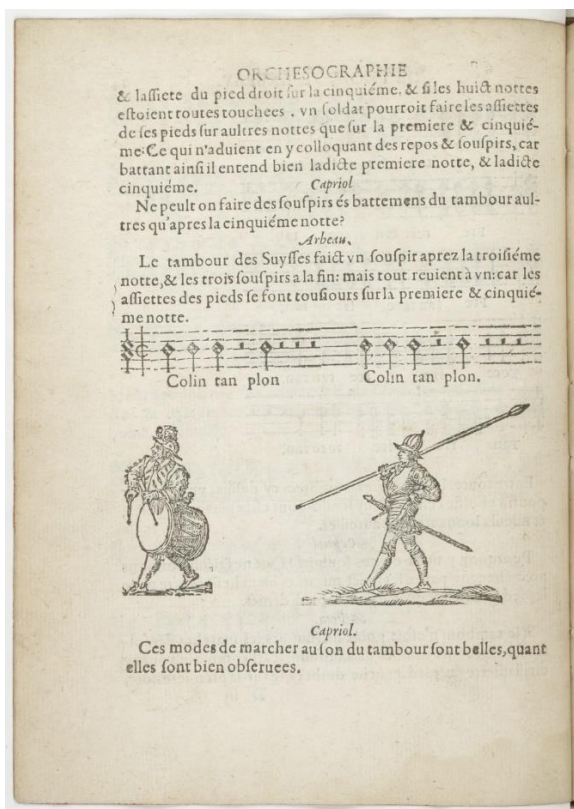


Figura 28 – O tambor no uso da marcha (ARBEAU, 1589, p. 15v).

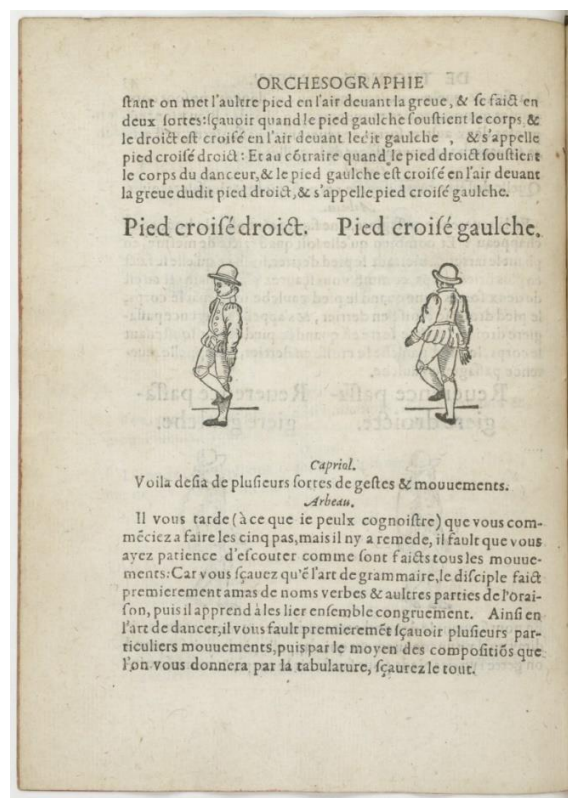


Figura 29 – Passos de *Gaillarde* (ARBEAU, 1589, p. 43v).

Algumas imagens de *Orchésographie* contam com o auxílio da escrita e das partituras musicais para sua melhor compreensão como no caso das imagens acima (Figuras 28 e 29). Apesar do auxílio do texto junto à imagem como complemento da explanação didática, o leitor da fonte necessita um alto grau de compreensão visual sobre o conteúdo retratado (MARCONI; SOUZA; DYSON, 2007, p. 5). Mesmo com uma melhor explicação dos passos realizados através das imagens colocadas na obra, as mesmas ainda estão em um formato bem rudimentar (McGOWAN, 2008a, p. 36 e 37). De qualquer forma Capriol (pupilo do *maître de danse* Thoinot Arbeau no tratado *Orchésographie*), no diálogo com seu mestre, pedia para o autor não poupar o uso de imagens, pois ajudavam na memorização do conteúdo (ARBEAU, 1589, p. 40v).

Na imagem acima à esquerda (Figura 28), o autor utiliza uma partitura musical para maior clareza no entendimento da relação entre as batidas no tambor e os passos da marcha. Na imagem acima à direita (Figura 29), Arbeau faz a descrição textual de dois passos utilizados na *gaillarde*: *pied croisé droit* (perna direita cruzada) e *pied croisé gauche* (perna esquerda cruzada) e, no meio da descrição, o autor insere a imagem do passo que está sendo descrito.

Logo abaixo (Figura 30), o autor também se utiliza do compasso musical para explicitar, nas notas executadas durante a música, quais passos deveriam ser realizados.

ORCHESOGRAPHIE
Tabulature du branle des sabots.

Air de ce branle. *Mouvements d'iceluy.*

The image shows a page from a historical dance manual. On the left, there are several vertical musical staves. Each staff has a series of diamond-shaped notes. To the right of each staff, there is a list of dance steps in French. The steps are grouped into four measures, each corresponding to a set of four notes on a staff. The steps are: 1. Pied gaulche largy, pied droit approché, pied gaulche largy, Pieds ioincts. 2. Pied largy droit, pied gaulche approché, Pied largy droit, Pieds ioincts. 3. Pied gaulche largy, Pieds ioincts, pied largy droit, pied largy droit. 4. Pieds ioincts, rappement du pied droit, rappement du pied droit, rappement du pied droit. To the right of these steps, there are larger blocks of text explaining the measures: 'Ces quatre pas font vn double gaulche.', 'Ces quatre pas font vn double a droict.', 'Ces deux font vn simple a gaulche.', and 'Ces deux font simple droit.' At the bottom, there is a note: 'En lieu de ces rappements de pied, on fait d'autres morgues qui veult.'

Pied gaulche largy, pied droit approché, pied gaulche largy, Pieds ioincts. Ces quatre pas font vn double gaulche.

Pied largy droit, pied gaulche approché, Pied largy droit, Pieds ioincts. Ces quatre pas font vn double a droict.

Pied gaulche largy, Pieds ioincts, pied largy droit, pied largy droit. Ces deux font vn simple a gaulche.

Pieds ioincts, rappement du pied droit, rappement du pied droit, rappement du pied droit. Ces deux font simple droit.

En lieu de ces rappements de pied, on fait d'autres morgues qui veult.

Figura 30 – Partitura com os movimentos a serem realizados em um *branle des sabots* (ARBEAU, 1589, p. 87v).

Acima (Figura 30), temos uma partitura de um *branle*. À esquerda o autor coloca a partitura na vertical e ao seu lado, à direita, associa o movimento que deve ser executado em cima de cada nota musical. Mais à direita, temos os nomes dos passos realizados após cada sequência de movimento.

A associação feita na imagem acima (Figura 30) revela a importância do conhecimento teórico da música para as pessoas que trabalhavam com dança e a preocupação de que os passos de dança estivessem em sintonia com a música. Talvez possamos chamar o tratado

Orchésographie, no mínimo, de um tratado inovador na medida em que partituras de danças com notas musicais dispostas verticalmente vinham acompanhadas dos seus respectivos passos.

As imagens do tratado de dança de Cesare Negri chamado *Nuove inventioni di balli* (1604) são mais elaboradas. Na imagem abaixo (Figura 31), é mostrada a execução de um movimento com auxílio de apoios.



Figura 31 – Aprendizagem da *capriuola in terzo* com utilização de apoio, de Leon Palavicino. Gravura. (NEGRI, 1604, p. 80).

Negri se utiliza de uma maior qualidade no desenho para representar uma pessoa praticando um exercício com as mãos apoiadas em uma cadeira e, possivelmente, uma mesa na busca do aprendizado do movimento. Na imagem referente ao ensino da *capriuola* (cambalhota), podemos ver que o pé direito se encontra mais à frente do pé esquerdo e as mãos, embora apoiem-se em objetos de superfícies distintas, parecem estar em um mesmo nível de altura.

Mesmo assim, a inexatidão das descrições de muitas formas de dança extingue nossa capacidade de análise das variadas danças do passado. A reconstrução dos gestos e as durações dos movimentos são irreprodutíveis pelos padrões oferecidos dos tratados de dança da época.

A falta de uma linguagem técnica nesses tratados termina prejudicando os pesquisadores da área (McGOWAN, 2008a, p. 32).

Gibson considerava como dois obstáculos substanciais da comunicação pictórica: a relação da imagem com o mundo e o efeito que essa relação provoca no observador (1960, p. 216). O artista também é um observador que dá atenção aos múltiplos pontos de vista que o mundo pode ser visto registrando perspectivas das mais reveladoras sobre diversas questões (GIBSON, 1960, 220). Cabe ao espectador assimilar o ponto de vista que faça um maior sentido para sua vida.

Qualquer imagem histórica reproduzida no presente faz com que a recordação daquela situação traga a representação do passado para o tempo presente (DE FOURNIVAL apud MANGUEL, 2004). Esse talvez seja o maior objetivo de uma imagem: servir como instrumento de ligação entre o passado e o presente na tentativa de aproximar a experimentação daquele período representado.

Os documentos imagéticos trabalhados aqui possuem um interessante paradoxismo: são bidimensionais, mas possibilitam ao espectador a visualização desses objetos representados em versão tridimensional. Entretanto, o fato de sua projeção de acontecimentos ocorrer de forma bidimensional leva a uma perda de informação da imagem (AUMONT, 2012, p. 64) e, dessa forma, algumas considerações importantes devem ser feitas quanto à análise da imagem. Uma primeira diferenciação que deve ser feita entre os receptores da imagem é o da disparidade entre os nativos e não nativos de um determinado local:

[...] questões culturais peculiares podem acabar sendo realçadas pelo não nativo que pela ótica do nativo não teriam o mesmo tratamento. A compreensão cultural entre nativos e não nativos sobre uma determinada cultura é variante (BAXANDALL, 2006, p. 163).

Isso significa que a compreensão de um pesquisador brasileiro sobre o tema aqui exposto é diferente de um francês que se sujeite a mesma análise. Aliás, a interpretação já difere de pesquisador para pesquisador de uma mesma região tornando o estudo único.

Se é possível considerarmos a existência de diferenças de olhares entre duas pessoas de locais distintos que existiram em um mesmo período, haverá maior probabilidade de distinção entre percepções de indivíduos de séculos distintos, como por exemplo, um do século XXI e o outro que viveu durante o século XVI ou XVII. Nossos ancestrais operavam baseados em um nível de julgamento sobre as marcas pictóricas diferente do nosso tempo. O gosto e as reações das gerações passadas divergem das nossas gerações (ARNHEIM, 2012, p. 127; GOMBRICH, 2007, p. 51).

Envelhecida pelos séculos ou levada de um lugar para o outro, a obra de arte deslocada no tempo e no espaço pode acabar sendo vista de maneira diversa daquela como a viam os homens de seu tempo ou lugar. Seus contemporâneos ou seus conterrâneos a viam sob a mesma óptica do seu criador. Passado o tempo ou mudado o lugar, um novo espectador, pertencente a outro universo cultural, pode fazer ajuizamento diferente da obra e, até mesmo, tirar dela um desfrute antes insuspeitado (COSTELLA, 1997, p. 51).

Estamos adaptados a um estilo de imagem comumente reproduzida no século XXI. Talvez isso explique que o ideal imagético de movimento em imagens desenvolvidas do período de Francisco I a Luís XIV pode ter sido bem claro para as pessoas que vivenciaram o mesmo período e não possuíam contato com recursos imagéticos mais avançados, como por exemplo os meios audiovisuais. O nosso contato com programas televisivos, cinema e computador podem nos levar a conclusões muito diferentes dos nossos antepassados e suas imagens reproduzidas em suas épocas.

Podemos concluir que, dessa maneira, assim como o artista é resultado da sociedade na qual habita, da mesma forma o observador pondera usando como arquétipo “padrões usuais de seu lugar e de seu tempo” (COSTELLA, 1997, p. 54). Com isso, é possível que ocorra um anacronismo imagético em três tempos: o tempo de realização da imagem, o tempo das referências que o pintor utiliza para a realização da imagem e o tempo de apreciação da imagem. O que precisa ficar bem claro é que:

[...] “o mundo jamais se assemelha, de forma alguma, a um quadro, ao passo que um quadro pode assumir a aparência do mundo”: no quadro, essa aparência do mundo é modelada, e modulada por esquemas que visam fazer compreender. A arte é também “o que ensina a ver” (GOMBRICH apud AUMOND, 2012, p. 208).

O poder técnico da imagem dependerá de “uma espécie de percepção infantil dessas manchas de cor, meramente como tais, sem conscientização do que possam significar”, um *olho inocente* (RUSKIN, 1857, p. 6). Mas esse olho, infelizmente, é um mito, não tem como existir, pois “não há realidade sem interpretação, assim como não existe olho inocente” (GOMBRICH, 2007, p. 250-251, 307). Não temos como nos afastar das nossas experiências e dos nossos aprendizados para não sermos influenciados. Trabalhamos o máximo possível distante do nosso objeto, mas sempre com alguma influência dele e de seu meio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os acontecimentos ocorridos nas cortes de Francisco I a Luís XIV não são mais possíveis de penetrar. Esse passado nos é transmitido através de diversos documentos como livros, tratados, manuscritos, imagens, relatos transcritos etc.

Segundo Burckhardt, os trabalhos sobre história geral possuem um espaço de divergências de opiniões entre pesquisadores nas escolhas das fontes e nas ideias debatidas: um documento considerado útil para um pesquisador pode não ser considerado pelo outro, uma interpretação relevante para um estudioso pode não ser relevada por outro como uma perspectiva correta (BURKE, 2013, p. 20).

O nosso primeiro capítulo mostrou os grandes empecilhos causados à corte francesa pelo crescimento do protestantismo no país. A rivalidade entre católicos e protestantes tornou-se tão intensa que culminou no Massacre de São Bartolomeu cujas ações mancharam o casamento real entre Henrique de *Navarre*, futuro Henrique IV, e Marguerite de *Valois*, em agosto de 1572. Casamentos que significavam muito mais que a união conjugal entre duas pessoas, simbolizavam um evento político como vimos nesse trabalho.

Logo em seguida, vimos o importante impacto que projetos arquitetônicos, obras de arte e livros de origem italiana alcançaram na corte francesa. Entre um desses livros encontramos *Il Cortegione (O Cortesão)* de Baldassare Castiglione de gigantesca influência na França.

Após a análise das influências italianas na corte francesa, foram abordados aspectos mais específicos da França e o desenvolvimento de sua corte da regência de Francisco I a Luís XIV. O refinamento, a etiqueta e o vestuário aparecem seguidamente como formas de distinção de um nobre da corte perante os demais.

No segundo capítulo, vimos a imensa influência da dança italiana na corte francesa. Danças como a *pavane* e a *gaillarde*, *maîtres de danse* e políticos italianos, com um destaque especial para Catherine de Médici, ajudaram na “invasão” italiana no cenário musical francês.

Em seguida, foi possível observarmos as danças de corte reproduzidas na França e suas características. Os bailes e os *ballets* foram exemplos de como a França tentava mostrar toda a sua pompa e magnitude a fim de deixar claro seu poder e riqueza. A dança possuía um papel extremamente relevante e esteve presente em assuntos importantes como nos sentimentos anti-italianos desenvolvidos pelos franceses devido ao grande número de italianos na corte francesa além de ser usada na tentativa de união entre católicos e protestantes.

Podemos notar que, em muitos momentos de crise, as festividades, e dentro delas a dança, serviram de cunho político. Os embaixadores poloneses foram recepcionados pela corte

francesa com *ballets* numa tentativa de mostrar que o Massacre de São Bartolomeu eram águas passadas. Luís XIV com apenas 14 anos, na figura de Apolo, era o sol representando, metaforicamente, a vinda de novos tempos para a França após as guerras da *Fronde*.

A dança também servia como formação do nobre e era requisito primordial que um nobre soubesse dançar. Ela fazia parte da educação e além da aprendizagem dos movimentos, o controle emocional também era necessário ser exercitado.

O último tópico do nosso segundo capítulo foi sobre a *Académie royale de danse*. Sua fundação, como vimos, com o objetivo de elevar os padrões de dança teve sua utilidade questionada pelo pouco alcance de suas normas e o pequeno tempo de existência da Academia.

Nosso último capítulo começou averiguando a relevância do papel da perspectiva para as imagens. A sua técnica de afastamento do plano frontal e o aumento e diminuição de tamanho foram importantes para a visualização das imagens mostradas ao longo do capítulo.

Um dos principais objetivos dessas imagens analisadas eram sinalizar o poderio do evento ou governante representado. Uma forma de dominação silenciosa, sem utilização de força física, mas que mostrou extrema eficiência.

Na última parte da nossa dissertação, nos preocupamos com a análise de imagens que reproduziam bailes de corte e de tratados de dança. Vimos como podemos observar questões importantes relativas à dança nas imagens como a representação do movimento, sua utilização como representante de um evento político e sua apresentação em festividades e tratados de dança.

Embora toda essa abordagem cuidadosa e detalhada do contexto estudado, essa dissertação não tencionou proporcionar uma interpretação definitiva de uma pesquisa, apenas uma visão de um historiador desenvolvida no início do século XXI acerca de questões presentes nas danças e nas suas imagens no período de Francisco I a Luís XIV. Uma visão que não almeja uma reformulação historiográfica quanto aos conteúdos expostos, apenas um novo ponto de vista, um modo pessoal de discorrer sobre o tema que acreditamos ser um grande passo na historiografia. Esperamos, sinceramente, que essa dissertação traga aos leitores não somente respostas a perguntas antigas, como também proponha novos questionamentos.

Em anexo, sugerimos materiais complementares à compreensão da temática abordada no presente estudo, os quais indicam outras possibilidades de pesquisa sobre dança, contemplada pelo movimento, o que somente é possível por meio da recriação filmica.

REFERÊNCIAS

- ALABARDA. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 133.
- ANKERSMIT, F. R. **A Escrita da História**: a natureza da representação histórica. Tradução: Jonathan Menezes et al. Londrina: Eduel, 2012.
- ARAÚJO, A. M. **Folclore Nacional II**: danças, recreação e música. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ARCANGELI, A. *Moral Views on Dance*. In: NEVILE, Jennifer (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008. p. 282-291.
- _____. *Recreation in Renaissance: attitudes towards leisure and pastimes in European Culture, c. 1425 – 1675*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- _____. *Renaissance Dance and Writing: the case of Arcangelo Tuccaro*. In: PONTREMOLI, Alessandro (Ed.). **Virtute et arte del danzare: Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti**. Rome: Aracne, 2011. p. 39-48.
- ARIÈS, P. Por uma história da vida privada. In: ARIÈS, P.; CHARTIER, R. (Orgs.). **História da vida privada 3**: Da Renascença ao Século das Luzes. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 9-25.
- ARNHEIM, R. **Arte e Percepção Visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- AUMONT, J. **A Imagem**. 16. ed. Tradução: Estela dos Santos Abreu; Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2012.
- BARROS, J. D' A. **Projeto de Pesquisa em História**: da escolha do tema ao quadro teórico. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- BAXANDALL, M. **Padrões de Intenção**: A explicação histórica dos quadros. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the Social History of pictorial style*. 2. ed. New York: Oxford University, 1988.
- BENEDICT, P. *The wars of religion, 1562-1598*. In: HOLT, Mack P. (Ed.). **Renaissance and Reformation France**. 2 ed. New York: Oxford University, 2009. p. 147-175.
- BERENSON, B. *The Florentine Painters of the Renaissance with an index to their works*. 3. ed. New York: G. P. Putnam's Sons, 2005. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/17408/17408-h/17408-h.htm>>. Acesso em: 20/07/2015.

- BERTRAND, P. F. *A New Method of Interpreting the Valois Tapestries, through a History of Catherine de Médicis*. Translation: Pamela J. Warner. **The DigitalCommons@URI**, Rhode Island, p. 26-52, 2006.
- BLACKBURN, Graham. *The Illustrated Encyclopaedia of ships and boats*. 3. ed. London, New York: I. B. Tauris, 2003.
- BONNEAU, A. *Notice sur les Livres de Civilité depuis le XVI siècle*. In: ROTTERDAM, E. de. **La Civilité Puérile**. Traduction: Alcide Bonneau. Paris: Isidore Liseux, 1877. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5460953v.r=civilité%20puérile>>. Acesso em: 19/06/2015.
- BOURCIER, P. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRADLEY, M. *English King and German Commoner: an exploration of sixteenth century clothing and identity*. **The Ozark Historical Review**, Fayetteville, v.42, p. 13-58, 2013.
- BROOKS, J. **Courtly Song in Late Sixteenth-Century France**. Chicago: University of Chicago, 2000.
- BROTON, J. **O Bazar do Renascimento**: da rota da seda a Michelangelo. São Paulo: Grua Livros, 2009.
- BURCKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.
- BURKE, P. **A Fabricação do Rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. **As Fortunas d'O Cortesão**: a recepção europeia a O cortesão de Castiglione. Tradução: Alvaro Hattner. São Paulo: UNESP, 1997.
- _____. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.
- _____. Introdução. BURCKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013. p. 15-35.
- CAMINADA, E. **História da Dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CHARTIER, R. Introdução – Figuras da modernidade. In: ARIÈS, P; CHARTIER, R. (Orgs.). **História da vida privada 3**: Da Renascença ao Século das Luzes. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 27-33.

_____. Poderes e limites da representação: Marin, o discurso e a imagem. In: _____. **À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Universidade UFRGS, 2002. p. 163-180.

_____. Prefácio. In: ELIAS, N. **A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 07-25.

CORDIÉ, C. Introdução. In: CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. XXV-XXXVII.

COSTELLA, A. F. **Para Apreciar a Arte: roteiro didático**. 3. ed. São Paulo: SENAC, 1997.

DAVID, P. et al. *La grotte à gravures de Gabillou*. **Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**, n. 1, p. 116-118, 1952. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1952_num_96_1_9885>. Acesso em: 28/07/2015.

DAVIS, N. Z. **O Retorno de Martin Guerre**. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (Oficinas da História, v.4).

DESRAT, G. **Dictionnaire de la danse: historique, théorique, pratique et bibliographique**. Paris: Imprimeries Réunies, 1895. Disponível em: <https://archive.org/stream/dictionnairede00desruoft#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 24/05/2015.

DEWALD, J. *Social groups and cultural practices*. In: HOLT, Mack P. (Ed.). **Renaissance and Reformation France**. 2 ed. New York: Oxford University, 2009. p. 27-61.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIEFENDORF, Barbara. B. *Gender and the family*. In: HOLT, Mack P. (Ed.). **Renaissance and Reformation France**. 2. ed. New York: Oxford University, 2009. p. 99-118.

DOLMETSCH, M. *Sixteenth Century Dances*. **The Musical Times**, London, n.877, v.57, p. 142-145, mar. 1916. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/908923?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 05/05/2015.

ECO, U. **Como se faz uma tese**. 13. ed. Tradução: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ELIAS, N. **A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **O Processo Civilizador**: uma história dos costumes. 2. ed. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. v.1

ENTLER, R. A fotografia e as representações de tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.14, p. 29-46, dez. 2007.

FÉLICE, P. de. *Lambert Daneau (de Beaugency-sur-Loire), pasteur et professeur en théologie, 1530-1595, sa vie, ses ouvrages, ses lettres inédites*. 1881. 384p. Tese (Doutorado em Teologia), Faculdade de Teologia de Montauban, Universidade da França, Montauban, 1881.

FERNÁNDEZ, D. **Vestuario Escénico**. Disponível em:

<<http://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/09/06/las-revistas-de-modasapuntes-i/>>.

Acesso em 01/10/2014.

FEVES, A. *Fabritio Caroso and the Changing Shape of the Dance, 1550-1600*. **Dance Chronicle**, [Abingdon?], v.14, n.2/3, p. 159-174, 1991. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/1567749?loginSuccess=true&seq=1#page_scan_tab_contents>.

Acesso em: 07/02/2015.

FIFTEENTH-CENTURY dance and music. Translation: A. William Smith. Hillsdale: Pendragon, 1995. (Dance and Music, 4).

FLANDRIN, J. A distinção pelo gosto. In: ARIÈS, P.; CHARTIER, R. (Orgs.). **História da vida privada 3**: Da Renascença ao Século das Luzes. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 263-304.

FREITAS NETO, J. A. **Sociedade de Corte**. Vídeo aula. 2012. Disponível em:

<http://cameraweb.ccuec.unicamp.br/watch_video.php?v=H5526N294187>. Acesso em:

21/05/2015.

FRIENDS of The Uffizi Gallery brochure. Palm Beach: [s.ed.], [2013?].

GIBSON, J. J. *Pictures, perspective and perception*. **Daedalus**, Cambridge, USA, v. 89, n. 1, p. 216-227, dec./mars 1960.

GINZBURG, C. Representação: A palavra, a ideia, a coisa. In:_____. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

_____. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação histórica. 4. ed. Tradução: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GRAHAM, R. **An Accidental Tragedy: the life of Mary, Queen of Scots**. 2. ed. Edinburgh: Birlinn, 2012.

- HACHARD, H. *Académie Royale de Danse*. In: **Grande Encyclopédie Larousse**. Paris: Larousse, 1976. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedia/page/56>>. Acesso em: 21/12/2014.
- HILTON, W. *Courante*. In: COHEN, S. J.; Dance Perspectives (Eds.). **The International Encyclopedia of Dance**. [s.l]: Oxford University, 2003a. Disponível em: <<http://baroquedanceformusicians.com/wp-content/uploads/2014/01/Courante-Oxford-Reference-Online.pdf>>. Acesso em: 14/06/2015.
- _____. *Minuet*. In: COHEN, Selma Jeanne; Dance Perspectives (Eds.). **The International Encyclopedia of Dance**. [s.l]: Oxford University, 2003b. Disponível em: <<http://baroquedanceformusicians.com/wp-content/uploads/2014/01/Menuet-Oxford-Reference-Online.pdf>>. Acesso em: 14/06/2015.
- HOFFMAN, P. T. *Rural, urban, and global economies*. In: HOLT, Mack P. (Ed.). **Renaissance and Reformation France**. 2. ed. New York: Oxford University, 2009. p. 62-98.
- HOLLAND, Rupert S. *The Argosies and Pageants of Venice*. In: _____. *Historic Ships*. Bremen: Maritime, 2012. p. 79-94.
- HOLT, M. P. *Redrawing the Lines of Authority*. In: HOLT, M. P. (Ed.). **Renaissance and Reformation France**. 2. ed. New York: Oxford University, 2009. p. 202-228.
- _____. *The Kingdom of France in the sixteenth century*. In: HOLT, M. P. (Ed.). **Renaissance and Reformation France**. 2. ed. New York: Oxford University, 2009. p. 05-26
- HOMERO. *Ilíada*. 2. ed. Tradução: Manuel Odorico Mendes. [s.l]: Pe. Augusto Magne, 1950. Reeditada [s.l]: eBooksBrasil, 2009.
- HORST, L. **Pre-Classic Dance Forms**. 5. ed. Princeton: Princeton Book Company, 1987.
- HUIZINGA, J. **O Outono da Idade Média**. Tradução: Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JANSON, H. W. **História geral da arte: Renascimento e Barroco**. 2. ed. Tradução: Maurício Balthazar Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- JEAN, J. de. **The Essence of Style: how the french invented high fashion, fine food, chic cafes, style, sophistication, and glamour**. New York: Edição do Autor, 2006.
- JENKINS, L. (Org.). **Manual Ilustrado dos Instrumentos Musicais**. Tradução: Denis Koishi; Danica Zugic. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.
- JONES, A. R.; STALLYBRASS, P. **Renaissance Clothing and the materials of Memory**. New York: Cambridge University, 2000.

JONES, P. *The Relation between music and dance in Cesare Negri's Le Gratie d'Amore (1602)*. 1988. 215p. Thesis (Doctorate in Philosophy), Faculty of Music, University of London, London, 1988.

JULES HARDOUIN-MANSART. In: **Site Officiel du château de Versailles**. Disponível em: <<http://en.chateauversailles.fr/history/versailles-during-the-centuries/the-palace-construction/jules-hardouin-mansart-1646-1708>>. Acesso: 25/01/2016.

JUSTA. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1695.

KASSING, G. *History of Dance: an interactive arts approach*. Champaign: Human Kinetics, 2007.

KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KNECHT, R. *Catherine de' Medici*. 2. ed. London: Routledge, 2014a. (Profiles in Power).

_____. *Francis I*. 3. ed. New York: Cambridge University, 2005.

_____. *Hero or Tyrant? Henry III, King of France, 1574-89*. Farnham: Ashgate, 2014b.

_____. *The French Religious Wars 1562 – 1598*. Wellingborough: Osprey, 2002. (Essential Histories, 47).

_____. *The Valois: kings of France 1328 – 1589*. 2. ed. New York: Hambledon Continuum, 2007.

LA GALERIE DES GLACES. In: **Site Officiel du château de Versailles**. Disponível em: <<http://www.chateauversailles.fr/decouvrir-domaine/chateau/le-chateau/la-galerie-des-glaces>>. Acesso: 20/02/2015.

LACROIX, P. *Moeurs, Usages et Costumes au Moyen Âge et à l'Époque de la Renaissance*.

3 ed. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils e Cie, 1873. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6547544k.r=lacroix+moeurs.langPT>>. Acesso em: 30/12/2013.

LAVAUD, J. *Les Noces de Joyeuse* (Documents inédits). **Humanisme et Renaissance**, [Paris?], v. 2, n. 1, p. 44-52, jan./dez. 1935.

LE CHÂTEAU. In: **Site Officiel du château de Versailles**. Disponível em:

<<http://www.chateauversailles.fr/chateau>>. Acesso: 07/01/2015.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. **Uma História do Corpo na Idade Média**. 4. ed. Tradução: Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

LE GRAND APPARTEMENT DU ROI – LE SALON DE MARS. In: **Site Officiel du château de Versailles**. Disponível em:

<<http://www.chateauversailles.fr/decouvrir-domaine/chateau/le-chateau/grand-appartement-du-roi/lappartement-de-parade/lappartement-de-parade-2>>. Acesso: 21/07/2015.

LECOMTE, N. *Académie Royale de Danse*. In: **Dictionnaire de la danse Larousse**. Paris: Larousse, Paris: Librairie de la danse, 1999. Disponível em:

<<http://www.larousse.fr/archives/danse/page/2>>. Acesso em: 18/12/2014.

LEHMKULH, L. Fazer história com imagens. In: LEHMKULH, L.; PARANHOS, A.; PARANHOS, K. R. (Orgs.). **História e imagens: textos visuais e práticas de leituras**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

LÉVY, P. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LINDBERG, C. **The European Reformations**. 2. ed. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs.). **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 12. ed. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 137-155.

LOUIS LE VAU. In: **Site Officiel du château de Versailles**. Disponível em:

<<http://en.chateauversailles.fr/history/versailles-during-the-centuries/the-palace-construction/louis-le-vau-1612-1670>>. Acesso: 25/01/2016.

MAGDALENIANO. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1810.

MANGUEL, A. **Lendo Imagens**. Tradução: Cláudia Strauch; Rosaura Eichemberg; Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Uma história da leitura**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARCONI, J.; SOUZA, B. de; DYSON, M. *An illustrated review of how motion is represented in static instructional graphics*. Oxford, 4 jul. 2007. Entrevista concedida na 1st Global Conference Visual Literacies Exploring Critical Issues. Disponível em: <<http://www.persons.org.uk/ci/vl/vl1/Jose%20paper.pdf>>. Acesso em: 24/02/2015.

MASSIE, A. *Les artisans du Camp du Drap d'Or (1520): culture matérielle et représentation du pouvoir*. **Encyclo. Revue d'école doctorale ED 382**, Paris, p. 55-79, 2013.

MASSIP, C. *Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully: the stakes of a collaboration*. In: HEYER, J. H. (Ed.). **Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony**. Cambridge: Cambridge University, 1989.

McGINNIS, K. T. *Your Most Humble Subject, Cesare Negri Milanese*. In: NEVILE, Jennifer (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008. p. 211-228.

McGOWAN, M. M. **Dance in the Renaissance: European fashion, French obsession**. Londres: Yale University, 2008a.

_____. *Dance in Sixteenth and early Seventeenth Century France*. In: NEVILE, J. (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008b. p. 94-110.

_____. *L'essor du ballet à la cour de Henri III*. In: CONIHOUT, I. de; MAILLARD, J.; POIRIER, G. (eds.). **Henri III mécène: des arts, des sciences et des lettres**. Paris: PUPS, 2006. p. 81-91.

MENESES, U. T. B. de. Fontes Visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, julho 2003.

_____. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 243-262.

MÉNIL, F. de. **Histoire de la Danse à travers les Âges**. Paris: Alcide Picard & Kaan, [1905?].

Disponível em: <<https://archive.org/stream/histoiredeladans00mnil#page/n7/mode/2up>>.

Acesso em: 30/12/2013.

MICHAUT, P. **História do Ballet**. Tradução de Maria Manuela Gouveia Antunes. São Paulo: Difel, 1978. (Saber Atual, v.99)

MONTEIRO, M. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: Edusp, São Paulo: FAPESP, 2006.

NEEDHAM, M. *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661 – A commentary and translation*. **Dance Chronicle**, [Abingdon?], v. 20, n. 2, p. 173-190, 1997.

NEVILE, J. *Dance and Society in Quattrocento Italy*. In: _____ (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008. p. 80-93.

_____. *Dance in Europe 1250 – 1750*. In: _____ (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008. p. 07-46.

_____. *Dance Patterns of the Early Seventeenth Century: The Stockholm Manuscript and “Le Ballet de Monseigneur de Vendosme”*. **The Journal of the Society for Dance Research**, Edinburgh, v. 18, n. 2, p. 186-203, 2000.

_____. *Dance, Society, and the Cosmos*. In: _____ (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008. p. 264-266.

_____. *Introduction and Overview*. In: _____ (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008. p. 01-06.

ORQUÉSTICA. In: **Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São

Paulo: Melhoramentos, 2009. Disponível em:

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/orquestica%20_1012666.html>.

Acesso em: 17/02/2015.

PÉCORA, A. Prefácio à edição brasileira. In: CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. VII-XV.

PETTEGREE, A. **The Book in the Renaissance**. Londres: Yale University, 2010.

PONT, G. *Plato's philosophy of dance*. In: NEVILE, Jennifer (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008. p. 267-281.

PORTINARI, M. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

POWELL, J. S. *Pierre Beauchamps and the Public Theater*. In: NEVILE, Jennifer (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008. p. 117-130.

PREST, J. *The Politics of Ballet at Court of Louis XIV*. In: NEVILE, Jennifer (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008. p. 229-239.

RAMÍREZ ALVARADO, M. del M. *La perspectiva artificial y su influencia en el desarrollo de la fotografía: de la perspectiva artificial a la perspectiva fotográfica*. **Revista Aisthesis**, Santiago, n. 45, p. 25-38, jul. 2009. Disponível em:

<<http://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n45/art03.pdf>>. Acesso em: 26/06/2015.

RAUX, P. *Les Sorciers de la préhistoire dans l'art paléolithique*. **Bulletin de la Société d'études et de recherches préhistoriques des Eyzies, Les Eyzies**, n. 62, p. 121-131, 2013.

Disponível em:

<https://www.academia.edu/5824314/Les_sorciers_de_la_pr%C3%A9histoire_dans_lart_pal%C3%A9olithique_SERPE_2013>. Acesso em: 28/07/2015.

REVEL, J. Os usos da civilidade. In: ARIÈS, P.; CHARTIER, R. (Orgs.). **História da vida privada 3: Da Renascença ao Século das Luzes**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 169-211.

RODRIGUES, J. C. **O Corpo na História**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 1999.

ROOLEY, A. *Dance and dance music of the 16th century*. **Early Music**, Oxford, v.2, n.2, p. 78-83, apr. 1974. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/3126128?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 07/02/2015.

RUSKIN, J. **The Elements of Drawing: in three letters to beginners**. London: Smith, Elder & Co., 1857. Disponível em:

<http://www.ruskinhistory.org/John_Ruskin_Books/The_Elements_of_Drawing.pdf>. Acesso em: 26/07/2015.

SACHS, C. **The Wellsprings of Music**. The Hague: Jaap Kunst, 1962.

SASPORTES, J. (Ed.). **Storia della danza italiana: dalle origini ai giorni nostri**. Torino: EDT, 2011.

SEALY, R. J. *The Palace Academy of Henry III. Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Genève, v.40, n.1, p. 61-83, 1978. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/20675824?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 25/08/2015.

SHENNAN, J. H. **Louis XIV**. 2.ed. London: Routledge, 2005. (Lancaster Pamphlets)

_____. **The Bourbons: the history of a dynasty**. 3. ed. London: Continuum, 2012.

_____. **The Origins of the Modern European State, 1450-1725**. London: Hutchinson University, 1974.

SMITH, M. D. *A Fifteenth Century Dancing Book: "Sur L'Art et Instruction de Bien Dancer"*. **Journal of the English Folk Dance and Song Society**, London, v.3, n.2, p. 100-109, dez. 1937.

SMITH, P. M. **The Anti-Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature**. Genève: Droz, 1966.

SPARTI, B. *Antiquity as inspiration in the Renaissance of dance: the classical connection and fifteenth-century Italian dance*. **Dance Chronicle**, [Abingdon?], v. 16, n. 3, p. 373-390, 1993. Disponível

em:<[http://rostik.1gb.ru/dance/Barbara%20Sparti,%20Antiquity%20as%20Inspiration%20in%20the%20Renaissance%20of%20Dance%20The%20Classical%20Connection%20and%20Fifteenth-Century%20Italian%20Dance%20\(1993\).pdf](http://rostik.1gb.ru/dance/Barbara%20Sparti,%20Antiquity%20as%20Inspiration%20in%20the%20Renaissance%20of%20Dance%20The%20Classical%20Connection%20and%20Fifteenth-Century%20Italian%20Dance%20(1993).pdf)>. Acesso em: 27/09/2015.

_____. *Status and description of De pratica*. In: PESARO, G. E.; SPARTI, B. (Ed.). **De Pratica Seu Arte Tripudii: on the practice or art of dance**. Tradução: Barbara Sparti. Edição bilíngue (italiano/inglês). New York: Oxford University, 2003. p. 03-22.

_____. *The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century Italian Courts*. **Dance Research**, Edinburgh, v. 14, n. 1, p. 42-61, 1996. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/1290824?seq=2#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 27/09/2015.

SPINGARN, J. E. *Introduction*. In: DELLA CASA, G. **Galateo of Manners and Behaviours**. Boston: Merrymount, 1914. p. IX-XXVI.

- SUTTON, J. *Dance Types in Nobilità di dame*. In: CAROSO, F.; SUTTON, J. (Ed.). **Courtly Dance of the Renaissance** (Nobilità di dame). 2. ed. New York: Dover, 1995. p. 31-47.
- _____. *Editor's notes to Dover edition*. In: ARBEAU, T. **Orchesography: 16th Century French Dance from Court to Countryside**. 4. ed. Tradução: Mary Stewart. Mineola, New York: Dover, 2013. p. 207-236.
- _____. *Triple Pavans: clues to some mysteries in 16th-century dance*. **Early Music**, Oxford, v.14, n.2, p. 174-171, may 1986. Disponível em: <<http://em.oxfordjournals.org/content/14/2/175.full.pdf+html>>. Acesso em: 07/02/2015.
- TAXIL, G. *L'ameublement et le décor intérieur du salon de Mars (1673-1789)*. **Bulletin du Centre de recherché du château de Versailles**, Versailles, jul. 2014.
- TIERNEY, T. **Historic Costume CD-ROM and Book: from Ancient Times to the Renaissance**. Mineola, New York: Dover, 2003.
- VIGARELLO, G. **Lo limpio y lo sucio: la higiene del cuerpo desde la Edad Media**. Traducci n: Rosendo Ferr n. Madrid: Alianza, 1991.
- VUILLIER, G. **A History of Dancing: from the Earliest Ages to Our Own Times**. London: William Heinemann, 1898. Disponível em: <<https://ia600409.us.archive.org/14/items/historyofdancing00vuilrich/historyofdancing00vuilrich.pdf>>. Acesso em: 30/12/2013.
- WALLS, P. **Music in the English Courtly Masque (1604-1640)**. Oxford: Clarendon, 1996.
- WARD, J. M. *The English Measure*. **Early Music**, Oxford, v.14, n.1, p. 15-21, feb. 1986. Disponível em: <<http://em.oxfordjournals.org/content/14/1/15.full.pdf+html>>. Acesso em: 01/11/2015.
- WILDEBLOOD, J. *Introduction*. In: LAUZE, F. de. **Apologie de la danse: a treatise of instruction in dancing and deportment**. 2. ed. Tradução: Joan Wildeblood. Edição bilíngue (franc s/ingl s). Binsted, Hampshire: Noverre, 2010. p. 13-33.
- WILSON, J. *The Basse Dance c. 1445 – c. 1545*. In: NEVILE, J. (Ed.). **Dance, Spectacle, and the Body Politick 1250 – 1750**. Indianapolis: Indiana University, 2008. p. 166-181.
- WORTH, S. **Studying Visual Communication**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1981.
- WRIGHT, A. D. **The Divisions of French Catholicism, 1629-1645: the parting of the ways**. Farnham: Ashgate, 2011. (Catholic Christendom, 1330-1700)
- YATES, F. A. **The Valois Tapestries**. 2. ed. London: Routledge, 1999.

Fontes Primárias:

ARBEAU, Thoinot [Jehan Tabourot]. *Orchésographie et traicté en forme de dialogue ...*

Langres: Edição do Autor, 1589. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x.r=Thoinot+Arbeau.langPT>>. Acesso em: 30/12/2013.

_____. *Orchesography: 16th Century French Dance from Court to Countryside*. 4. ed. Translation: Mary Stewart. Mineola, New York: Dover, 2013.

ARENA, A. *Ad suos compagnones studiantes ...* Lyon: [s.n], 1538. Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71525c.r=arena+ad+suos.langPT#>>. Acesso em: 28/08/2013.

ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Lyon: Guglielmo Rovillio, 1570. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k790775.r=ariosto.langPT>>. Acesso em: 13/01/2015.

BEAUJOYEULX, B. *Balet Comique de la Royne*. Paris: Adrian le Roy; Robert Ballard;

Mamert Patisson, 1582. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86083002/f1.image.r=Balet%20comique%20de%20la%20Royne%20,%20faict.langPT>>. Acesso em: 29/03/2014.

BLED, V. du. *La société française du XVI^e siècle*. Paris: Perrin & Cia, 1903. v.1, Du XVI^e au XVII^e. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5450461d.r=La+soci%C3%A9t%C3%A9+fran%C3%A7aise+du+XVIe+si%C3%A8cle.langPT>>. Acesso em: 14/01/2015.

BOISEUL, J. *Traité contre les danses*. La Rochelle: les héritiers de Hierosme Haultin, 1606.

Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k581037>>. Acesso em: 28/08/2013.

CAROSO, F. *Il ballarino*. Veneza: Francesco Ziletti, 1581. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58206j.r=caroso+il+ballarino.langPT>>. Acesso em: 30/12/2013.

CASTIGLIONE, B. *Le Parfait Courtisan du comte Baltasar Castillonois*. Traduction:

Gabriel Chapuis Tourangeau. Paris: Nicolas Bonfons, 1585. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k754790.r=Le+parfait+courtisan+du+comte+Baltasar.langPT>>. Acesso em: 11/02/2015.

_____. *O Cortesão*. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DAN, P. *Le Trésor des merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1642. Disponível em: <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/3903-le-tresor-des-merveilles-de-la-maison-r/>>. Acesso em 06/08/2015.

DANEAU, L. ***Traité de danses: auquel est amplement résolue la question, à savoir s'il est permis aux chrestiens de danser***. 3. ed., [S.l.:s.n.], 1582. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040336x/f1.image.r=lambert%20daneau.langPT>>. Acesso em: 30/12/2013.

DELLA CASA, G. ***Le Galetée***. Edição em cinco idiomas. Montbéliard: Jacques Feuillet, 1615. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k744474.r=giovani+della+casa.langPT>>. Acesso em: 27/11/2014.

_____. ***Galateo of Manners and Behaviours***. Boston: Merrymount; D. B. UPDIKE, 1914. Disponível em: <<https://archive.org/details/arenaissancecou00delluoft>>. Acesso em: 27/11/2014.

DE THOU, J. A. ***Histoire Universelle 1580 – 1587***. La Haye: Henri Scheurleer, 1740. (Tome Sixième). Disponível em: <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5323800183;view=1up;seq=157>>. Acesso em: 06/06/2015.

Elizabeth: October 1581, 1-15, In: *Calendar of State Papers Foreign, Elizabeth, Volume 15, 1581-1582*, ed. Arthur John Butler (London, 1907), pp. 325-341. Disponível em: <<http://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/foreign/vol15/pp325-341>>. Acesso em: 06/06/2015.

FEUILLET, R. ***Chorégraphie ou l'art de'crire la dance: par caracteres, figures et signes demonstratifs***. Paris: Edição do Autor, 1700. Disponível: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f1.image.r=Chor%C3%A9graphie,%20ou%20L%27art%20de%20d%C3%A9crire%20la%20dance.langPT>>. Acesso: 30/12/2013.

GEIZKOFER, L. ***Mémoires***. Traduction: Ivles-Guillaume Fick. Genève: 1892. Disponível em: <<https://ia800306.us.archive.org/7/items/mmoiresdelucge00geiz/mmoiresdelucge00geiz.pdf>>. Acesso em: 03/10/2015.

GODEFROY, T. ***Le cérémonial françois***. Paris: Sebastien Cramoisy e Gabriel Cramoisy, 1649. (Tomo Primeiro). Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626744j.r=Le+C%C3%A9r%C3%A9monial+fran%C3%A7ois.langPT>>. Acesso em: 17/10/2014.

_____. *Le cérémonial françois*. Paris: Sebastien Cramoisy e Gabriel Cramoisy, 1649.

(Tomo Segundo). Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626745z/f1.image.r=Le%20C%C3%A9r%C3%A9monial%20fran%C3%A7ois.langPT>>. Acesso em: 17/10/2014.

LAUZE, F. de. *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*. [S.l.:s.n.], 1623. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040284n.r=Lauze%2C+Fran%C3%A7ois+de.langPT>>. Acesso em: 30/12/2013.

_____. *Apologie de la danse: A Treatise of Instruction in Dancing and Deportment*. Tradução: Joan Wildeblood. Edição bilíngue (francês/inglês). Binsted, Hampshire: Noverre, 2010.

LETTRES Patentes du Roy: pour l'establissement de l'academie royale de danse en la ville de Paris. Paris: Pierre Le Petit, 1663. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76291j/f1.image.r=lettres%20patentes%20du%20roi%20DANSE>>. Acesso em: 30/12/2013.

MACHIAVEL, N. *Le Prince*. Traduction: Abraham N. Amelot. Amsterdam: Henry Wetstein, 1684. Disponível em: <

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5602666w.r=Le+prince+de+Nicolas+Machiavel.langPT>>. Acesso em: 30/08/2015.

MAQUIAVEL, N. *O Príncipe*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MERSENNE, M. *Harmonie Universelle*. Paris: Pierre Ballard, 1637. (tomo II) Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54710466.r=harmonie+universelle.langPT>>.

Acesso em: 10/03/2015.

MONTAIGNE, M. *Les Essais*. Paris: Abel L'Angelier, 1595. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10425938.r=ESSAIS%20MONTAIGNE>>. Acesso em: 21/09/2015.

NEGRI, C. *Nuove Inventioni di Balli*. Milão: Girolamo Bordone, 1604. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135195k.r=negri+cesare.langPT>>. Acesso em: 30/12/2013.

PESARO, G. E. da. *Arte di Danzare*. [S.l.:s.n.], [1463?] Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426827w.r=Giovanni+Ambrogio+da+Pesaro+%2C+Arte.langPT>>. Acesso em: 30/12/2013.

PIACENZA, D. da. *Trattado “De la arte di ballare et danzare”*. Milão: [s.n], [1435 ou 1436]. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.br/ark:/12148/btv1b7200356s.r=Trattado+De+la+ate+di+ballare+et+danzar+e.langPT>>. Acesso em: 30/12/2013.

ROTTERDAM, E. de. *La Civilité Puérile*. Traduction: Alcide Bonneau. Paris: Isidore Liseux, 1877. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5460953v.r=civilité%20puérile>>. Acesso em: 19/06/2015.

SCÈVE, M. *The entry of Henri II into Lyon*. Binghamton: MRTS, 1997. (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 160). Disponível em:

<<https://ia600301.us.archive.org/23/items/entryofhenriiin00scuoft/entryofhenriiin00scuoft.pdf>>. Acesso em: 04/08/2015.

LIPPOMANO, J. *Voyage de Jérôme Lippomano, ambassadeur en France en 1577*. In: TOMMASÈO, N. (Org.). *Relations des Ambassadeurs Vénitiens sur les Affaires de France au XVI^e siècle*. Traduction: Niccolò Tommasèo. Paris, Imprimerie Royale, 1838. p. 279-647. Tomo II. Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35003t.r=Tommaseo%2C+Niccol%C3%B2.langPT>.

Acesso: 23/05/2015.

TOULOUZE, M. *S’ensuit l’art et instruction de bien dancier*. [Paris?]: [s.n], [1495?].

Reeditada em fac-símile, Londres, 1936. Disponível em:

<<http://www.pbm.com/~lindahl/toulouze/all.pdf>>. Acesso em: 30/12/2013.

TUCCARO, A. *Trois Dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*. Paris: Claude Monstr’oeil, 1599. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882581s>>. Acesso em: 19/02/2015.

ANEXOS

1. Filme completo *O Assassinato do Duque de Guise* (1908) é um filme francês mudo dirigido por Charles Le Bargy e André Calmettes que remonta a execução do assassinato do duque de Guise no fatídico ano de 1588. (Legendado em inglês). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zqvrHv7sz8E>>. Acesso em: 28/01/2016.

2. Filme completo *O absolutismo: a ascensão de Luís XIV* (1966) dirigido por Roberto Rossellini. Entre os minutos 19:34 e 23:58 ocorre o ritual de despertar (*lever*) do rei. (Legendado em português). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jmGq6jJONEI>>. Acesso em: 22/11/2015.

3. Cena do filme *La Reine Margot* (1994) dirigido por Patrice Chéreau mostra o Massacre de São Bartolomeu. (Legendado em português). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kByqO2nkIUE>>. Acesso em: 28/01/2016.

4. Cena do filme *Le Roi Danse* (2000) representando a abertura do *Ballet de la Nuit* dirigido por Gérard Corbiau. (Legendado em inglês). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SYHPNgSUIoE>>. Acesso em: 22/11/2015.

5. Filme completo *Versalhes, o sonho de um rei* (2008) dirigido por Thierry Binisti começa na guerra civil da *Fronde* e passa por todo reinado de Luís XIV. (Legendado em português). Entre os minutos 09:54 e 11:48 podemos ver o monarca ensaiando para o espetáculo “Ballet de la Nuit”. Entre os minutos 55:12 e 58:44 acontece a inauguração da *Galerie des Glaces* do Palácio de Versalhes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aXt9aSoeA6Q>>. Acesso: 22/11/2015.

6. Demonstração de caminhadas, reverências, cortesias e convidando uma dama para dançar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YtJNh4s2Hww>>. Acesso em: 22/11/2015.

7. Demonstração do *branle simple* e *branle gay*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NxTEbm39c7s>>. Acesso em: 22/11/2015.

8. Demonstração de um *branle de Poictou* (primeiro vídeo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LMA88JVuUWw>>. Acesso em: 22/11/2015.

9. Demonstração de um *branle de Poictou* (segundo vídeo). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=PRPk_47sLug>. Acesso em: 22/11/2015.
10. Uma sequência *pavane – gaillarde*. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=BXZrT4fMgFk>>. Acesso em: 22/11/2015.
11. Demonstração de *la volte*. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=uHWlfte2YiY>>. Acesso em: 22/11/2015.
12. Demonstração de uma *gavotte* dançada entre dois cavalheiros e duas damas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aLX_tabXeSM>. Acesso em: 22/11/2015.
13. Vídeo sobre a construção do Palácio de Versalhes (legendado em espanhol). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xJ-e_fOYygg>. Acesso em: 22/11/2015.