

DANÇAS DE CORTE FRANCESA E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA NOS SÉCULOS XVI E XVII

French court dances and their historical contextualization in the 16th and 17th centuries

Bruno Blois Nunesⁱ

bruno-blois@hotmail.com

Universidade Federal de Pelotas - UFPEL
Rio Grande do Sul – Brasil

Elisabete da Costa Lealⁱⁱ

elisabete@ymail.com

Universidade Federal de Pelotas – UFPEL
Rio Grande do Sul – Brasil

Resumo

Este artigo propõe uma análise de algumas danças que chegaram à corte francesa nos séculos XVI e XVII. Além da contextualização histórica cujas danças estão inseridas, serão abordadas também questões relacionadas ao Renascimento e a detalhes pertinentes sobre a ligação entre a Renascença Francesa e Italiana. Na sequência, versaremos sobre os mestres de dança – figuras conhecidas do período – expondo, também, o inusitado papel da *Academie Royale de Danse* – fundada em 1661 – e, por fim, destacando algumas danças executadas pela corte francesa nos séculos XVI e XVII. O trabalho teve como principal fonte de dados primários de pesquisa o *site* da Biblioteca Nacional da França e, como fontes complementares, livros e artigos que problematizassem a questão. Por fim, é evidente a escassez de material sobre o assunto e a necessidade de mais pesquisas sobre o tema, principalmente em língua portuguesa.

Palavras-chave: História da dança. Dança de Corte. França.

Absbract

This article proposes an analysis of some dances that arrived at the French court in the 16th and 17th centuries. In addition to the historical context in which the dances are inserted, issues related to the Renaissance and pertinent details about the connection between the French and Italian Renaissance will also be approached. In the sequence, we will deal with dance masters – well-known figures of the period – also exposing the unusual role of the *Academie Royale de Danse* – founded in 1661 – and, finally, highlighting some dances performed by the French court in the 16th and 17th centuries. The work had as main source of primary research data the website of the National Library of France and, as complementary sources, books and articles that problematized the issue. Finally, it is evident the scarcity of material on court dance and the need for more research on the subject, mainly in Portuguese language.

Keywords: Dance history. Court Dance. France.

Introdução

Já no século XV, a dança havia se tornado sinônimo de um comportamento refinado. Juntamente com o conhecimento de grego, latim e habilidades na música, artes militares e ginástica, a elite buscava se diferenciar do resto da sociedade (NEVILE, 2008a). Nesse período, podemos observar a dança adentrando os espaços da elite aristocrática e sendo exercida como forma de distinção social.

Durante o fim do período medieval e início da idade moderna, a equitação e a caça eram os símbolos de *status* da nobreza (ARCANGELI, 2003). A dança veio à tona como parte do entretenimento para a corte francesa no final do século XVI e durante todo o século XVII ganhando destaque como forma de distinção social e, mais tarde, caberia aos mestres de dança ajudar a aristocracia da corte na execução e aperfeiçoamento dos passos (KASSING, 2007). Nesse período a dança não era problematizada como conhecimento, no entanto é importante notar o aparecimento de “professores”, os mestres de dança, que desenvolveram o papel de ensinar a dança.

Na Europa Renascentista a dança era levada a sério sendo parte integrante dos eventos oficiais do Estado e praticada nos mais diversos lugares: províncias, cortes, casas burguesas e até mesmo em praças de cidades pobres (McGOWAN, 2008a; NEVILE, 2008b). Do século XV até 1750, havia nítidas diferenças entre as danças praticadas nas diversas regiões da Europa, mas também eram encontrados componentes coreográficos semelhantes pelas mesmas regiões (NEVILE, 2008b). Isso mostra que, desde aquela época, elementos de diferentes danças intercambiam entre si pela Europa.

Este texto propõe uma análise de algumas danças que chegaram à corte francesa nos séculos XVI e XVII. Torna-se importante contextualizar o momento histórico, dessa forma, serão abordadas também questões relacionadas ao Renascimento e a detalhes pertinentes sobre a ligação da Renascença Francesa e Italiana. Na sequência, versaremos sobre os mestres de dança – figuras conhecidas do meio e período que será trabalhado – expondo, também, o inusitado papel da *Academie Royale de Danse* (1663) – fundada em 1661 – e, por fim, destacando

algumas danças executadas pela corte francesa nos séculos XVI e XVII realizando um fechamento com algumas considerações finais.

Renascimento e a influência italiana na França

A historiografia italiana, assim como a historiografia brasileira, elege o Renascimento como o começo da Idade Moderna (BAUMGARTEN, 2012). A influência italiana na França é evidente nesse período e Bourcier (2001) afirma que nas artes e no campo do pensamento a Renascença francesa espelha-se na Renascença italiana. O país francês começa a incorporação do estilo italiano antes de outros países (JANSON, 2007). Podemos observar que o desenvolvimento artístico francês recebeu muita influência de profissionais italianos de diferentes áreas.

Havia um intercâmbio entre França e Itália muito grande já nos anos 1500: os franceses visitavam a Itália como turistas e também como soldados, administradores ou diplomatas enquanto os italianos iam à França em busca de proteção, negócios ou procurando um lugar nas cortes de reis e rainhas (KNECHT, 2014; McGOWAN, 2008a). Durante muito tempo houve uma invasão de italianos na França e, no século XVI, muitos artistas e escritores italianos foram para a França sendo alguns deles participantes das comitivas reais da época (DEWALD, 2009; McGOWAN, 2008a). Havia mestres de dança, pintores, escultores, decoradores, arquitetos e outros profissionais italianos que desenvolviam seus trabalhos na França.

Os próprios monarcas franceses ajudavam nesse deslocamento: o rei Francisco I adquiriu obras de artistas italianos como também recrutou muitos dos principais artistas da Itália para sua corte (KNECHT, 2007). Artistas como Cellini e Primaticcio, contratados pelo monarca, ajudaram a fazer do maneirismo, um estilo de arte dominante na França em meados do século XVI (JANSON, 2007).

Francesco Primaticcio, que chegou na França em março de 1531, foi o responsável pela decoração interior de algumas das salas principais do castelo real de Fontainebleau (JANSON, 2007; McGOWAN, 2008a). Giovanni-Battista Rosso, o outro italiano encarregado pela decoração do castelo, tem sua arte mais bem representada na chamada *Galerie François 1^{er}* do castelo (KNECHT, 2014). Antes

deles, outros artistas italianos como Leonardo da Vinci em 1516 e Andrea del Sarto também estiveram na corte (KNECHT, 2007). Todas essas considerações revelam a forte influência das artes italiana em solo francês.

Outro detalhe importante é o impacto de obras italianas na França. Uma das fontes encontradas durante a pesquisa foi essencial para a compreensão da idealização de um íntegro cortesão: *Il Cortegiano* (O Cortesão), escrito pelo italiano Baldassare Castiglione, foi localizada – na Biblioteca Nacional da França – uma tradução em francês chamada *Le Parfait Courtisan* de 1585. Esse livro foi de grande repercussão na corte francesa e teve um enorme impacto na formação do perfeito homem cortês (McGOWAN, 2008b).

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

O escrito de Baldassare Castiglione não se trata de um manual pedagógico, mas de um livre colóquio dos participantes da corte de Urbino sobre as qualidades do ideal cortesão (REVEL, 2009). O autor considerava a dança como necessária a qualquer um que procurasse um cargo na corte (McGOWAN, 2008a). Uma reunião entre aristocratas pertencentes à corte do Duque de Urbino é o cenário para o desenvolvimento das conversas sobre os valores da vida social. O cortesão deveria,

[...] usar em cada coisa uma certa *sprezzatura* [displícência] que oculte a arte e demonstre que o que se faz e diz é feito sem esforço e quase sem pensar [...] pode-se dizer que é a arte verdadeira aquela que não pareça ser arte; e em outra coisa não há que se esforçar, senão em escondê-la, porque, se é descoberta, perde todo o crédito e torna o homem pouco estimado (CASTIGLIONE, 1997, p. 42)

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 (McGOWAN, 2008b). Talvez seja por isso que *Il Cortegiano* tenha sido um dos trabalhos mais influentes do Renascimento (CORDIÉ, 1997). O conteúdo de sua obra é ainda muito debatido entre acadêmicos de diferentes locais e áreas do conhecimento.

Outra obra altamente influente é *Il Galateo* do arcebispo de Benevento Giovanni Della Casa publicado em 1558. O trabalho de Giovanni Della Casa relata hábitos que durante muito tempo estimularam os indivíduos ditando suas condutas (SPINGARN, 1914). As obras *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione e *Il Galateo* de Giovanni Della Casa foram as melhores prosas do período na representação de uma sociedade elegante com sua base nos costumes e nos modos (CORDIÉ, 1997).

A dança italiana já ganhava atenção destacada antes do século XVI: Luís XII, em seu retorno à França em 1499, trouxe consigo uma cópia do livro de Guglielmo Ebreo Pesaro [1463?] *Arte di Danzare* (SPARTI, 2003). Foi nesse clima de imensa atenção para a dança que os próximos reis franceses aprenderam a apreciá-la à maneira italiana.

Catarina 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; VUILLIER, 1898). Usada como forma de distração dos acontecimentos políticos da época, a dança servia de entretenimento em festas promovidas pela rainha (KASSING, 2007). Aqui, podemos observar a dança sendo empregada como ferramenta política que rompia com o objetivo de ser mero entretenimento.

Além de mestres de dança italianos, havia inúmeros instrumentistas italianos na corte francesa. Até o reinado de Henrique III, 76% dos violinistas eram italianos enquanto os dançarinos profissionais eram 100% (McGOWAN, 2008b). Diante desses dados, podemos afirmar que uma Itália artística se formava dentro do país francês.

No final do século XVI, mesmo com as influências dos artistas italianos na França, as publicações francesas sobre teoria de dança eram escassas e complementadas por materiais vindo de outras partes da Europa, especialmente da Itália (NEVILE, 2008b). Sobre os mestres de dança e seus tratados será o próximo tópico a ser abordado.

Mestres de dança e Tratados de dança

De acordo com Kassing (2007), os mestres de dança 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”. Dessa maneira, era fundamental que os mestres de dança e autores de tratados sobre dança tivessem conhecimento de compasso musical, ritmo, batida da música e tempo de execução dos passos para a realização de uma dança agradável (McGOWAN, 2008a). É interessante observar o domínio que os mestres de dança precisavam ter sobre composição musical, pois, atualmente, não é comum um professor de dança assimilar uma partitura musical e sua aplicabilidade na dança como ocorria naqueles tempos.

De acordo com Caminada (1999), o rabino Hacén Ben Salomon é o primeiro mestre de dança que se tem conhecimento. Em 1313, ensinava aos cristãos uma dança executada em volta dos altares. Aqui reside um pouco de desconhecimento dos pesquisadores acerca dessa pessoa e nenhum material de sua autoria foi encontrado.

Até o século XV o ensino da dança era, provavelmente, dado de forma oral pois os mestres de dança pareciam não ter se interessado na transcrição dos princípios das danças para o papel, seus passos e suas coreografias (NEVILE, 2008b). Embora a “noção de autor” já houvesse adquirido certa importância com o advento da escrita, até o final da Idade Média os elaboradores de textos escritos originais não eram considerados, necessariamente, autores de suas respectivas obras (LÉVY, 1999).

No século XV, três famosos mestres de dança editaram suas obras voltadas ao ensino da dança: Domenico da Piacenza (ou de Ferrara) [1435 ou 1436], Antonio Cornazzano e Guglielmo Ebreo da Pesaro [1463?]. Entretanto, as músicas compiladas nesses tratados possuíam uma notação idêntica e resumiam-se a somente dois gêneros musicais: *ballo* e *bassadanza* (diferente da *basse danse* francesa) (NEVILE, 2008b). Embora seus tratados fossem volumosos, a variedade das danças era pequena.

A Itália é o berço dos primeiros tratados de dança considerados significativos. Esses tratados mostravam uma atividade intensa pelas cortes do norte da Itália além da rivalidade entre os mestres de dança (McGOWAN, 2008b).

A Itália era uma exceção à regra e outros locais como França, Espanha, Inglaterra e Alemanha somente conheceram seus professores no século seguinte (século XVI) (NEVILE, 2008b).

Após a tríade formada por Domenico da Piacenza [1435 ou 1436], Antonio Cornazzano [1455]ⁱⁱⁱ e Guglielmo Ebreo da Pesaro^{iv} [1463?], outros autores italianos se juntaram a eles. Fabritio Caroso (1581) e Cesare Negri (1604), provavelmente, tenham sido os mais conhecidos pelos seus tratados, respectivamente, *Il Ballarino e Nouve Inventionne di Balli*. É baseado no conhecimento e ensino de mestres italianos que a dança francesa toma forma.

Na França, tivemos um célebre autor chamado Jehan Tabourot (mais conhecido como Thoinot Arbeau). Editada, em 1589, *Orchésographie*, é um tratado de dança que pode ser considerado requisito básico para o estudo das danças renascentistas. Ela apresenta partituras musicais associadas à execução de passos de dança e, de forma didática, o autor associa determinada nota musical com seu respectivo gesto construindo assim uma coreografia corporal juntamente com a partitura musical.

Outro tratado de dança francês é o de François de Lauze de 1623. Dividido em duas partes (uma para os cavalheiros, dedicado ao Marquês de Buckingham e, outra para as damas, dedicado à Marquesa de Buckingham). O tratado faz uso apenas do discurso oratório e não se apropria de imagens para exemplificações.

Os escritores de tratados e mestres de dança da época buscavam embasamento nos filósofos antigos como forma de impressionar seus leitores (McGOWAN, 2008a). Domenico da Piacenza [1435 ou 1436] referenciou extensivamente a *Ética* de Aristóteles quando discutiu sobre o movimento e a virtude que residia em todo movimento natural; Fabritio Caroso (1581) citava Ovídio, embora menos habilidosamente, e declarava o respeito dado à dança pelos antigos que também a praticavam (McGOWAN, 2008a) e Marin Mersenne (1637) em seu tratado tecia elogios, especialmente para Jacques de Belleville, pela semelhança das criações coreográficas com os poetas gregos Anacreonte, Píndaro e Teócrito.

De todos os filósofos e poetas mencionados por mestres de dança do período é, bem provável, que o mais citado tenha sido Platão. Seu entendimento do cosmos relacionado com a dança influenciou fortemente o pensamento Renascentista

(PONT, 2008). O filósofo é encontrado em obras de Thoinot Arbeau (1589), Arcangelo Tuccaro (1599), François de Lauze (1623) e Bartolomeu Montagut (McGOWAN, 2008a). Embora o autor tenha servido de base nos escritos de muitos mestres de dança, é importante salientar que a visão platônica sobre arte como prática imitativa não era vista com bons olhos e desvalorizada frente a outras atividades.

Platão acreditava na educação da música e da dança como essencial para a sociedade (NEVILE, 2008c). Considerava a dança uma arte que distinguia o homem de formas inferiores de vida (McGOWAN, 2008a) e aconselhava um emprego de tempo semelhante tanto para exercícios físicos quanto intelectuais (LAUZE, 1623). No entanto, é ainda muito debatido sobre a verdadeira consideração que Platão tinha sobre as artes, mais especificamente, a dança.^v

L'Académie Royale de Danse

Não se pode deixar de mencionar também a *Académie Royale de Danse*, fundada em 1661, com sede em Paris, a qual exprimia o objetivo de desenvolver uma dança polida e cortesã (KASSING, 2007). Sua fundação era dada pelo fato do rei Luís XIV desejar que a França mantivesse elevados padrões de dança (PREST, 2008). Era, na verdade, um primeiro movimento na tentativa de colocar a dança como uma atividade que deveria ter suas atividades avaliadas e aprovadas por um conselho de conhecedores sobre o tema. A *Académie Royale de Danse* pode ter sido o primeiro conselho, associação de dança criado no intuito de preservação e desenvolvimento de sua arte.

Poucas pessoas da corte tinham o conhecimento da arte da dança e Luís XIV, aconselhado pelo cardeal Mazarin, fundou a Academia, a qual pouco se sabe a respeito devido à falta de registros de suas deliberações (BOURCIER, 2001; MÉNIL, 1905). A *Académie Royale de Danse* foi formada pelos treze mais experientes mestres de dança que se reuniam mensalmente para tratar de assuntos referentes às formas de aperfeiçoamento da dança (LETTRES..., 1663). Contudo, suas regras não desempenharam valor significativo como era desejado na sociedade francesa e se extingue no final do século XVIII (HACHARD, 1976).

O documento da *Académie Royale de Danse* (1663) sugere a dança como um exercício útil para todas as situações da vida como: a equitação, o serviço aos monarcas em batalhas, além de poder agradar os mesmos nos divertimentos da corte. De doze estatutos elaborados pela Academia, o sétimo solicitava o registro do profissional de dança e a possibilidade de multa caso desenvolvesse sua atividade sem autorização (NUNES, 2016).

De acordo com Lecomte (1999), a função da Academia era analisar e padronizar a dança divulgando as regras que foram estabelecidas pelos seus integrantes. Entretanto, até o momento, nenhum documento oficial do trabalho realizado pela Academia é conhecido.

Danças de Corte

Propomos, a partir deste momento, uma breve análise de algumas danças que chegaram à corte francesa nos séculos XVI e XVII. É importante ressaltar que muitas dessas danças eram executadas, muitas vezes, em sequência pois faziam parte de um espetáculo da corte. A seguir, começamos com a *basse danse*.

Basse Danse

Para Kassing (2007) A *basse danse* foi uma dança com uma história de 250 anos: de 1300 a 1550 d.C (KASSING, 2007). Já Cornazzano (apud CAMINADA, 1999) acredita que a dança não trilhou todo esse período e elenca o período entre 1400 e 1550 d.C como o compreendido pela *basse danse*.

A dança possuía um repertório internacional sendo encontrada na Espanha, na Itália, na França e na corte de Borgonha (McGOWAN, 2008a). Havia dois tipos de *basse dances* – regular e irregular – sendo que a regular continha oito compassos e a que excedia a esse número era considerada irregular (ARBEAU, 1589). Os autores ressaltavam a extrema lentidão da dança, sobretudo na França, que tinha sua *basse danse* mais livre e variada pelo padrão musical (McGOWAN, 2008a). Cinco eram os movimentos realizados na *basse danse*: *révérence*, *le branle*, *deux simples*, *le double* e *la reprise*. As partes dessa dança eram três: *basse danse*, *retour de la basse danse* (ou simplesmente *retour*) e *tordion* (ARBEAU, 1589).

Um autor que se dedica basicamente à *basse danse* é Michel Toulouze [1495?] no seu tratado *S'ensuit l'art et instruction de bien dancier* (BOURCIER, 2001). Sua única cópia conhecida encontra-se na *Royal College of Physicians of London* onde chegou entre 1684 e 1688. Essa obra, editada no final do século XV, era desconhecida dos bibliógrafos e historiadores de dança até 1935 (SMITH, 1937).

Da *basse danse* passamos para uma das mais conhecidas danças do período: a *pavane*.

Pavane

A *pavane* foi uma das primeiras danças de corte. Ela era uma dança que normalmente era utilizada para a abertura dos bailes de corte que manteve sua popularidade de 1530 a 1676 (HORST, 1987). De tão solene, a *pavane*, acabou fazendo parte do índice da Igreja e sua execução fora dos salões não se encontra em registros o que leva a crer que, possivelmente, ela não tenha sido de origem popular (CAMINADA, 1999).

Os autores discordam quanto ao seu país de origem: uns afirmam ser espanhola, outros contestam por uma nacionalidade italiana e terceiros ainda consideram a França seu país de origem (MÉNIL, 1905). Aqui, embora seja relevante a discussão acerca da origem da dança, nos deteremos aos aspectos de sua utilização nas cortes.

A *pavane* era tocada quando uma moça de boa família estava para se casar e nos processos conduzidos por capelães, mestres e irmãos de uma sociedade. Muito usada por reis, príncipes e grandes senhores para a exibição de seus finos 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). Fica evidente aqui o tom exibicionista dos praticantes mais dedicado à vestimenta que à dança.

Algumas vezes, os músicos tocam-na com uma batida ligeiramente mais rápida chamando-a de *passe meze* (ARBEAU, 1589). Os poucos autores que mencionam o *passe meze* em suas obras afirmam sua origem italiana (BOURCIER, 2001; CAMINADA, 1999; HORST, 1987). As coreografias de *passe meze* eram variações que se originavam da *pavane* (SUTTON, 1995).

Gaillarde

Também conhecida como *romanesque*, a *gaillarde* é de origem italiana e alcançou seu auge de popularidade no final do século XVI – mais precisamente no último quarto do século – e desapareceu no reinado de Luís XIII (MÉNIL, 1905; HORST, 1987).

A popularidade da dança, tanto na França quanto na Itália, foi extraordinária.⁴ 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; NEVILE, 2008b). Na França, é bem improvável que, algum autor da época, tenha se dedicado tão fortemente à explicação dessa dança quanto Thoinot Arbeau. No seu tratado, *Orchésographie* (1589), o autor dedica inúmeras páginas à *gaillarde*, além de fazer o uso de imagens para a melhor compreensão dos passos, o autor utiliza diversas partituras musicais.

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). Essa última é a que alguns autores levam a crer ser a mãe das danças de salão: a valsa.

Sarabande

De origem espanhola, a *sarabande* foi introduzida na corte francesa no final do século XVI e se manteve em voga durante o reinado de Luís XIII (HORST, 1987; VUILLIER, 1898). Podemos afirmar, com base na literatura, que a *sarabande* chegou à corte francesa somente após 1589, data de edição do livro *Orchésographie* de Arbeau, já que o autor, um grande conhecedor das danças executadas no seu período, sequer faz menção a ela. Mesmo assim, de acordo com Horst (1987), a *sarabande* seria uma dança muito mais antiga com sua origem datada no século XII.

A *sarabande* teve, durante toda sua história, três formas diferentes de ser executada. Na Espanha, era uma dança solista executada somente por mulheres que faziam uso de castanholas. Na corte francesa, no final do século XVI, a *sarabande* era

uma dança calma e lenta. Quando importada pela Inglaterra, ela transfigura-se em uma dança *country* que era executada por seis ou oito casais em duas linhas de frente um para o outro (KASSING, 2007).

Uma *sarabande* famosa é a composta por George Friedrich Händel (compositor alemão que viveu de 1685 a 1759) que faz parte da trilha sonora do filme *Barry Lyndon* (1975) dirigido por Stanley Kubrick.¹

Branles

Apareceu na França entre os séculos XII e XIII na região de *Poitou*, e continuou sendo uma dança campesina francesa popular durante a Renascença (KASSING, 2007). Era dançada com muitas pessoas ao mesmo tempo em fila aberta ou em círculo. Possuía muitos saltos primitivos e evoluções circulares – em roda, procuravam deslocamentos no sentido anti-horário (KASSING, 2007; MÉNIL, 1905).

Há no mínimo vinte variedades de *branles*: *branle simple*, *branle double*, *branle gay*, *branle de Bourgoigne* (também conhecido como *branle de Champagne*), *branle du Haut Barrois*, *branle de Poictou*, *branle d'Escoffe*, *branle de Malte*, *branle des Lavanderies*, *branle des Pois*, *branle des Hermites*, *branle du Chandelier*, *branle des Sabots*, *branle des Chevaux*, *branle de la Montarde*, *branle de la Haye*, *branle de l'Official*, *Passepied (ou Triory de Bretagne)* e *Gavote* (ARBEAU, 1589). Mesmo com esse número de variações, todos esses *branles* derivavam do *branle simple*, do *branle double* e do *branle de Bourgoigne* (MÉNIL, 1905).

Entres as diversas formas de *branles*, uma que ficou bem conhecida foi a *Gavote*. 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 *gavote* originária da Bretanha seria uma variação chamada *gavotte bretonne* (HORST, 1987). Dança de origem campesina – parecida com outro *branle* chamado *Haut Barrois* – foi dançada em diversos locais e momentos: no campo, em praças públicas, em dias de festa. No século XVI, foi introduzida na corte francesa (HORST, 1987; MÉNIL, 1905).

¹ É possível escutar a música em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jTSS6ZfzAgU>>. Acesso em: 19 ago. 2020.

Arbeau (1589) cita o beijo como parte da dança e depois que os cavalheiros beijavam todas as damas e voltavam para seus lugares, um segundo dançarino repetia as ações do primeiro até que todos tivessem realizado o ritual. Entretanto, Horst (1987) comenta que, na *gavote*, os beijos foram trocados por buquês e os saltos por movimentos mais suaves. Podemos observar aqui a adaptação que a dança sofre ao passar do tempo.

Arbeau (1589) poderia ter feito uma descrição de uma *gavote* com seus apanágios campesinos (entre eles o beijo) o que é bem pouco provável. Levando em consideração a introdução da dança na corte no século XVI e seu trabalho sendo editado em 1589, é improvável que Arbeau não tenha conseguido registrar as danças do século XVI na sua totalidade.

Minuet

O *Minuet*, provavelmente, foi a mais conhecida das danças até o momento descritas. Obteve maior popularidade e importância se comparada a todas as outras formas de dança do período (HORST, 1987). Talvez um fato importante que tenha marcado a dança seja ela situar-se, historicamente, em dois períodos marcantes: o declínio da corte e a Revolução Francesa. O *minuet* foi durante 150 anos *A Rainha das Danças* (HORST, 1987).

Originária do *branle de Poitou* foi introduzida na corte francesa em 1650 e sua popularidade acabou obscurecendo o sucesso que o *courante* fazia até então (HORST, 1987). Embora sua entrada na corte na metade do século XVII, seu período áureo foi durante o reinado de Luís XV no século XVIII onde a dança fazia sucesso tanto na corte como na cidade (KASSING, 2007; VUILLIER, 1898).

Courante

A *Courante* embora tenha adquirido grande sucesso ainda gera controvérsias devido às grandes dúvidas dos autores sobre alguns de seus aspectos. A primeira dúvida é quanto ao período que a dança ficou em voga. De acordo com Horst (1987) e Kassing (2007), a *courante* esteve em voga de 1550 a 1750; contudo, Caminada (1999) relata que a dança não era mais executada em 1700.

Uma segunda questão seria sua origem. Não há consenso entre os autores que apontam a Itália e a França como possíveis berços da *courante* (HORST, 1987).

Talvez, a questão mais intrigante quanto a essa dança seja a mencionada por Horst (1987), na qual ele divide a dança em duas formas: *corrente*, originária da Itália e *branle de Poitou*, originário da França. Todavia, Arbeau (1589) relata no seu livro *Orchésographie*, a *courante* e o *branle de Poitou* como danças diferentes. Além de sua origem não ser bem definida, seu próprio entendimento como dança revela discordância entre os pesquisadores.

Dúvidas a parte, esta dança foi muito apreciada no século XVI e era a preferida do rei Luís XIV (MÉNIL, 1905; VUILLIER, 1898).

Considerações Finais

Não é muito simples analisarmos as danças do período da corte, sejam elas francesas, italianas, inglesas, alemãs, espanholas ou de outra região. A principal dificuldade reside no fato do baile de corte possuir tanto a dança de corte propriamente dita como o *ballet* de corte. Não havia uma dissociação entre ambas, tudo fazia parte do baile de corte e consideravam-se as danças de corte parte de um espetáculo.

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 brasileira sobre o assunto). Em geral, é possível encontrar variados livros sobre a história geral da dança cuja abordagem não é pautada por uma rigorosa pesquisa histórica. Muitas vezes os livros sobre a dança acabam por serem redundantes, se autorreferindo e não realizando uma pesquisa original justamente pela escassez de bibliografia a respeito de tal temática.

Com o avanço da tecnologia foi possível viabilizar o acesso de forma facilitada às fontes primárias necessárias à pesquisa. O uso do scanner, copiando os documentos para um espaço online, evita o manuseio excessivo de obras bastante prejudicadas pela ação do tempo além de universalizar o acesso por meio da internet. Algumas obras têm, no seu original, difíceis interpretações seja por alguns serem manuscritos, pela fonte tipográfica ser de tamanho reduzido ou mesmo pela

complexidade do francês arcaico. Entretanto, a maioria delas possui condições de tradução enriquecendo a pesquisa histórica de qualidade.

Dessa forma, percebemos a necessidade da realização de uma pesquisa em fontes primárias para contribuir com o tema além do fato de grande parte das referências bibliográficas utilizadas serem de origem estrangeira: obras escritas em inglês, francês, italiano e até mesmo latim. Isso demonstra, claramente, a importância da realização de mais estudos em língua portuguesa sobre as danças de corte.

Referências

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: 21 ago. 2020.

ARCANGELI, Alessandro. *Recreation in Renaissance: attitudes towards leisure and pastimes in European Culture, c. 1425 – 1675*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.

BAUMGARTEN, Jens Michael. *Transição entre Idade Média e Época Moderna*. Vídeo aula. 2012.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. 2. ed. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMINADA, Eliana. *História da Dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAROSO, Fabritio. *Il ballarino*. Veneza: Francesco Ziletti, 1581. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58206j.r=caroso+il+ballarino.langPT>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Le Parfait Courtisan du comte Baltasar Castellanois*. Tradução: 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: 21 ago. 2020.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

DELLA CASA, Giovanni. *Galateo of Manners and Behaviours*. Boston: Merrymount, 1914.

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

EBREO DA PESARO, Guglielmo. *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: 21 ago. 2020.

HACHARD, Hélène. *Académie Royale de Danse*. In: *Grande Encyclopédie Larousse*. Paris: Larousse, 1976.

HORST, Louis. *Pre-Classic Dance Forms*. 5. ed. Princeton: Princeton Book Company, 1987.

JANSON, Horst W. *História geral da arte: Renascimento e Barroco*. 2. ed. Tradução: Maurício Balthazar Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

KNECHT, Robert. *Catherine de' Medici*. 2. ed. London: Routledge, 2014.

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

LAUZE, François 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: 21 ago. 2020.

LECOMTE, Nathalie. *Académie Royale de Danse*. In: *Larousse en ligne – Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999.

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/bpt6k6209875z.r=academie+royale+de+danse.langPT>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

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

McGOWAN, Margaret M. *Dance in the Renaissance: European Fashion, French Obsession*. Londres: Yale University, 2008a.

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

MÉNIL, Félicien de. *Histoire de la Danse à travers les Âges*. Paris: Alcide Picard & Kaan, 1905.

MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle*. Paris: Pierre Ballard, 1637. (tomo II) Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54710466.r=harmonie+universelle.langPT>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

NEGRI, Cesare. *Nuove Inventioni di Balli*. Milão: Girolamo Bordone, 1604. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135195k.r=negri+cesare.langPT>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

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

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

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

NUNES, Bruno Blois. *O Fascínio das Danças de Corte*. Curitiba: Appris, 2016.

PIACENZA, Domenico da. *Trattado "De la arte di ballare et danzare"*. Milão: [s.n], [1435 ou 1436]. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200356s.r=domenico%20da%20piacenza?rk=21459;2>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

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

PREST, Julia. 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.

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

SMITH, Margarete Dean. *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.

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

SPARTI, Barbara. *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.

SUTTON, Julia. *Dance Types in Nobilità di dame*. In: CAROSO, Fabritio; SUTTON, Julia (Ed.). *Courtly Dance of the Renaissance (Nobilità di dame)*. 2. ed. New York: Dover, 1995. p. 31-48.

TOULOUZE, Michel. *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: 21 ago. 2020.

TUCCARO, Arcangelo. *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: 21 ago. 2020.

VARES, Sidnei Ferreira de. O problema da arte no pensamento de Platão. *Prometeus – Filosofia em Revista*, v.3, n.6, p.91-106, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/759>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

VUILLIER, Gaston. *A History of Dancing: from the Earliest Ages to Our Own Times*. London: William Heinemann, 1898.

ⁱ Doutorando em Educação (UFpel). Mestre em História (UFpel). Especialista em Linguagens Verbo-visuais e suas tecnologias (IFSul). Graduando em Dança (UFpel). Graduado em Educação Física (UFpel). (Currículo informado pelo autor)

ⁱⁱ Possui graduação e mestrado em História pela UFRGS e doutorado em História Social pela UFRJ. É professora adjunta do departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da UFpel. Realizou pós-doutorado na École des Hautes études en Sciences Sociales na França. Desenvolve pesquisas em Primeira República, dedicando-se principalmente aos seguintes temas: positivismo, gênero, história política, arte e patrimônio. Coordenadora do GT História, Imagem e Cultura Visual da ANPUHRs.

ⁱⁱⁱ Infelizmente, esse trabalho não foi encontrado.

^{iv} Como era judeu e buscava ascender socialmente, foi sugerido que se convertesse ao cristianismo e trocou seu nome para Giovanni Ambrosio (NUNES, 2016).

^v O papel que as artes têm para o pensamento platônico ainda é nível de debates. Recomendamos a leitura do artigo *O problema da arte no pensamento de Platão* de Sidnei Ferreira de Vares (2010).