

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**GABRIELA MAVIGNIER DACIO**

**MÉTODO OU EXPLICAÇÃO PARA APRENDER COM PERFEIÇÃO A DANÇAR  
AS CONTRADANÇAS, DE JULIO SEVERIN PANTEZZE: EDIÇÃO ATUALIZADA,  
ANOTADA E COMENTADA**

**Manaus**

**2014**

**GABRIELA MAVIGNIER DACIO**

**MÉTODO OU EXPLICAÇÃO PARA APRENDER COM PERFEIÇÃO A DANÇAR  
AS CONTRADANÇAS, DE JULIO SEVERIN PANTEZZE: EDIÇÃO ATUALIZADA,  
ANOTADA E COMENTADA**

Trabalho dissertativo e produto apresentados para obtenção de título de Mestre em Letras e Artes no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

**Manaus**

**2014**

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA

**TERMO DE APROVAÇÃO**

GABRIELA MAVIGNIER DACIO

MÉTODO OU EXPLICAÇÃO PARA APRENDER COM PERFEIÇÃO A DANÇAR AS  
CONTRADANÇAS, DE JULIO SEVERIN PANTEZZE: EDIÇÃO ATUALIZADA,  
ANOTADA E COMENTADA

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e  
Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela comissão  
julgadora abaixo identificada.

Manaus, 24 de abril de 2014.

Presidente: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Membro: Prof. Dr. James Roberto Silva

Membro: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais, Elimar Mavignier Dacio e Belmar Farias Dacio, fontes de amor inesgotável, alimentadores dos meus sonhos.

Ao meu marido, Thiago Barbosa Santos da Costa, companheiro, amigo, amante, que faz a caminhada mais suave e me carrega no colo quando penso em fraquejar.

## **AGRADECIMENTOS**

À Deus, pelo dom da vida, pela proteção e luz em meu caminho.

Aos meus pais, que sempre acreditaram em meu sucesso.

Ao meu marido, pelas noites em claro, pelas palavras animadoras, pelas lágrimas enxugadas. Esta conquista também é sua.

Ao meu dileto orientador Márcio Páscoa, por acreditar em meu potencial, pela paciência, incentivo e dedicação, e se tornar além de professor, um amigo. Minha eterna gratidão.

À Raissa Costa, pela amizade que nasceu junto com as pesquisas, pela parceria, pelo sentimento que levaremos para toda a vida, pelo amor à dança, pela ajuda mútua.

Aos amigos e familiares que sempre estiveram ao meu lado.

## RESUMO

Na segunda metade do século XVIII surgiram em Portugal publicações de tratados de dança que tinham o intuito de auxiliar aqueles que queriam aprender a dançar, uma vez que a nova sociedade que estava sendo constituída primava pelo conhecimento das expressões artísticas, neste caso a dança, e deveria saber desempenhá-la com graça e perfeição. A presente pesquisa dedica-se ao estudo do *Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as Contranças*, escrito por Julio Severin Pantezze e publicado em Lisboa em 1761. A preferência por esta obra se deu pelos esquemas de deslocamentos espaciais apresentados, com elementos que pode ser utilizados em composições coreográficas atuais, estreitando a relação da dança do século XVIII com as manifestações artísticas contemporâneas. Para que o leitor contemporâneo possa compreender o Método foi feita atualização para o português contemporâneo, assim como anotações em termos que poderiam causar alguma dúvida aos leitores. Palavras e citações que não são de uso comum foram detalhadas e referenciadas.

Palavras-Chave: Julio Severin Pantezze; Dança no século XVIII; Movimentação corporal; Deslocamentos espaciais.

## ABSTRACT

In the second half of the eighteenth century popped out in Portugal some publications about the treatise on dancing which were created in order to assist those who wanted to learn to dance , whereas the new society that was being formed, excel by the knowledge of artistic expression, in this case dancing, and should know to perform it gracefully and perfectly. This research is dedicated to the study of the book: Method or Explication to learn to dance the quadrille perfectly, written by Julio Severin Pantezze and published in Lisbon in 1761. The preference for this work was given by the spatial displacements presented with elements that can be used in current choreographic compositions, narrowing the relationship of the eighteenth century dance with the contemporary artistic manifestations. To the reader may understand the method was made an update to the contemporary Portuguese, the same was made with some notes that could cause doubts to the readers. Words and citations that are not common were detailed and referenced.

Keywords: Julio Pantezze Severin; The eighteenth century dance ; Body movement; Spatial displacements.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
CAPITULO 1 – OS TRATADOS PORTUGUESES DO SÉCULO XVIII.....	13
1.1 A Dança em Portugal: Aprender a Dançar para formar cortesãos.....	13
1.2 Os Tratados de Bonem, Cabreira e Pantezze .....	24
1.3 Os movimentos do Brasil.....	34
CAPÍTULO 2 – UMA EDIÇÃO ANOTADA DE PANTEZZE.....	41
2.1 Atualizações para o português contemporâneo .....	41
2.2 Aspectos coreográficos.....	44
2.3 A relação com outras fontes da época.....	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
<i>Método ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças.....</i>	<i>53</i>
REFERÊNCIAS.....	90



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Minueto em um baile de corte formal: a gravação de Pierre Rameau de " <i>Le maître à Danser</i> " (Paris, 1725).....	17
Figura 2 – “Figura Principal do Minueto [o “Z”]: o cavalheiro [faz] dois passos [do minueto] para a esquerda... dois passos avançando e afastando o ombro, um [passo] para trás do lado direito. A dama [faz] dois passos de minueto para a esquerda, dois avançando e afastando os ombros... um para trás do lado direito.”.....	18
Figura 3 – Gravura das ruínas da Ópera do Tejo depois do terremoto de 1755.....	23
Figura 4 – <i>Arte de Dançar a’ Franceza</i> .....	25
Figura 5 – <i>Arte de Dançar a’ Franceza</i> .....	26
Figura 6 – <i>Figura Primeira para dançar o Minuete</i> .....	27
Figura 7 – <i>Figura principal do Minuete</i> .....	28
Figura 8 – <i>Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança</i> .....	29
Figura 9 – <i>Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança</i> .....	30
Figura 10 – <i>Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças</i> .....	33
Figura 11 – Lista das pessoas que entraram nas funções principais de agosto de 1790 .....	37
Figura 12– Lista das pessoas que entraram nas funções principais de agosto de 1790 .....	38
Figura 13– Página de partitura do acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa com indicação interpretativa de contradanças. ....	40
Figura 14 – <i>Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças</i> .....	43
Figura 15 – Esquema de fundo e cabeceira de palco.....	46
Figura 16 – Para dançar as Contradanças. Dar os braços para voltar. ....	46

## APRESENTAÇÃO

Durante o século XVIII, em Portugal ocorreu um fortalecimento da figura do monarca, e, de acordo com a sua vontade, desenvolveu-se um novo paradigma que transformaria a corte e, especialmente o rei, numa entidade cristalizada, intocável, admirada e idealizada.

À medida que a sociedade de Antigo Regime avançava para o séc. XVIII, o soberano torna-se o pólo de atração de olhares, bafejando a sociedade com o desvelo da sua proteção paternal. A “Sociedade de Corte” estabelece assim um sistema de condução dos olhares, orientando-os para a imagem barroca do príncipe. (Guimarães, 1996,p.114)

O reinado de D. José desenvolveu política de ocupação colonial através da qualificação cultural do habitante à maneira do que acontecia na metrópole, estimulando a abertura de teatros e a realização de espetáculos, adotando modelos de sociabilidade vistos na Europa.

Assim, a qualificação da nobreza passou por um processo de sistematização em que a dança tomou um dos papéis mais significativos entre as expressões artísticas de então, uma vez que aquele que sabe dançar de forma graciosa e elegante atrai admiração e olhares, e em um momento onde as atividades da corte eram realizadas em salões com bailes e festividades repletas de dança, saber se apresentar era essencial.

A dança evoluiu de tal forma que foram publicados em Portugal três tratados que remetem à dança cortesã: Joseph Thomas Cabreira publicou *Arte de Dançar à Franceza* (1760); Julio Severin Pantezze escreveu *Explicação para aprender com perfeição a dançar as Contranças* (1761); e Natal Jacome Bonem fez o *Tratado dos principais fundamentos da Dança* (1767). A presente pesquisa direciona-se para um estudo do tratado de Julio Severin Pantezze (1761), a resultar em uma edição anotada do mesmo.

A opção pelo tratado de Pantezze para pesquisa se deu por grande interesse pelos desenhos coreográficos apresentados na obra. Os outros dois documentos portugueses da mesma época referem à movimentação e educação postural. Já o *Explicação para aprender com perfeição a dançar as Contranças* apresenta de forma detalhada os deslocamentos dos pares, figuras que podem ser utilizadas em composições coreográficas atuais, auxiliando coreógrafos com sugestões que podem enriquecer seus trabalhos.

O material despertou grande interesse pela inserção da história da dança. Fez-se necessário procurar outras fontes para criar conexões e compreender que momentos eram estes que a dança estava vivendo, o de auxiliar na formação e não apenas para contemplação.

A pesquisa está estruturada em dois capítulos: o primeiro abordará o cenário da dança em Portugal no século XVIII, os tratados que foram escritos na época e como a dança se manifestava no Brasil. Neste capítulo acontecerá a apresentação dos documentos relativos à prática da dança em Portugal no século XVIII, nos domínios privados da corte e fora desta, nas assembleias. A descrição de cada documento contextualiza o papel desempenhado por estes nas práticas educativas cortesãs, quanto à formação do nobre, e a sua relação com a dança que acontecia no Brasil no século XVIII.

No segundo capítulo será detalhado o processo de anotação e estudo do tratado de Pantezze, com especificações sobre a atualização para a língua portuguesa contemporânea, os aspectos coreográficos que foram identificados, com esclarecimento dos termos específicos de dança, e a relação do tratado de Pantezze com outras fontes da época, ou seja: como eles se relacionam e podem até se completar.

A última parte deste trabalho constitui uma reedição da *Explicação para aprender com perfeição a dançar as Contradanças*, contendo o documento transcrito para o português contemporâneo, e com anotações que visam facilitar a compreensão do texto pelo leitor, seja ele da área artística ou não.

A historicidade e a dimensão estética pertinentes à história da dança portuguesa no século XVIII podem ser referências aos dançarinos e a outros artistas e pesquisadores que buscam abordagens à margem dos estudos corporais atuais, para encontrar aquelas que deem conta da arte do movimento do corpo como fator histórico e cultural de uma sociedade.

O que se pretende com tal pesquisa é dar conhecimento e notoriedade devida a obras de dança que direcionaram o comportamento da população de uma época tão distante dos nossos olhos, e permitir que suas escrituras, já decodificadas para entendimento no século presente, contribuam não somente para o seio artístico, mas também para uma possível mudança de hábitos e posturas culturais.

Revisitar conceitos antigos pode abrir mentes, fomentar a estruturação de novos caminhos, e, no que condiz ao objeto em estudo, apresentar ao homem pós-moderno a possibilidade de se apropriar da história para a transformação do seu presente.

Apropriando-se da leitura de Palmer (2006), de não restringir a história a um só autor, para o aprofundamento no objeto proposto pela pesquisa, se faz necessária a compreensão de outros tratados de dança da época, abordados no primeiro capítulo da pesquisa, como os portugueses de Joseph Thomas Cabreira, *Arte de Dançar à Franceza* (1760), e de Natal Jacome Bonem, *Tratado dos principais fundamentos da Dança* (1767); e outros, como franceses e espanhóis.

A essência da obra de arte e, conseqüentemente, do seu estudo não repousa em sua obra finalizada, mas sim no processo que a constitui. Não se apresenta apenas o estudo de um tratado português, mas sim a forma como este documento interferiu na dança, a possibilidade de três séculos depois o mesmo documento ser utilizado como instrumento para aperfeiçoamento e enriquecimento da composição artística da contemporaneidade. A identificação de movimentações corporais e desenhos coreográficos é um processo misterioso de revelação, que mostra não apenas formas de composição da dança no século XVIII, mas também a composição de uma sociedade que tem a arte como formadora de seus cidadãos.

## CAPITULO 1 – OS TRATADOS PORTUGUESES DO SÉCULO XVIII

Para entender o que os autores e mestres de dança pretenderam ao escrever seus tratados, é preciso conhecer como estava a dança em Portugal naquele momento. Sabe-se que o desejo de não ficar aquém de qualquer nação fez com que a corte portuguesa estimulasse o aprendizado da dança.

D. João V, ao se casar com Mariana da Áustria, estreitou os laços portugueses com a cultura italiana. Porém, a forte influencia francesa nas cortes da Europa foi sentida por Portugal, e indícios desta relação começaram a aparecer nos salões.

### 1.1 A Dança em Portugal: Aprender a Dançar para formar cortesãos.

Ao se remeter à sociedade portuguesa do século XVIII, encontramos uma metrópole que via em sua corte, mais especificamente no rei, a base da estrutura social, figura superior, digna de todo respeito e admiração.

Com o século XVIII emerge a nova imagem de poder atribuída ao príncipe, enquanto pilar da estrutura social, figura superior e de poder divino, que assiste ao desenvolvimento e atuações administrativas. “Um príncipe solar”, como refere Daniel Tércio (1996) – que teve em Luís XIV e em França a sua maior expressão – do qual se espera uma atitude social e culturalmente emergente, digna de um rei poderoso, exemplar à Corte e à sociedade. Em Portugal, esta imagem materializou-se em D. João V, que se inspirou no rei francês. (DUARTE, 1996, p.7)

A música e, sobretudo, a dança, dentro do mundo privado do palácio, eclodiram nas atividades e no quotidiano privado da família real. Sasportes e Ribeiro (1990, p.13) indicam que com referência ao reinado de D. João II, de 1481 até 1495, existem relatos de grandes festas régias. Na grande elaboração destas festas, similares às organizadas nas cortes europeias, encontram-se danças palacianas.

O processo de adaptação aos moldes europeus, incluindo a institucionalização das danças, foi conhecido de corte para corte através dos tratados e da circulação dos mestres de dança nas comitivas dos príncipes e princesas que se deslocavam de um reino para o outro através do casamento, que muitas vezes era arranjado por conveniências políticas.

Assim, Guimarães (1996, p.66-80) afirma que a qualificação da nobreza passou por um processo de sistematização em que a dança toma um dos papéis mais significativos, uma vez que aquele que sabe dançar de forma graciosa e elegante atrai admiração e olhares, e em um

momento onde as atividades da corte eram realizadas em salões com bailes e festividades repletas de dança, saber se apresentar era essencial.

Ainda de acordo com Guimarães (1996, p.81-113), em Portugal, as manifestações artísticas que envolviam representações em que a dança fazia parte, fossem elas no ambiente privado da corte, ou em festividades cortesãs ou públicas, assim como em atividades operísticas nos espaços régios e públicos, seguiam em função de avanços e retrocessos marcados por proibições impostas por conceitos religiosos moralistas. Por conta do forte poder eclesiástico que a controlava, a corte portuguesa era vista como casta e religiosa.

D. José I casou-se com a princesa Mariana Vitória, filha do Rei Felipe V, da Espanha, que segundo Guimarães (1996, p. 127) se casaria com o rei Luis XV, em um acordo com as coroas francesas e espanholas. Todavia o acordo foi desfeito e, então, ainda jovem, a princesa se deslocou para Lisboa após ter vivido na corte francesa. Junto com a princesa vieram hábitos franceses que foram adquiridos durante sua vivência naquele país, fazendo com que o modelo cortesão francês se estabelecesse na coroa portuguesa.

Torres (2013) afirma que em 1761, por iniciativa de D. José I, foi criado o Colégio dos Nobres, destinado a filhos de nobres e burgueses, com um programa educativo que promovia o equilíbrio intelectual e físico, introduzindo a dança como disciplina. O reconhecimento da dança em uma trajetória educativa constituiu uma atitude pioneira e louvável a Portugal.

Outro sinal desta reflexão é a edição de tratados e manuais de dança, que de acordo com Duarte (2011, p.8) são de inspiração francesa em Feuillet e Pierre Rameau: *A Arte de Dançar à francesa* de Joseph Thomas Cabreira, o *Methodo ou explicação para aprender com perfeição a dançar Contradanças* de Julio Severin Pantezze e o *Tratado dos principaes fundamentos da Dança* de Natal Jacome Bonem.

A partir de 1750 multiplicam-se em Lisboa os espaços de convívio e lazer (salas, casas e cafés) que correspondem a uma vitrine para a representação dos códigos de civilidade e cortesia espelhados na nobreza. Atraída por um ambiente luxuoso, uma clientela seletiva da alta sociedade participava e sustentava o funcionamento das assembleias. Estes ambientes eram frequentados pela aristocracia e burguesia portuguesa.

Durante o século XVIII, em particular na segunda metade, emergiram e afirmaram-se em meio urbano novas práticas e novos espaços de sociabilidade que concorreram com – e substituíram- os da sociabilidade de corte, de vizinhança, de trabalho, de cariz religioso, etc. Os salões, as assembleias, os clubes, as sociedades, as lojas maçônicas, os café, os passeios públicos constituíram as novas formas de sociabilidade. (LOUSADA, 1998, p.129-130)

Uma das características marcantes destes espaços de sociabilidade é o alargamento do círculo de convívio social. Lousada (1998, p.134) afirma que a emergência de uma nova elite foi construída também a partir das relações geradas nestes espaços. As assembleias, reunião entre familiares e amigos eram realizadas nos espaços domésticos, estreitando os laços de amizade entre os participantes.

Richard Twiss (1775, p.3) no relato de suas viagens por Portugal entre 1772 e 1773, apontou a existência de assembleias, que se reuniam duas vezes por semana, durante o inverno, para dançar e jogar cartas. Os minuetos de Pedro Antonio Avondano<sup>1</sup> eram muito estimados. Afirma ainda que qualquer britânico que não ficasse mais de seis meses em Lisboa tinha admissão gratuita nas assembleias, mas aqueles que eram habitantes fixos tinham que pagar uma subscrição de sete moidores<sup>2</sup> por quarto. Essas assembleias se fortificaram e locais grandes são reservados para as reuniões. Durante o inverno existiam quatro grandes bailes, com jantares, onde muitos da nobreza portuguesa eram convidados.

Avondano foi um grande incentivador do crescimento das assembleias, e teve a iniciativa de fazer uma assembleia só. Sabe-se que Avondano residia na Rua da Cruz, local o qual é citado como existência de alguns espaços de sociabilidade.

No processo de habilitação de Avondano à Ordem de Cristo, em 1767, diz-se que este mora na Rua da Cruz, freguesia de S. Catarina, onde de anos a esta parte tem Caza de Baile que administra dos ingleses. Quanto ás testemunhas, uma afirma que o músico dava baile público aos Estrangeiros e Nacionais, outra que tem *caza de Assembleia para Ingleses e Amburquezes*, onde entes vão jogar e fazer seus bailes. A Assembléia também se chamava *Caza da Assembléia das Nações Estrangeiras*, no fim da rua da cruz onde mora Pedro Antonio Avondano, como reza a notícia de um concerto público que aí teve lugar no dia 11 de novembro de 1766. (LOUSADA, 1996, p.144-145)

Nestes espaços era possível expor respectivamente o conhecimento das danças cortesãs, com minuetos e contradanças – o refinamento da postura corporal e gestual que diferenciava a aristocracia (e os que nela procuravam se espelhar) das outras classes. Ao falar

---

<sup>1</sup> Nascido em Lisboa, em 16 de abril de 1714; falecido em Lisboa, em 1782. Compositor português de ascendência italiana. Ele estudou com seu pai, Pietro Giorgio Avondano, um violinista genovês da Capela Real Português e compositor, e ele tornou-se um violinista na mesma capela, onde outros de sua família também foram membros. Seus deveres como músico da corte incluíam compor a música para os *ballets* que acompanharam as óperas. Ele também tocava violino, e em sua própria casa na Rua da Cruz promoveu bailes e concertos, principalmente para as comunidades estrangeiras. Três coleções de minuetos escritos para esses bailes foram publicadas em Londres, à custa da comunidade britânica em Lisboa. Ele era um cavaleiro da Ordem de Cristo, uma honra comprada por 480 mil réis, e ele também desempenhou um papel importante na reorganização após o terremoto de 1755 da Irmandade de S Cecília, união de Lisboa dos músicos. Ele escreveu um *dramma giocoso*, *Il mondo della luna* (1765), e vários oratórios e obras instrumentais. (BRITO, 2013)

<sup>2</sup> Moeda de ouro equivalente a 1 libra, 7 xelins. (BECKFORD, 2009, p.183)

de Minueto, Caminada (1999) o apresenta como filho e sucessor da *courante*<sup>3</sup>, dança do povo, que se tornou com o tempo dança cortesã por excelência.

Beckford (2009, p.56) em seu diário da viagem que fez a Portugal em 1787, no dia 10 de junho escreveu sobre um jantar de que participou na casa de John Burton, que segundo ele era um dos melhores cravistas e organistas. Durante o jantar escutou algumas árias de Perez e João de Souza, e comenta os momentos de dança que fizeram parte evento.

Não me foi possível pronunciar uma palavra e senti-me incomodado quando a *Signora* Scarlatti me propôs que dançássemos. Dancei dois minuetes arrastando os pés, como se dançava em muitos países, com o pasmo dos circunstantes, que muito tinham ouvido falar dos meus requebros e atribuíram esta minha apatia, receio-o bem, a reserva minha e minha altivez. (BECKFORD, 2009, p.56)

O relato de Beckford (2009, p. 72) do dia 24 de junho, fala de um chá de que participou um rabequista e um padre, servidores do marquês. Tocaram sonatas, as quais ele detestava. E mais uma vez cita a dança que envolveu um dos participantes do chá.

O padre Duarte chupava o dedo a um canto, o general Forbes tinha tido a prudência de se ir embora, e o velho marquês, inspirado por um adágio patético, pôs-se a deslizar, repentinamente, pela sala, numa espécie de passo de dança que eu pensei ser o princípio de uma *hornpipe*, mas que afinal era um minuette ao estilo português, com todos os sapateios e floreios, que Miss Sill, convidada para o chá, foi forçada a dançar contra a sua vontade. Nunca eu assistira a uma dança tão nervosa. Mal ela acabou, pôs-se o médico a dançar, com a sua extensa e deplorável pessoa, um tão torcido e anguloso minuette, como outro não verei tão depressa. (BECKFORD, 2009, p.72)

Em ambos os relatos são citados os minuetos. Little (2013) afirma que o nome *minuet* pode ter derivado do termo *menu*, em francês, que quer dizer magro, pequeno, referindo-se aos extremamente pequenos passos da dança; ou a partir da movimentação do *branle à Mener* ou amener, que, como o *branle de Poitou*, eram danças populares no início de França do século 17.

O minueto foi dançado na corte de Luis XV como uma dança social descontraída e elegante. Normalmente era dançado por um par de cada vez, enquanto os outros avaliavam a apresentação. Após fazer as honras à realeza, era realizada a movimentação coreográfica,

---

<sup>3</sup> No início do século 17 era uma dança popular na França e na Itália e até o final do século havia dois tipos distintos: o italiano 'Corrente', uma dança rápida (3/4 ou 3/8), geralmente na forma binária com uma textura relativamente homofonia, frases de equilíbrio, estilo de desempenho virtuoso e uma estrutura harmônica e rítmica clara; e a 'courante', uma dança majestosa e grave francesa, geralmente em 3/2, caracterizada por ambigüidades rítmicas e métrica, uso freqüente de harmonias modais e melodias, e uma textura contrapontística. Exemplos de ambos os estilos podem ser encontrados juntos nas fontes musicais mais antigas, que incluem a dança, onde os nomes dados parecem não ter implicado diferenças estilísticas, como ambos os estilos são marcados como *Corrente* em fontes italianas e *courante* em fontes franco-flamengos. (LITTLE e CUSICK, 2013)



composta por deslocamentos espaciais e peculiaridades quanto ao segurar das mãos e reverências dos pares, que Bonem (1767) apresenta detalhadamente em seu tratado.

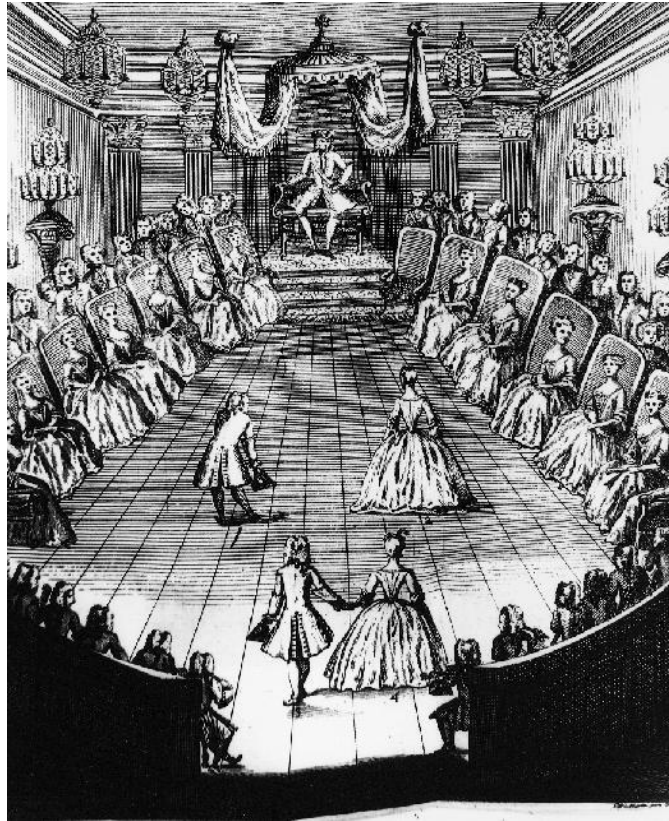


Figura 1 – Minueto em um baile de corte formal: a gravação de Pierre Rameau de "*Le maître à Danser*" (Paris, 1725)

Fonte: *Grove Music Online. Oxford Music Online.*

Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F004061>.

Acesso em 02 jul. 2013.

O passo da dança então se apresenta *menu* (miúdo), e até menor, *minuet*, que deu origem ao nome da dança. Foi insuperável dentro de sua concepção restrita e galanteadora, prudente e encantadora. “A dança mais praticada, tanto pela facilidade que encontramos em dançá-la, quer pela figura simples que praticamos atualmente... aquela de um Z” (RAMEAU, 1725, p.84)

O tratado de Cabreira (1760), o primeiro documento de que se tem conhecimento sobre dança publicado em Portugal durante o reinado de D. José I, ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minueto, com todas as suas regras. Em sua obra, Cabreira (1760) detalha minuciosamente como se portar e como executar a movimentação. O tratado de Bonem (1767), por sua vez, apresenta além da descrição, imagens que ilustram como

devem ser realizados os movimentos, permitindo melhor compreensão do leitor. Os dois tratados se completam com informações escritas e fontes visuais, enriquecendo o conteúdo dos minuetos.

De acordo com a capa do tratado de Bonem (1767), sua obra, que também trata dos minuetos, é muito útil não somente para a mocidade que quer aprender a dançar bem, mas para todas as pessoas honestas e polidas, uma vez que ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias.

O minueto, em particular, é considerado uma obra de arte e, na verdade, só é executado por uns poucos pares; cada um deles é rodeado pelos demais, que os admiram e aplaudem no final. Era executado por pares abertos onde os bailarinos e expectadores se saudavam com reverências cerimoniais e utilizavam passinhos, deslizos para frente e para trás, para a direita e para a esquerda; o corpo era mantido ereto e os membros não realizavam gesticulações. Originalmente fazendo uso de uma figura em forma de 8, transformou-se pouco a pouco num S, mais tarde num 2 e, finalmente, depois da reforma de Pécourt, num Z, já por volta de 1700; sobre esta figura do Z, o cavaleiro e a dama executam os movimentos simultaneamente e em oposição. (CAMINADA, 1999, p. 109)

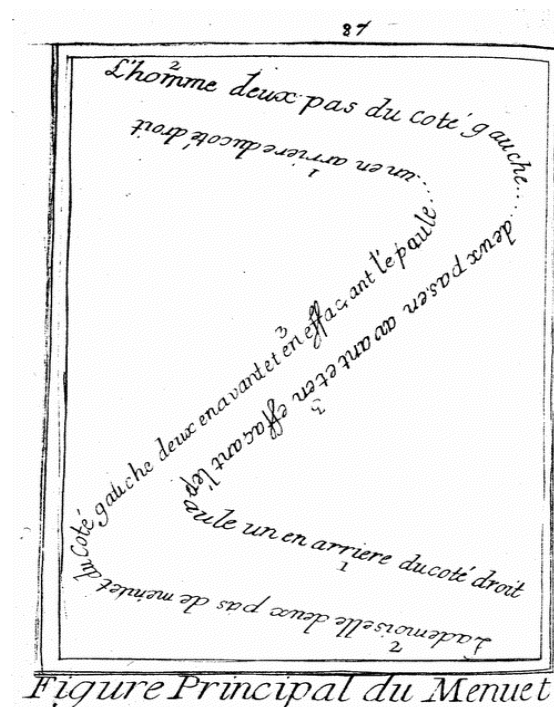


Figura 2 – “Figura Principal do Minueto [o “Z”]: o cavaleiro [faz] dois passos [do minueto] para a esquerda... dois passos avançando e afastando o ombro, um [passo] para trás do lado direito. A dama [faz] dois passos de minueto para a esquerda, dois avançando e afastando os ombros... um para trás do lado direito.”

Fonte: Rameau (1725, p. 87).

De uma forma geral a dança é cultivada pela nobreza portuguesa na forma do *ballet d'action*, conjugado com o espetáculo de ópera, mas por vezes com argumentos próprios. Em suas cartas, o viajante sueco Carl Ruders (1761-1837) (2002, p.171) relata, em uma de suas cartas que foram escritas durante sua viagem a Portugal, a participação dos bailados nas óperas, especificando alguns deles.

O talento dos primeiros dançarinos e dançarinas do Teatro Italiano tem sido ensejo na presente estação de ostentar todo o seu intenso brilho em sucessivos bailados e pantomimas.

Na minha carta de 10 de novembro referi-me ao bailado heroico, *O Julgamento de Paris*. Para os benefícios das primeiras figuras do corpo de baile foram-nos proporcionados, antes do fim do ano, quatro grandes pantomimas-bailados.

Mademoiselle Monroy realiou a sua festa no dia 29 de Novembro com a pantomima-bailado intitulada *Annette e Lubin*. É tirada de um dos cantos de *Marmontel*. Para mademoiselle Hutin cujo beneficio se realizou em 5 de Dezembro, compôs o mestre de dança uma outra chamada *A Busca do Juízo*. (RUDERS, 2002, p.171)

Na sua carta de 29 de março de 1800, Ruders (2002, p.94-95) fala de uma apresentação que foi assistir no Teatro Italiano, e indicou a presença de bailados-pantomimas.

Não há dúvida que, actualmente, neste teatro, não se poupa nada para tornar brilhante os espetáculos. A maior parte das peças é cheia de enredo e decorrem entre as mais belas ornamentações, que muitas vezes deixam o espectador maravilhado. Se o empresário consegue mais algumas figuras de merecimento, especialmente para o corpo de baile, ninguém mais poderá queixar-se. Mas, mesmo com referências aos bailados, já se nota uma grande diferença desde que foi contratada a nova dançarina, cuja estréia se realizou em 29 de janeiro, com o novo bailado-pantomima composto pelo Sr. Rossi e intitulado *Telémaco na ilha Calipso*. (RUDERS, 2002, p.94-95)

Nos espaços exteriores, como as assembleias, acontecia o exercício mais livre da dança de carácter cortesão. Ruders (2002, p.174) relata a chegada do Príncipe Augusto de Inglaterra, e a reunião que contou com a participação do príncipe.

No dia 2 de Fevereiro honrou, com a sua presença, o chamado *Longroom*, uma espécie de clube dos ingleses aqui residentes, mas de que podem fazer parte quaisquer outros estrangeiros de boa posição, mediante o pagamento de 80 cruzados pelo tempo que vai do mês de novembro a principio da quaresma. Os viajantes que não se demoram, no país, por mais de seis semanas, são isentos de quotização e têm entrada livre, logo que uma vez foram apresentados. As pessoas pertencentes ao corpo diplomático não pagam nada.

Todas as semanas, e certas noites, há reuniões. Dança-se, joga-se e conversa-se. Em ocasiões excepcionais convida-se também as principais famílias portuguesas, costumando essas reuniões ser muito concorridas e brilhantes. (RUDERS, p.174, 2002)

O relato de Ruders (2002) confirma e atualiza o que Twiss apresentou vinte anos antes, que confirma a existência de assembleias, onde as pessoas ouviam música, dançavam e jogavam.

Dentre estes espaços de convivência destaca-se ainda a casa da Assembleia do Bairro Alto. Para Guimarães (1966, p. 196-197), a Casa da Assembleia era um teatro de burgueses, para burgueses, que a aristocracia também gostava de frequentar. Tanto era notável que o tratado de Julio Severin Pantezze, que apresenta regras para se dançar a Contradança, foi dedicado para todos aqueles que frequentavam a Casa do Bairro Alto.

Burford e Daye (2013) afirmam que as contradanças, cuja origem remonta às danças renascentistas populares inglesas, tiveram ampla difusão na França, onde dividiam o espaço da dança nos divertimentos cortesãos. Contradança era originariamente uma música popular inglesa cuja designação *country dance* que quer dizer "dança campestre" veio por corrupção a ser denominada *contredanse* desde que, no século XVII foi introduzida na França.

A especificidade das contradanças de permitir que vários casais dançassem ao mesmo tempo, ao contrário das outras danças da corte, que tinham características individuais, seja a apresentação de apenas um casal, sem a interação de outros casais, ou para uma só pessoa, teve boa aceitação, ganhando a simpatia daqueles que apreciavam a dança.

De acordo com o que Cairon (1820), Compan (1787) e Minguet y Yrol (1757) apresentam em suas obras, as diferenças entre as contradanças e o minueto estão em relação à simplicidade dos passos, que são pouco variados, com alguns pequenos saltos; e gestos, já que na contradança predomina a simplicidade, o tom de brincadeira reforçado por palmas e jogos de mão, e a complexidade dos movimentos e da organização espacial, com vários desenhos coreográficos, que evoluem a partir da disposição em fileiras.

A dança, assim como a música, fazia parte da formação da sociedade. Lousada (1996, p.140) fala que era moda entre as senhoras pedirem aos maridos um cravo, um professor de música, e um professor de dança. A dança sai dos ambientes fechados, ganhando outras possibilidades.

Tal como sucedeu com a ópera e a música instrumental, foi também na segunda metade do século XVIII que essas danças deixaram o mundo fechado da corte e da Aristocracia. A difusão social é acompanhada por uma actividade editorial impressiva e pela abertura de escolas de dança. Já não são apenas os jovens com entrada no Colégio dos Nobres, ou as famílias com recursos para disporem de um professor particular em casa, que podem aprender a dançar o *minuete* ou a contradança. (LOUSADA, 1996, p.140-141)

Pode-se encontrar vestígios da progressão da utilização da dança dentro do conceito de formação da sociedade desde a segunda metade do século XVI, quando a Companhia de Jesus, de missão evangelizadora, utilizou a representação dramática como parte do seu programa, sendo inserido na escola jesuítica como recurso didático, o ensino do teatro em língua latina que inclui canto, dança, cenografia e figurino. Ao longo do século XVII, a tendência verificada nos espetáculos da Companhia foi a de evoluir das simples danças, integradas em programas de festas religiosas, para bailados complexos, que se apresentavam em datas especiais, de fundamento hagiológico ou histórico. (GUIMARAES, 1996, p.108).

De acordo com Duarte (2011, p. 9), ao longo do século XVIII, os festejos populares, de uma forma geral, enquadravam-se no antigo esquema tardo-medieval, das entradas e solenidades religiosas.

Porém assistiu-se, à semelhança das recepções aristocráticas, a introdução de inovações musicais e teatrais: as serenatas e as óperas, assim como as danças sociais francesas, tornando-as cada vez mais visíveis nas festas e espetáculos realizados. Nos festejos de comemoração de casamentos ou nascimentos da família real, dançava-se, apresentando a miscigenação de culturas fruto da união dos povos. Diante do fortalecimento das culturas existentes anteriores à nacionalidade, a Igreja não teve alternativa senão aceder a ajustar-se às tradições fixadas.

O séc. XVIII foi marcado pela tentativa de organização do espetáculo, com o intuito de se ter uma apresentação coerente das artes cênicas, uma vez que os principais realizadores de tais atividades, a Corte e a Igreja, tendiam a agrupar desordenadamente sucessivas representações de dança, poesia e música. A tendência para uma arte que sintetizasse todas as manifestações artísticas vinha da necessidade de se organizar as produções das Igrejas e da corte.

Ressalta-se no contexto português então a figura de Gil Vicente<sup>4</sup>, que, segundo Sasportes e Ribeiro (1990, p.16-19), foi ele próprio organizador das festas palacianas (além de poeta, dramaturgo, ourives, coreógrafo e músico) e deixou poucos apontamentos de suas

---

<sup>4</sup> Dramaturgo português, poeta, músico e cortesão. Ele provavelmente morreu um ano depois de sua última peça, realizada em dezembro de 1536. As peças de Vicente foram escritas para a corte real durante os reinados de D. Manuel I (1495-1521) e João III (1521-1557). De acordo com Reckert, 48 peças são existentes, datados entre 1502 e 1536, 20 são escritos em Português, 12 em castelhano e os outros usam uma mistura de línguas. Os primeiros trabalhos de Vicente foram influenciado por Juan del Encina. Pelo menos 15 das suas composições podem ser encontradas na Cancionero de Palacio; outros pertencem ao âmbito religioso. Embora em alguns casos a relação entre essas peças e do seu contexto teatral é leve, em geral Vicente exhibe sagacidade incrível e originalidade na forma como ele faz a música desempenha um papel dramático significativo. Em suas peças, encontramos as primeiras referências literárias para o ensalada (Auto da Fé, 1510) e a folia (Sibila Cassandra, de 1513). (LUPER, FERREIRA, 2013)

obras, dificultando o conhecimento do teatro musical que ele próprio produziu. As formas tradicionais foram enriquecidas, apareciam carros triunfais, sobre os quais se desenrolava parte da ação.

Durante o século XVIII verifica-se uma transformação gradual, mas significativa, da dança como arte do espetáculo. Por volta dos anos de 1766 a 1793 houve reconfigurações na conjuntura social e política que condicionaram a produção de espetáculos músico-teatrais e de balé.

Durante estes anos, assistiu-se a uma proliferação assinalável da prática de dança nos domínios privados e semi-privados. As formas de convivialidade, fomentadas especialmente pela aristocracia e pela burguesia urbanas, construíram-se com a música e com a dança, porventura mais do que com quaisquer outras práticas sociais. (GUIMARÃES, 1996, p.206).

O séc. XVIII europeu foi profundamente definido pelo gosto italiano através da sua supremacia no teatro musical, a ópera. Portugal não foi exceção. Neste mesmo período D. José patrocinou uma nova revitalização dos programas músico-teatrais nos paços régios, a ativação de novas salas de espetáculo e pela vinda de Itália de bailarinos, músicos e arquitetos-cenógrafos. Giovanni Carlo Bibiena projetou, a serviço da corte, o Teatro de Corte na Sala das Embaixadas do Paço da Ribeira, e o Teatro do Paço de Salvaterra.

Podemo-nos interrogar acerca do modo como a dança se enquadrava nos programas das actividades de lazer. No que diz respeito aos espetáculos de ópera, o curso de elementos coreográficos indicia a importância que essa arte tinha aos olhos do público. A dança surgia associada a ópera, jogando-se como complemento das peças operáticas e eventualmente funcionando no lugar dos intermezzi. (GUIMARÃES, 1996, p.156)

A revitalização do teatro de corte em Portugal culminou na construção de uma grande e majestosa sala de ópera em Lisboa. Os desejos da corte, do rei em especial, é que se apresentassem músicos e bailarinos vindos da Itália.

Também sob cuidados de Giovanni Carlo Bibiena, o novo teatro veio a situar-se na nascente do Paço da Ribeira, com arquitetura voltada para o conforto dos apreciadores e artistas. “Este teatro, conhecido do Ópera do Tejo, foi inaugurado na primavera, com *Alessandro nell’Indie* e *La Clemenza di Tito*, segundo libretos de Pietro Metastasio e música de David Perez.” (GUIMARÃES, 1996, p.159)

Todavia, o teatro da Ópera do Tejo teve vida efêmera. Alguns meses após ser inaugurado, e apresentado à sociedade portuguesa com todo seu esplendor, no dia 1º de

novembro de 1755 um forte terremoto atingiu Lisboa, e reduziu o monumento a entulhos, assim como devastou a cidade.

Além do tremor de terra que levou ao chão grande parte da cidade, um incêndio, que durou vários dias, contribuiu para a destruição da estrutura do local, incluindo seus registros da época. Após um intervalo de 8 anos, permitindo que Lisboa começasse a se reerguer depois da grande tragédia, Duarte (2011, p.12-13) indica que a ópera continuou a ser desenvolvida no teatro régio da Ajuda, no Palácio de Queluz e em Salvaterra, e no teatro público da Rua dos Condes, permanecendo com as características italianas. “Na edificação da Lisboa pombalina pós-terremoto, proporcionou-se espaço para dinamizar os teatros públicos – do Bairro Alto, da Rua dos Condes, do Salitre e da Graça com programações que incluíam o teatro declamado, a dança e a ópera”. (DUARTE, 2011, p.13)

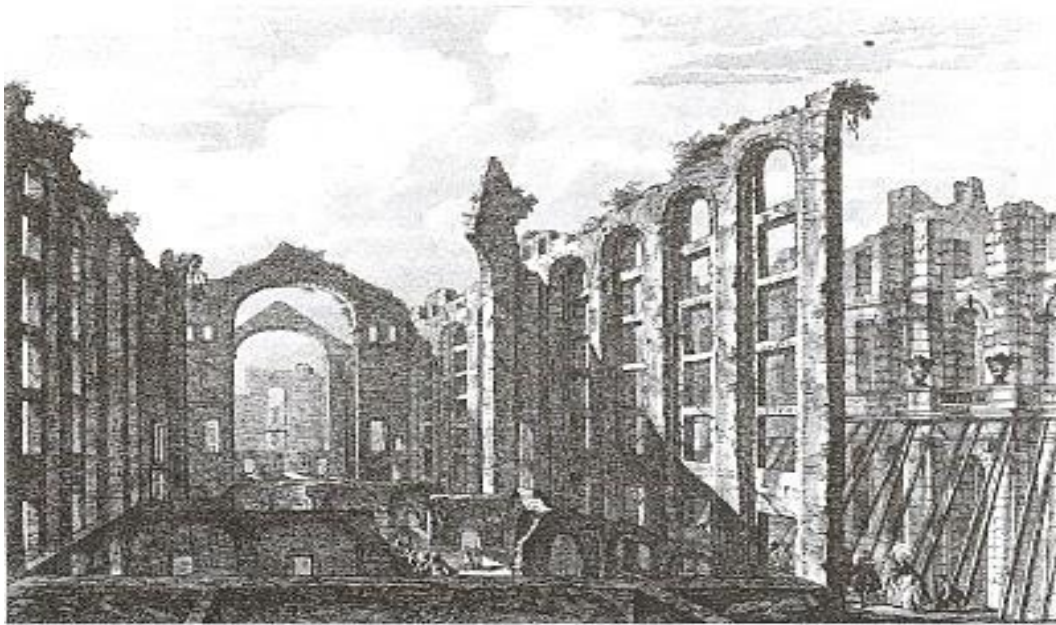


Figura 3 – Gravura das ruínas da Ópera do Tejo depois do terremoto de 1755

Fonte: Cultura, tudo o que é preciso saber - Dietrich Schwanitz

Disponível em <http://abuscapelasabedoria.blogspot.com.br/2010/11/as-velas-e-o-terramoto-de-1755.html>.

Acesso em 03 de outubro de 2012.

No final do século XVIII inaugurou-se uma nova sala de espetáculo, o Teatro São Carlos.

No que diz respeito à dança, observou-se a partir dos anos de 1780, a contratação, para os teatros régios, de bailarinos e coreógrafos que atuavam nos teatros públicos. Normalmente

os bailarinos eram convocados em nome da rainha para estarem presentes em local e hora determinados, e de lá seguiam para os teatros régios.

Sasportes e Ribeiro (1990, p.30) afirmam que o bailado não teve tanto destaque no campo de artistas locais, como foi o caso da música e da literatura, seja pela ausência de estudantes bolsistas no estrangeiro, ou pelo fato de não se organizar em uma escola oficial.

Tudo era de importação, incluindo os professores que ensinavam dança de salão e seguiam métodos próximos do da dança teatral. Regra geral evocavam as regras dos mestres franceses do começo do século, por cá se traduzindo e publicando diversos manuais. Os principais coreógrafos ensinaram no colégio dos nobres. (SASPORTES e RIBEIRO, 1990, p.30)

O saber dançar no século XVIII era de suma importância para aceitação na sociedade, e a sua divulgação em massa estabeleceu que o saber da movimentação corporal fosse regra prima no progresso dentro da escala social. Portugal, durante este século, teve sua dança impulsionada dos salões para os teatros, assim como dos palcos para as assembleias. A dança assume diferentes aspectos, realiza seu papel na educação do nobre e nos divertimentos da corte; sua prática traduzia o exercício dos códigos cortesãos de civilidade espelhados na nobreza; e nos teatros régios e públicos, a dança era assistida, pela nobreza e pela burguesia, como parte do espetáculo operístico, apenas para sua contemplação.

## 1.2 Os Tratados de Cabreira, Bonem e Pantezze

Dentre os três tratados de dança publicados em Portugal na segunda metade do século XVIII, neste item serão apresentados e devidamente contextualizados a *Arte de Dançar a' Franceza* (CABREIRA, 1760) e o *Tratado dos principaes fundamentos da Dança* (BONEM, 1767), que têm o Minueto como tema central, e o *Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças* (PANTEZZE, 1761), que se refere as contradanças.

Joseph Tomas Cabreira apresenta em seu tratado os passos do minueto, suas regras e o modo de conduzir os braços. Se dirige não só a juventude que deseja aprender a dançar, mas a todos que querem aprender a se portar, e fazer cortesias.

JOSÉ THOMÁS CARREIRA, omitido por Barbosa, e do qual também não pude obter mais conhecimento que o de ter publicado com o seu nome o opusculo seguinte;  
4911) *Arte de dançar á franceza, que ensina o modo de fazer todos os differentes passos de minuite, com todas as suas regras, etc. etc. traduzida do idioma francez para o portuguez.* Lisboa, por Francisco Luis Ameno



1760.8.º de VIII-24 pag., com pequenas gravuras de madeira intercaladas no texto. (Silva, 1860, p.148)

O tratado de Cabreira (1760) é uma tradução de um tratado francês, nação na qual, segundo ele mesmo, reina o bom gosto. Assim, o documento é direcionado tanto para os mestres que desejam desempenhar suas funções com excelência, assim como para aqueles que desejam aprender a dançar e não possuem condições financeiras para ter um mestre de dança particular.

De forma lúdica, Cabreira (1760) dividiu seu tratado a partir da explicação de figuras que ilustram a movimentação a ser realizada. As imagens permitem que o leitor visualize como a posição é feita e em que direção o movimento é realizado.



Figura 4 – Arte de Dançar a' Franceza  
Fonte: Cabreira (1760, p.2).

Nesta imagem Cabreira (1760) descreve como devem ser executadas a primeira e a segunda posição, indicando nos desenhos como os pés devem estar colocados. A imagem facilita a compreensão do texto.

A imagem da página 11 apresenta os quatro passos do minueto. É importante ressaltar que ele descreve não apenas o lado que deve ser movimentado, mas a forma que deve ser feita. Os primeiros passos devem ser por *demicoupe*<sup>5</sup>, e os outros dois são passos normais.



Figura 5 – Arte de Dançar a' Franceza  
Fonte: Cabreira (1760, p.11).

Outra metodologia que se destaca no tratado de Cabreira (1760) é a forma como ela aborda os desenhos coreográficos. Os movimentos são escritos de acordo com o que deve ser realizado no espaço.

<sup>5</sup> Passo do ballet clássico que consiste em um meio *coupé*. Usa-se o pé direito contra o pé esquerdo na primeira posição, e também dobra-se os joelhos, sempre com o corpo colocado no pé esquerdo, o direito no ar, sem colocar no chão, os dois joelhos também dobrados e abertos, o tronco não mexe, e a cabeça vira para fora e inclina para trás. (COMPAN, 1787, p.117)

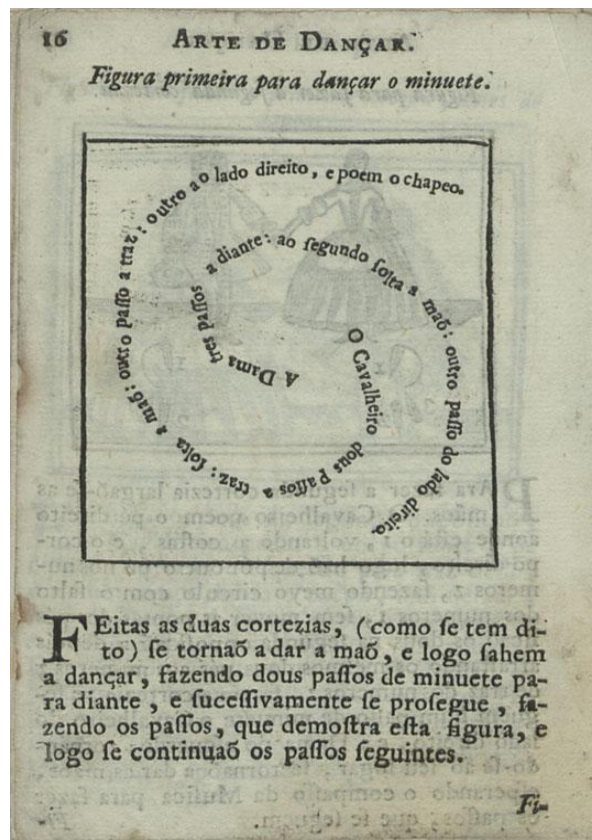


Figura 6 – *Figura Primeira para dançar o Minuete*  
 Fonte: Cabreira (1760, p.16).

Na primeira figura do minueto, ele descreve qual o deslocamento corporal que a dama e o cavalheiro devem fazer. Este movimento consiste em um giro, por isso a escrita no tratado foi feita em forma de espiral, para que o leitor compreenda como se deslocar no espaço, e qual passo deve ser realizado durante a execução da figura.

Assim como a primeira figura, Cabreira (1760) apresenta outros elementos, como a principal figura do minueto, que é conhecida como “Z”. Esta figura é apresentada também na obra *Le Maître a danse*, de autoria do coreógrafo e mestre de *ballet* francês Pierre Rameau.

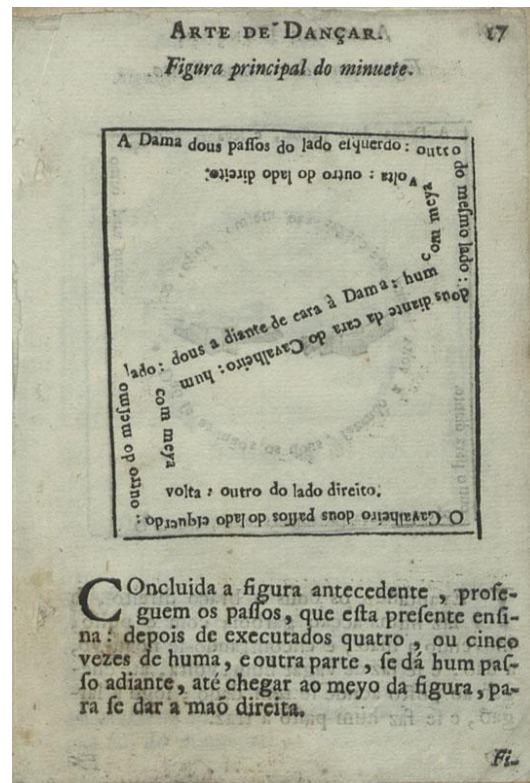


Figura 7 – Figura principal do Minuete  
 Fonte: Cabreira (1760, p.17).

A intenção era que ao estudar o tratado o leitor teria o necessário para dançar em qualquer parte, e saber se portar em qualquer lugar. Assim, outros tratados surgiram, com outras informações, que vinham enriquecer o conteúdo das danças e dos bons costumes, com explicações mais minuciosas e novas abordagens metodológicas.

Natal Jacome Bonem, de acordo com relatos de Camilo Castelo Branco, escritor português, era uma mestre de dança francês que escreveu um documento de grande valia para a sociedade da época, o *Tratado dos principaes fundamentos da Dança, de 1767*.

NATAL JACOME BONEM, que no frontispicio da obra seguinte se intitula Mestre de Dança. São-me desconhecidas as suas circumstancias persoas, inclusive a naturalidade; e se não é este um cryptonymo, como estou quasi inclinado a crer, devemos suppolo nascido em paiz estrangeiro. — E. 5) (C) Tratado dos principaes fundamentos da Dança. Obra muito util não somente para esta mocidade, que quer aprender- a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas e polidas, ás quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortezias que convém em as Assemblêas adonde o uso do mundo a todos chama. (Silva, 1973, p.251)

Branco (1929) afirma que o Fr. Caetano de São José, encarregado de censurar oficialmente o manuscrito do tratado de Bonem, emitiu uma opinião favorável a publicação.



Não me envergonho em obsequio do meu estado confessar ingenuamente se não estendeu para a arte de dança nem ainda a curiosidade dos meus estudos: sei que algumas especies d'esta mereceram no estabelecimento da disciplina ecclesiastica uma bem severa reprehensão e merecida prohibição fundada na solene profissão que fazem os que pelo sacramento da regeneração se formam membros vivos de Jesus Christo e filhos espirituaes da santa Igreja; não ignoro tambem que outras tem o justo louvor com o exemplo de um rei santo como David, dançando na presença da arca do testamento. Se os preceitos da presente arte, expostos na verdade com toda a modéstia se ordenarem para uso d'estas e outras de semelhante decência e honestidade, nem serão oppostos á santidade dos costumes, assim como o não são os pontos essenciaes da nossa santa fé. É o que posso informar, etc. (BRANCO, 1929, p.693)

Estas palavras estão presentes na publicação do tratado, compondo as licenças necessárias para a impressão do documento. Frei Caetano afirma que se o intuito do tratado for a abordagem da dança enquanto contemplação que a publicação seja feita, porém, se a intenção do autor for apresentar a dança como bailados libertinos, que o santo ofício faça o que achar necessário.

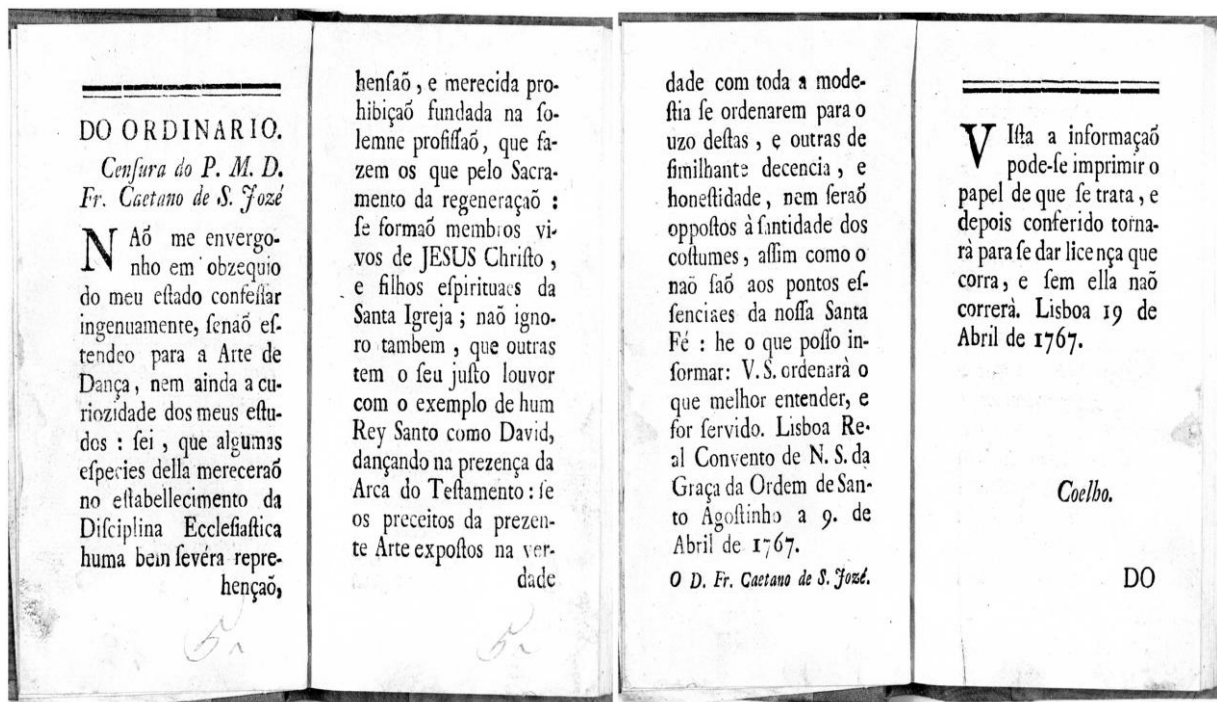


Figura 8 – Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança  
Fonte: Bonem (1767).

Bonem (1767) apresenta no tratado que sua intenção não é apenas para a mocidade que quer aprender a dançar, mas para pessoas educadas, às quais apresenta regras para andar, saudar e fazer cortesias.

Ele não fala sobre a origem da dança, e sim da forma como executá-la. No prólogo afirma que a arte de dançar vai além do que é visto nos palcos, é divertimento, é saber se portar com elegância e fineza em festas e eventos do cotidiano. Faz relação direta do seu tratado com os que foram escritos pelos principais mestres de dança da França, indicando assim que sua escrita é baseada em tratados franceses.

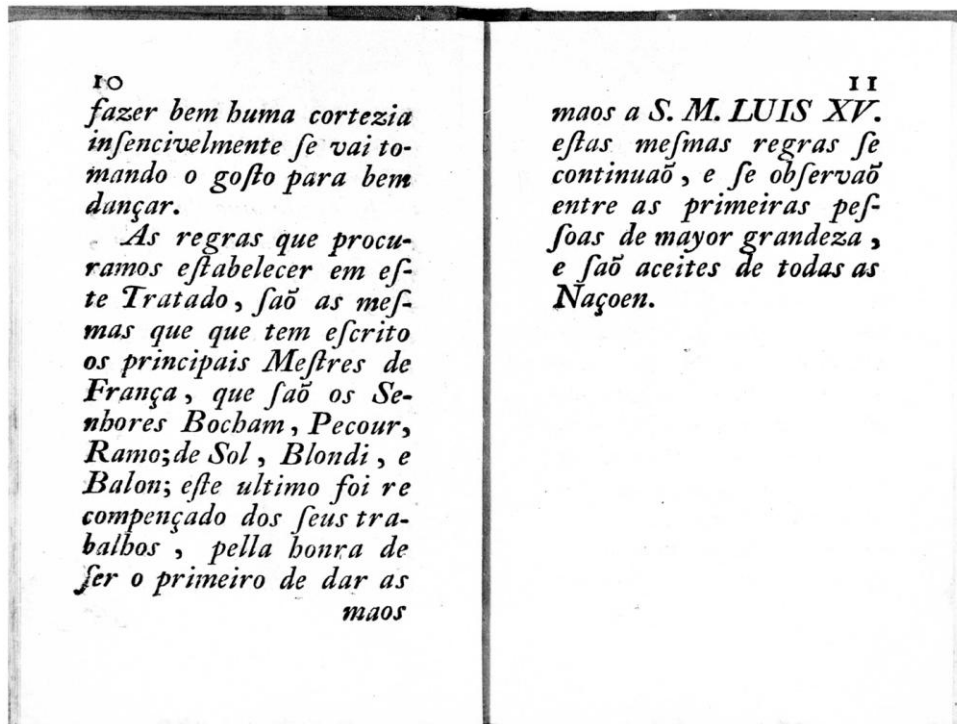


Figura 9 – Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança  
Fonte: Bonem (1767, p.10).

O tratado de Bonem (1767) é dividido em quatorze capítulos:

Capítulo I – Do modo de se aprender bem.

Capítulo II – Do modo de andar bem.

Capítulo III – Das posturas e sua origem.

Capítulo VI – Das cortezias em geral.

Capítulo V – De cada cortezia em particular.

Capítulo VI – Do modo que as senhoras devem andar, e se devem apresentar.

Capítulo VII – Das cortezias de diferentes modas.

Capítulo VIII – Das cortezias que se devem fazer a entrada de huma caza.

Capítulo XI – Da boa moda que se deve observar com cortezia em os bayles a regrados.

Capítulo X – Das cortezias antes de dançar.

Capítulo XI – Dos passos do minuete.

Capítulo XII – Dos movimentos dos braços, que se devem executar com os passos de minuetes.

Capítulo XIII – Discurso sobre os movimentos em geral.

Capítulo XIV – Discurso sobre os movimentos dos braços.

Os oito primeiros capítulos se referem a boas maneiras de uma forma geral. Como andar, como fazer cortesias, como se apresentar. Utilizam movimentos de dança para a educação postural, fazendo com que o mesmo corpo que está pronto para dançar seja o corpo que sabe se colocar no espaço e na sociedade.

Voltando ao livro do francez Natal Bonem, acho n'elle excellentes preceitos de educação que seriam, em substancia e forma, bem cabidos n'um dos compendios do snr. João Felix Pereira. O cap. VI por exemplo: Do modo que as senhoras devem andar, e se deve apresentar. (Branco, 1929, p. 172)

No capítulo III Bonem (1767) cita Bocham, se referindo a ele como compositor das danças da Ópera de Paris. Na verdade ele faz referência a Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, cujo papel foi decisivo na elaboração e na codificação da dança clássica tal qual conhecemos hoje, foi quem definiu as cinco posições básicas. Pierre Rameau, em seu tratado *Le maître à danser*, afirma:

O que chamamos de posição não passa de uma proporção correta que descobrimos para afastar ou aproximar os pés numa distância medida, em que o corpo encontre o seu equilíbrio ou o seu eixo sem incomodo, andando, dançando ou parado. As posições foram estabelecidas pelos cuidados do falecido M. de Beauchamps, cuja idéia era organizar adequadamente esta arte. Não se as conhecia antes dele. (RAMEAU, 1725, p.13)

Como professor de dança do rei logo se tornou compositor dos *ballets* de Luis XIV. Seu desejo era impor à dança uma organização conhecida mundialmente. Bourcier (2001, p.115) afirma que Beauchamps trabalha a partir dos passos de dança de corte, atribuindo-lhes uma beleza formal. Tratava-se de tomar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo que o torna, forçosamente, artificial.

No ano de 1700, um aluno de Beauchamps, chamado de Raoul-Auger Feuillet, publicou um documento *Chorégraphie ou Art de noter La danse*, no qual descreve a totalidade dos passos codificados naquele período. Outro dançarino, André Lorin, já tinha

publicado uma obra do mesmo teor, a partir de dois manuscritos que havia produzido à pedido do rei.

Em 1704, diante da apresentação do documento de Feuillet, Beauchamps se dirige ao conselho do rei, considerando um furto, uma vez que a codificação dos passos de dança em forma de caracteres, uma espécie de partitura da dança, foi fruto do seu esforço e dedicação. O conselho logo tomou providências e atendeu ao pedido de Beauchamps sobre reparação de danos, reconhecendo-o como autor e inventor dos caracteres empregados por Feuillet, seu aluno e a dança passou a ter sua escrita.

A Escola de Dança, integrante da Academia Real de música, sistematizou o ensino do *ballet*, desenvolvendo um sistema de posições de cabeça, tronco, braços e pernas, sob a orientação de Beauchamps, e com a colaboração de Bocan, de Louis Pécourt e de Jean Balon.

Os princípios, em cima dos quais Pierre Beauchamps construiu a base do academicismo e as inovações da técnica de elevação, transformaram a arte do ballet na mais duradoura de todas as formas de dança, através de cujo preparo o bailarino pode executar quase tudo o que um coreógrafo imagine para o seu corpo; como um alfabeto, com o qual é possível falar inúmeros idiomas, tal o significado da técnica de dança acadêmica ou dança “Clássica” (CAMINADA, 1999, p. 103)

A codificação de posições e movimentos é utilizada até hoje nas escolas de *ballet*. Por ter a nomenclatura padronizada, o bailarino consegue executar uma aula de *ballet* em qualquer parte do mundo, mesmo que não possua o domínio do idioma local. Um *glissé*, que de acordo com o que Compan (1787, p.166), apresenta no *Dictionnaire de Danse*, consiste em passar suavemente a frente do outro, tocando levemente o chão, será o mesmo movimento, seja no Brasil, seja na França.

Ao utilizar as codificações de postura que Beauchamps determinou, Bonem (1767) permitiu que os leitores de seus tratados pudessem aplicar os ensinamentos ali escritos em qualquer parte do mundo, seja em Portugal, seja na França.

Os capítulos seguintes se referem diretamente a como executar os passos de dança, mais especificamente do minueto. Relata minuciosamente como deve ser o comportamento desde que se é convidado para uma dança, onde deve-se começar a dançar, e quais os movimentos a serem feitos pelas senhoras e pelos cavalheiros.

Ao comentar os passos e os movimentos do Minueto, assim como em todas as demais orientações presentes no tratado, Bonem não utiliza imagens para ilustrar suas idéias, mas faz o uso de uma redação rica em detalhes, para não deixar o leitor com dúvidas. Com texto bem



estruturado e de fácil entendimento, é notório o domínio da arte de dançar de Bonem, já que a forma como estruturou seu tratado é didática e acessível para todo e qualquer tipo de leitor.

Outro tratado português de dança da segunda Metade do século XVIII, e objeto de estudo da presente pesquisa, é o *Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, de 1761, escrito por Julio Severin Pantezze.

JÚLIO SEVERIN PANTEZZE. Segundo uma nota de Innocencio, foi professor de dansa, mas de cuja naturalidade e mais circumstancias nada pôde apurar. Escreveu e publicou o seguinte livrinho, que não é vulgar, e é mui interessante para a historia da arte em Portugal:

10951) *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dansar as contradansas: dado á luz e offerecido aos digníssimos srs. assignantes da casa da assembléa do Bairro Alto*. Lisboa, na Off. de Francisco Luiz Ameno, 1761. 8.º de 60 pag., e mais 3 innumeradas no fim, que contém as licenças. Com figuras intercaladas, no texto. Na pag. 35 tem uma boa gravurinha em cobre. (Silva, 1973, p.269)

Pantezze (1761) dedica seu trabalho aos assinantes da Assembléia do Bairro Alto, para que estes possam aprender a dançar as contradanças inglesas. Sua explicação se remete as figuras da contradança, a forma como as pessoas vão se deslocar e se posicionar no espaço.

Estimula um sistema de codificação do que seriam as senhoras e os cavalheiros, e como o corpo dele está presente no espaço.

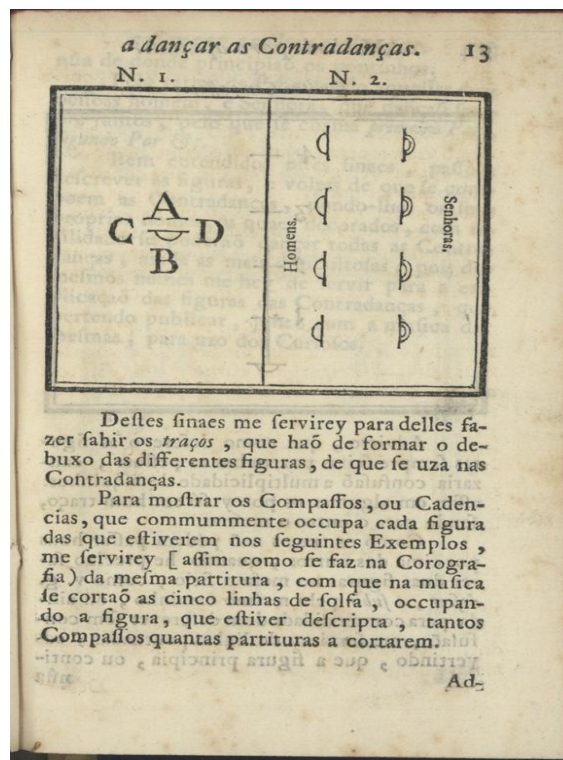


Figura 10 – *Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*  
Fonte: Pantezze(1761, p.13).

As letras A, B, C e D apresentadas na figura se referem aos lados, sendo A a parte da frente do corpo, B as costas, D o lado direito e C o lado esquerdo. Ao definir os símbolos correspondentes as senhoras e cavalheiros facilitou a escrita, e conseqüentemente a leitura do documento.

O tratado é repleto de desenhos, e todos são acompanhados pela descrição do que deve ser feito em cada figura. Como o tratado é direcionado para aqueles que já são conhecedores dos movimentos da contradança, Pantezze não apresenta os movimento corporais com que a contradança é executada, mais sim os deslocamentos corporais que deve ser feitos durante a dança.

Dirás que não exponho os passos, com que as figuras das contradanças se executam, e sendo tua advertência filha da tua curiosidade, também te quero advertir, que o julguei desnecessário, pois eu escrevo para aqueles que já tem uso das salas, em que a dança se exercita, e não para aqueles, que ainda não sabem os passos com que elas se efetuam. Declaro as figuras precisas para a sua execução com pronta facilidade. Espero que tu não só as leias, mas também as pratiques, e confesses quão é útil o meu trabalho, como a tua aplicação. (Pantezze, 1761, p.8-9)

Adiante será feita uma explicação mais detalhada do *Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, identificando relações deste com os documentos de Cabreira (1760) e Bonem (1767).

Ao publicar documentos direcionados para dança, que foram redigidos de forma técnica e detalhada, Portugal fortalece a abordagem da dança para além dos palcos e das óperas, e também como parte integrante do processo civilizatório.

### **1.3 Os movimentos do Brasil**

A abordagem histórica da trajetória da dança no Brasil no século XVIII é necessária para entender a influencia portuguesa na formação cultural e sua relação com a sociedade. Para Monteiro (2011) de acordo com novas condições de sociabilidade, como a sociedade está organizada, os campos da dança profissional e da dança social são redefinidos. A vida cultural é uma forma poderosa de manipulação do real por meio do símbolo, o que se deseja sendo apresentado de forma lúdica e envolvente.

O Brasil estava vivenciando um momento histórico marcante a partir da segunda metade do século XVIII e em princípios do século XIX. A família real mudou-se para o Brasil em 1808 e o fato de o Brasil ser a sede de metrópole a partir da permanência da coroa

portuguesa em solo brasileiro acarretou mudanças não só estruturais, mas comportamentais. Junto com a corte, vieram todos seus costumes e práticas sociáveis europeias.

No século XVIII, o processo português de centralização monárquica se consolidava, ao mesmo tempo em que, na colônia, a sociabilidade de confraria se intensificava, acompanhando o incremento da vida urbana. (Monteiro, 2011, p.53)

A cultura dos bailes de corte e as danças que eram apresentadas foram frutos da influencia direta de cortes europeias. Em 1581, a italiana Catarina de Médicis, após tornar-se rainha da França, incentivou que fosse criado um excepcional espetáculo, por ocasião das bodas de Marguerite de Vaudemont, sua sobrinha, com o duque de Joyeuse, o qual foi chamado de *Ballet comique de La Reine*, coreografado pelo mestre de dança italiano Baldassarino de Belgioioso.

Não se tem a partitura completa da obra, não sabendo assim quais os tipos de dança foram executados, mas a maioria pode ter sido extraída do repertório de danças de corte. O *Ballet Comique de La Reine* fixou o padrão de *ballet* de corte, gênero este que foi posteriormente aperfeiçoado em sua forma, tornando-se mais refinado.

A dança de corte, tradição francesa exportada para todas as cortes europeias, de alguma forma também chegava aos salões setecentistas da colônia: os minuetos e as contradanças, os “passepieds” aparecem na documentação relativa a festejos na América portuguesa. (...) Na corte, nunca se inventou dança alguma. A dança de corte foi sempre o resultado da apropriação e adaptação de inúmeras danças populares. A dança praticada nos salões coloniais, ao longo do século XIX, perpetuou tais intercâmbios verticais ao refinar, no ambiente elitizado, lundus, maxixes, práticas de dança muito antigas entre negros, brancos e mestiços pobres. (Monteiro, 2011, p.29)

Portugal direcionava para a colônia brasileira tradições culturais da metrópole. A intenção seria colonizar de acordo com os moldes determinados pelo rei, e a utilização da dança como instrumento neste processo permitia a educação do corpo e a construção de uma identidade idealizada.

O interesse pela dança nos séculos XVI, XVII e XVIII, no Brasil colônia, remete às questões relativas às práticas de dança ligadas à afirmação do poder monárquico, às disputas de jurisdição e privilégios, ao empreendimento catequético, à educação disciplinar do corpo, à construção de identidades étnicas e à construção da sociabilidade nas colônias. (Monteiro, 2011, p. 39)

As fontes referentes à dança no Brasil são escassas, o que dificulta o processo de pesquisa da dança nos salões. Como fontes de informações foram utilizados relatos de viajantes, partituras, e toda e qualquer informação da época que mencionasse algo sobre dança ou qualquer atividade que envolvesse manifestações corporais.

Marianna Monteiro retrata em seu livro *Dança Popular: Espetáculo e Devoção*, o lugar da dança na sociedade brasileira a partir de diversos referenciais históricos. Como toda e qualquer informação pertinente a dança no Brasil nos é válida, durante a leitura Monteiro (2011) descreve uma festa que aconteceu em Cuiabá que contou com a execução de danças como os minuetos e as contradanças.

Nos festejos realizados em Cuiabá em comemoração ao aniversário do Ouvidor de Cuiabá, dr. Diogo de Toledo Lara Ordones, em 1790, participaram de minuetos e contradanças apenas homens, ao contrário do que ocorria na Europa, onde essas danças representavam oportunidade de convívio próximo entre os sexos. Crítica das festas, Lista das pessoas que entraram nas funções principais de agosto de 1790 e Obras poéticas. Manuscritos publicados pela primeira vez por A. de Toledo Piza em “Chronicas de Cuyabá”. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, v. IV, 1898-1899, São Paulo, p.236-242. (Monteiro, 2011, p.29)

Nas notas e crônicas do Ouvidor de Cuiabá, Diogo Lara Ordonhez, datadas de 1790 foram encontradas as descrições de como aconteciam essas festas. Ordonhez (1898-99) comenta o que aconteceu no dia, quais foram as pessoas que participaram, quais eram os seus papéis nas apresentações e, posteriormente, tece comentários sobre o que viu.

Na nota afirma-se que o costume de comemorar a chegada de governadores e magistrados com manifestações públicas era muito comum em Cuiabá. Foram vários dias de festa, com apresentações de bailes, cavalcadas e comédias.

A participação exclusiva de homens nos papéis é observada inclusive nos personagens femininos, que também eram executados por homens.

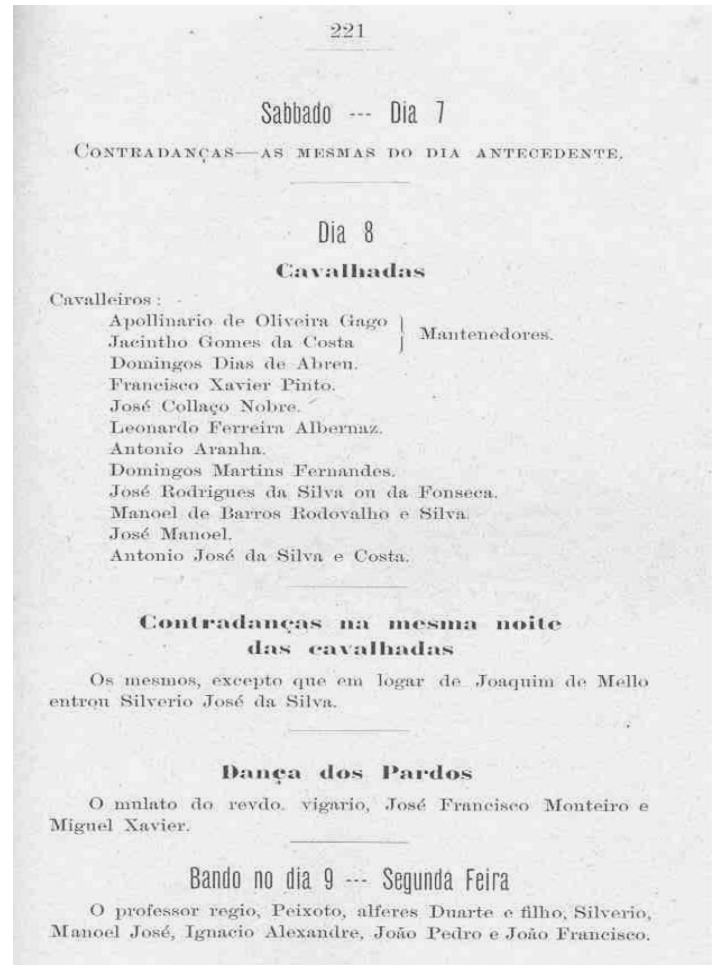
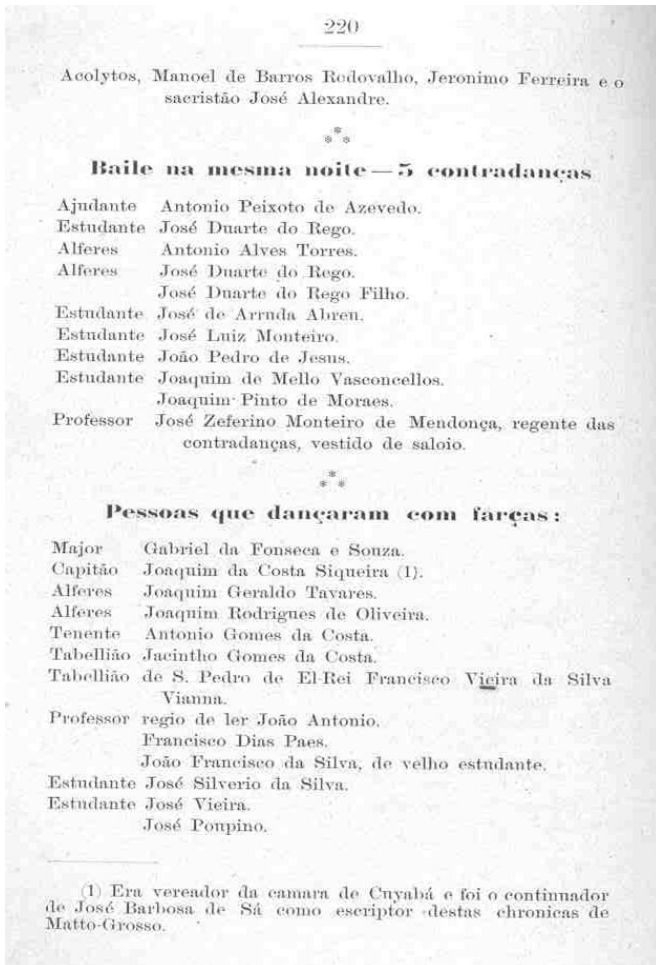


Figura 11 – Lista das pessoas que entraram nas funções principais de agosto de 1790, em Cuiabá.  
 Fonte: Ordonhez (1898-99, p.220-221).

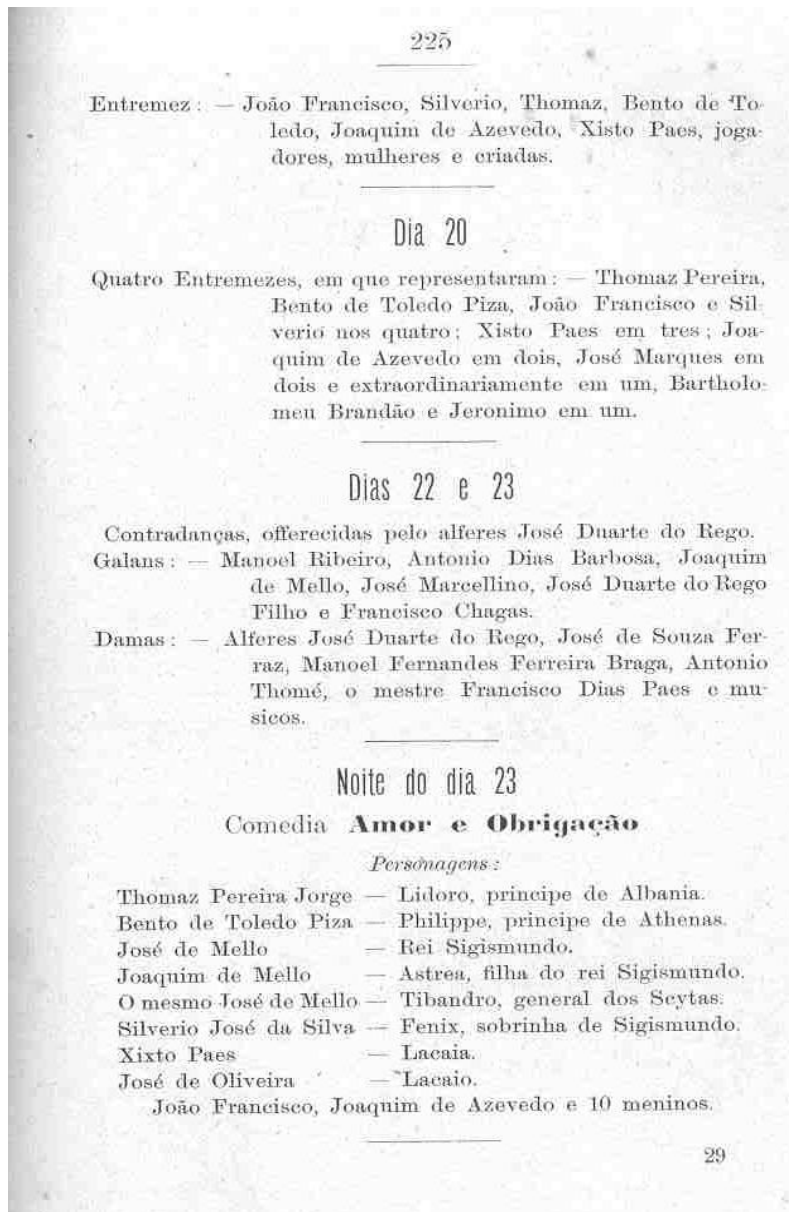


Figura 12— Lista das pessoas que entraram nas funções principais de agosto de 1790 em Cuiabá.  
Fonte: Ordonhez (1898-99, p.225).

Nas críticas das festas, Ordonhez (1898-99) comenta as danças que foram apresentadas. Entre elas está a contradança, uma prova de que no Brasil, no século XVIII já se irradiavam costumes culturais de Portugal, uma vez que os tratados de dança portugueses abordados nesta pesquisa são datados do mesmo século.

Domingo – 15 de agosto de 1790

(...) Não houve tempo perdido: dançaram-se tres contradanças pelo mesmo rancho de mascaras do primeiro dia e outras tres pelos mesmos meninos que dançaram no teatro, o que acabou de dar o maior lustre e gosto a esta função. Dançaram-se *passipiés* de dous a quatro, minuetes simples, a quatro e figurados, minuetes da Côte, samavel, tudo com a maior perfeição possível. (ORDONHEZ, 1898-99, p.237)

A dança foi compreendida por Ordonhez (1989-99) como se possuísse duas partes, a primeira apresentava movimentos do minuete, e a outra uma contradança. Entre uma apresentação e outra os participantes faziam intervalos para comer e beber.

Uma parte da dança era com passos de minuete, a outra era uma contradança, comprida, bem sabida e trabalhosa pelos pulos ou quartos que faziam. Depois de comerem doces e frutas foram dançar a outra parte. ((ORDONHEZ, 1898-99, p. 238)

Tinhorão (2000) afirma que até o fim do período colonial, na segunda metade do século XIX, as famílias “brancas”, integradas a cultura européia, participavam de poucos momentos nas festas comemorativas, como por exemplo no nascimento do Príncipe da Beira nosso Senhor, festividades em que desempenharam poucas danças.

Entre as danças a cargo dos moradores brancos do Rio de Janeiro figuraram uma dança das ciganas, com “dezesseis moças ricamente enfeitadas”, e uma contradança “intitulada dos cajadinhos que, som de uma gaita de foles, a olhos corteseão fizeram delicioso pasto de meneios recóticos, cantos pastoris”. (Tinhorão, 2000, p.143)

Há um documento reproduzido na Revista do Arquivo Público Mineiro que fala sobre uma festa que ocorreu em Arraial do Tijuco (Minas Gerais) no dia 21 de outubro de 1815:

(...) jantares por três dias sucessivos, na Casa do Desembargador Intendente. Em todas estas noites houve Sarao (...). A música, a dança e a poesia, revesando-se umas ás outras, derramavam em torrentes a alegria entre os convidados. Depois de uma soberba symphonia, cantarão várias Senhoras (...). Seguirão-se minuets, contradanças, cotilhoens (...) (LANGE apud MOURÃO, 1990, p. 142).

No acervo musical do Paço Ducal de Vila Viçosa, em uma página avulsa do espécime musical Gprática 117, existe uma partitura que provem do Brasil, com suposta data de 1778 a 1809 (P-VV Gprática117), que contem referencia de contradança, associando a música da partitura com os movimentos a serem executados. A “figura inteira” que é apresentada na partitura é uma figura da contradança explicada no tratado de Pantezze (1761). Os movimentos devem ser realizados de acordo com o compasso da música, por isso a referencia da dança na partitura.







## CAPÍTULO 2 – UMA EDIÇÃO ANOTADA DE PANTEZZE

Diante da riqueza de desenhos coreográficos que podem ser utilizados nas composições artísticas da atualidade, mostrou-se necessário um estudo do *Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*.

Para a compreensão dos leitores, de uma forma geral, foi feita uma atualização do texto para português contemporâneo, assim como anotações em termos que poderiam suscitar alguma dúvida durante a leitura.

Teve-se como critério para a indicação de notas os termos, usos e conceitos pouco ou nada conhecidos atualmente. Palavras e expressões que não são de senso comum são detalhadas e referenciadas. O tratado de Pantezze se refere diretamente às contradanças, aos deslocamentos entre os casais, a como devem se posicionar nos salões.

[...] o qual lhe facilito o modo de dançar as contradanças Inglesas, para que em pouco tempo, e sem demasiado exercício das falas, em que elas se costumam ensinar, possam todos ser geralmente nelas peritos na ocasião das sociedades. (Pantezze, 1761, p.7)

Por acreditar ser de suma importância para o estudo de danças históricas, e ampliação das referências para profissionais da área de artes cênicas como um todo, não se restringindo à dança, será apresentada a estruturação da edição anotada do tratado, com as alterações que serão realizadas e formato proposto para a mesma.

### 2.1 Atualizações para o português contemporâneo

O tratado de Pantezze é datado de 1761. Assim, fez-se necessária uma atualização para a língua portuguesa contemporânea, esclarecendo termos específicos da época, permitindo ao leitor atual o entendimento do texto como um todo.

Foram utilizados critérios editoriais para modificar estruturas ortográficas, que eram específicas do século XVIII, para a ortografia contemporânea.

1. Eliminam-se todas as letras mudas, como o *h*- inicial e o medial (*hu* e *he*).
2. Simplificam-se as geminadas, escrevendo apenas *rr* e *ss*, por representarem, quando intervocálicas, fonemas distintos das formas singelas.
3. Substitui-se *nn* e *ll* por *nh* e *lh*.

4. Resolvem-se as grafias *mh*, *lh*, *uh*, substituindo o *h* por *y*, pois nada mais representa nesses grupos do que o *i* semivogal.
5. Dá-se ao *i* somente o valor de vogal, deixando ao *y* o de semivogal.
6. Empregam-se as letras ramistas *j* e *v* onde se encontram *i* e *u* representando aquelas consoantes.
7. Separam-se as palavras grafadas juntas e juntam-se os elementos da mesma palavra quando separados.
8. Ligam-se por hífen os elementos de palavras compostas e os pronomes enclíticos ou mesoclíticos às formas verbais de que dependem.
9. Indica-se por apóstrofo a elisão.
10. Emprega-se sistema de acentuação semelhante ao atual, apenas onde possa ocorrer alguma dúvida.
11. Pontua-se à moderna, mas sobriamente, sem prejuízo das características tonais do enunciado.
12. Resolvem-se sempre em *vos* e *nos* o pronome átono que, às vezes, aparece grafado *uus* e *nus*.
13. Não havendo distinção quanto à nasalidade final, que ora é expressa por *m*, ora por *n*, ora por *til*, adota-se o *n*, para evitar a grafia *am* que, hoje, simboliza o ditongo *ão* átono.

Por exemplo, Pantezze (1761) na capa do seu tratado apresenta: *Dado a luz, e offerecido aos digníssimos senhores assignantes da Casa da Assembleia do Bairro alto*. Depois da reescrita retira-se um “f” da palavra “offerecido”, o “g” de “assignantes”, e acrescenta-se o “i” em “assemblea”. Assim, a oração reescrita fica: *Dado a luz, e oferecido aos digníssimos senhores assinantes da Casa da Assembleia do Bairro alto*.

No Prólogo encontra-se a frase:

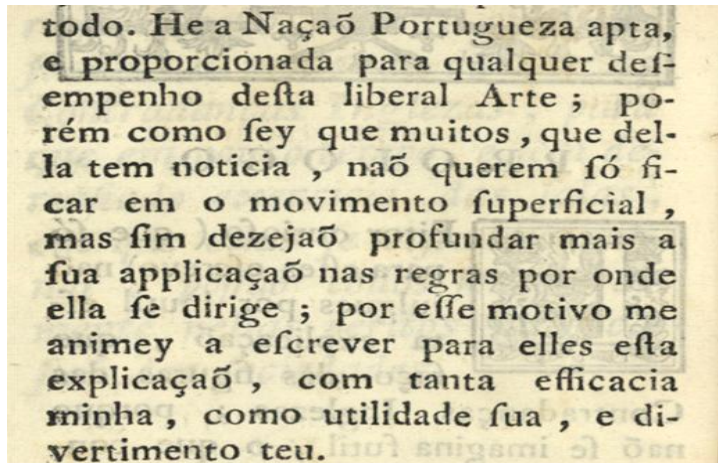


Figura 14 – *Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*  
 Fonte: Pantezze (1761, p.08).

Utilizando os critérios editoriais foram feitas as seguintes modificações: Retira-se o “H” de “He”, o acento de “nação” se desloca, troca-se o “z” de “portuguesa”, troca-se o “Y” de “sey” e “animey”, o acento de “naõ”, assim como os de “desejaõ” “aplicação” e “explicação” se deslocam, suprime-se um “l” de “della”, “ella” e “elles”, suprime-se um “f” de “efficacia”.

Assim, a frase reescrita fica da seguinte forma:

É a nação portuguesa apta, e proporcionada para qualquer desempenho desta arte liberal, porem, como sei que muitos, que dela tem notícia, não querem só ficar em um movimento superficial, mas sim desejam aprofundar mais a sua aplicação nas regras por onde ela se dirige. Por esse motivo me animei a escrever para eles esta explicação, com tanta eficácia minha, como utilidade sua, e divertimento teu. (Pantezze, 1761, p.08)

Para compreender o significado de palavras que não são comuns na língua portuguesa de hoje foi utilizado o Dicionário da Língua Portuguesa, composto por Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio Moraes da Silva.

Pantezze (1761) escreve na dedicatória do tratado que por seu trabalho ser dedicado à uma assembleia tão ilustre ficará isento da *melevolecia* dos *zoilos*.<sup>6</sup> Quando se refere a visualização da presença do corpo, Pantezze (1761) utiliza símbolos e se refere às *ilhargas* esquerda e direita. Bluteau (1789) apresenta as *ilhargas* como lados do corpo humano.

Estes são alguns exemplos de como foi feita a transcrição do tratado de 1760 para a língua portuguesa atual. Tais modificações são acompanhadas de explicações mais específicas

<sup>6</sup> Segundo Bluteau (1789), *malevolencia* significa a má vontade que se tem a outrem, e *zoilos* eram críticos malignos, pessoas que estavam designadas a tecer críticas negativas sobre obras.

de termos de dança e históricos, como a explicação de contradanças e o que era o sistema de licenças necessárias para as publicações em Portugal.

## 2. 2. Aspectos coreográficos

A historicidade e a dimensão estética pertinente a história da dança portuguesa no século XVIII pode ser referência aos dançarinos e a outros artistas e pesquisadores que buscam abordagens a margem dos estudos corporais atuais, para encontrar aquelas que deem conta da arte do movimento do corpo, como fator histórico e cultural de uma sociedade.

Pantezze (1761) apresenta em seu tratado 36 figuras da contradança, que são descritas de acordo com o deslocamento, movimentação, e desenho coreográfico que deve ser realizado. Quando nos referimos a desenhos coreográficos estamos falando das formas espaciais que serão formadas, que podem ser círculos, quadrados, semicírculos, entre outros.

As figuras do trado são algumas das figuras da contradança. No fim do tratado Pantezze (1761) mostra a intenção de publicar uma obra com vinte e quatro contradanças com a música e figuras novas. As figuras apresentadas são:

- Figura 1 – Descer um par
- Figura 2 – Subir um par
- Figura 3- Descer dois pares
- Figura 4 – Subir dois pares
- Figura 5 – Cruzar um par
- Figura 6 – Cruzar um par para cima
- Figura 7 – Cruzar dois pares
- Figura 8 – Cruzar dois pares para cima
- Figura 9 – Meia Figura
- Figura 10 – Meia figura para cima
- Figura 11 – Cruzar e meia figura
- Figura 12 – Cruzar para cima e meia figura
- Figura 13 – Figura inteira
- Figura 14 – Figura inteira para cima
- Figura 15 – Figura inteira das bandas contrarias
- Figura 16 – Figura inteira das próprias bandas
- Figura 17 – Dançar com o parceiro

- Figura 18 – Dançar em cruz
- Figura 19 – Dar as mãos em roda
- Figura 20 – Dar os braços para voltar
- Figura 21 – Dançar nos cantos
- Figura 22 – Costas com costas
- Figura 23 – Chassés para baixo e para cima
- Figura 24 – Chassés para baixo e para cima e descer um par
- Figura 25 – Conduzir para esta ou aquela parte
- Figura 26 – Conduzir pela banda dos homens
- Figura 27 – Conduzir para fora pela banda das senhoras
- Figura 28 – Conduzir por cima, ou pela cabeceira da sala
- Figura 29 – Conduzir por baixo, ou pelo fundo da sala
- Figura 30 – Meia figura de Mão direita e esquerda
- Figura 31 - Meia figura de Mão direita e esquerda (Retorno)
- Figura 32 – Cadeia sem dar as mãos
- Figura 33 – Cadeia cada um da sua banda
- Figura 34 – Cadeia das bandas contrárias
- Figura 35 – A senhora com o segundo par, e o homem com o terceiro
- Figura 36 – A senhora com o terceiro par, e o homem com o segundo

Na figura de **Descer um par**, a figura 1, ele indica que os pares devem descer em direção ao fundo da sala. E na **Subir um par**, figura 2, se faz o mesmo movimento de baixo para cima, em direção a cabeceira da sala. Quando falamos de fundo e cabeceira é como se imaginássemos um palco de teatro. A cabeceira seria a parte do palco mais próxima à plateia, e o fundo a parte mais próxima do fim do palco.

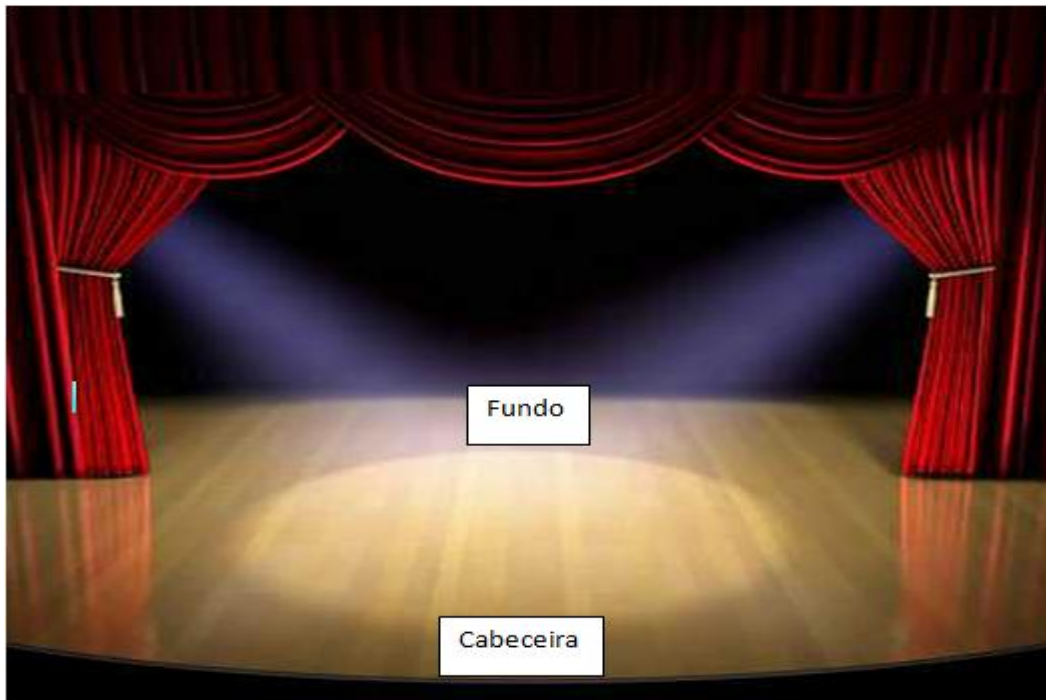


Figura 15 – Esquema de fundo e cabeceira de palco

Os termos subir e descer também são relacionados com as direções da movimentação no espaço. Quando falamos “Subir” entende-se que os pares vão em direção à cabeceira da sala, e quando falamos “descer” os pares vão em direção ao fundo da sala.

A figura **Dar os braços para voltar**, figura 20, é a única que possuiu a imagem de um casal executando o movimento.



Figura 16 – Para dançar as Contradanças. Dar os braços para voltar.  
Fonte: Pantezze (1761, p. 35).

Com vestido com mangas que vão até pouco abaixo do cotovelo, saia longa que permite ver apenas uma parte do sapato, e cabelo amarrado em forma de coque e arranjo de fita, a senhora está de costas, com a sua mão direita encostada nas costas do cavalheiro. Seu olhar se direciona para o cavalheiro. Seu pé esquerdo está com o calcanhar fora do chão, indicando que ela está em movimento.

O cavalheiro está trajando casaco até a altura dos joelhos, com meias até a altura dos calções, colete abotoado apenas em alguns botões para que o *jabot*<sup>7</sup> aparecesse. Seu braço direito passa por trás do braço direito do seu par, e sua mão direita encosta nas costas da senhora, um pouco acima da região lombar. Sua cabeça é virada levemente para a direita, para que seu olhar encontre com o olhar da senhora.

Seu pé direito voltado para frente, e o pé esquerdo com o calcanhar fora do chão dão a sensação de movimento ao casal. E indica que o movimento começa com a perna direita, e joelhos semi-flexionados. Ambos estão com as mãos abertas e dedos estendidos.

Todas as figuras possuem seu respectivo desenho. Pantezze teve o cuidado de colocar as idas e vindas do mesmo movimento, o subir e o descer, ir e voltar. Dá sugestões de como podem ser ensaiadas as figuras mais elaboradas, como o caso da **Cadeia sem dar as mãos**, figura 32, que é uma figura que exige três pessoas que saibam executar de maneira correta. Ele sugere que coloquem dois tamboretas na disposição dos pontos A e B, e que realizem a movimentação utilizando estes tamboretas, e depois retirem.

As figuras 23 e 24 contêm um elemento bem específico de dança, os *chassés*. Descrito como *cazado* por Cairon (1820), existem infinitos modos de fazer o *chassé*, uma vez que todos dependem do seguinte movimento: este passo é precedido de qualquer outro que conduza um pé à segunda posição, o modo de princípio é sempre este, inclinando-se sempre para um lado, para a direita ou a esquerda. Por exemplo: Para ir para o lado esquerdo é necessário dobrar os joelhos e levantar-se um pouco sobre os mesmos, saltar e inclinar o corpo para a esquerda. Estando no ar a perna direita se aproxima da esquerda rapidamente, obrigando a esquerda a ir mais adiante, ocupando o solo novamente. O *chassé* é comumente utilizado como forma de deslocamento na dança.

Outra importante informação contida no tratado é que diferente do minueto, as contradanças devem sempre iniciar na cabeceira ou parte superior da sala, com os pares de frente uns com os outros, assim como a senhora sempre deve estar à direita, como em qualquer outra dança. Até hoje em cerimônias formais a mulher fica à direita do homem,

---

<sup>7</sup> Babado de renda que circundava o decote da camisa.

como em um cortejo de entrada de uma cerimônia de casamento, as madrinhas se posicionam do lado direito dos padrinhos, e a noiva entra na igreja ao lado direito de seu pai.

Três figuras são citadas no tratado, mas não possuem desenho ou esquema de disposição no espaço. São: **Mãos em Cruz, Mãos em roda, Dar a mão direita e esquerda e Cadeia dando as mãos**. Supõe-se que por se tratarem de movimentos muito simples, com variações na forma como pegar na mão do seu e dos outros pares, Pantezze (1761) achou desnecessária a exibição de imagem, já que afirma desde o início que escreve para aqueles que já tem conhecimento dos passos e querem aprimorar sua prática.

No fim do tratado é comentada a figura de **Bater as palmas**, a qual também dispensa o uso de imagens, seguida da explicação que a figura é composta por quatro compassos, já fazendo a relação com o contexto musical da dança. De forma esquemática ficaria assim:

Compasso 1: Batem as próprias palmas das mãos e depois as mãos direitas dos companheiros.

Compasso 2: Batem as próprias palmas das mãos e depois as mãos esquerdas dos companheiros.

Compasso 3: Batem as próprias palmas das mãos e depois fechando as mãos batem os punhos.

Compasso 4: Abrem as mãos e batem as próprias palmas, e depois as palmas dos companheiros, a mão direita de um na esquerda de outro.

A intenção do tratado, como afirma Pantezze (1761), é que com pouco discurso e com mais demonstração os leitores possam fazer as figuras da contradança com mais agilidade e eficiência, ficando mais fácil de realizar as passagens e as voltas, para que na desenvoltura das contradanças os estrangeiros não levem vantagem.

### 2.3 A relação com outras fontes da época

Tantos conceitos de dança apresentados por Pantezze (1761) em seu tratado podem ser relacionados com outras fontes da época, não só portuguesas, mas de outras nacionalidades. É claro que todos os documentos têm a intenção de explicar como as danças devem ser realizadas, sendo que cada um aborda da maneira como lhe convém.

O *Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças* indica que a aplicação de seu conteúdo é para facilitar o modo de compreender as contradanças inglesas. Porém, não foram encontrados elementos que diferenciem as contradanças francesas das inglesas. O que se pode concluir é que a referência à contradança



inglesa se dá pelo fato de a origem das contradanças serem da Inglaterra, um desenvolvimento francês da dança *country* inglesa. Copam (1787) em seu *Dictionnaire de Danse* apresenta a contradança como um tipo de dança que geralmente é dançado após os minuetos, com ar lúdico e familiar.

Em *Reglas utiles para los aficionados a danzar*, de Ferriol (1745), aborda as etiquetas e explicação das contradanças. O documento foi publicado na Espanha, 16 anos antes do tratado de Pantezze.

Ferriol (1745) comenta os distintos modos de como dançar as contradanças, que divide em quatro: **Cuadradas, de dois pares, largas e redondas**. As quadradas são de quatro pares, uma em cada lado da sala. A de dois pares são os dois um de frente para o outro, sendo que todos que dançam em quatro pares podem dançar em dois. As largas são todos os homens de um lado e as mulheres de outro. As redondas são da mesma forma que as largas, a única diferença é que os homens dançam primeiro com suas companheiras e, em círculo, vão fazer as trocas, acabando quando o homem voltar a dançar com a sua companheira.

De acordo com Howell (2014), Pablo Minguet foi um editor e escritor espanhol que publicou manuais populares dos mais diversos assuntos, incluindo dança. Em sua série sobre dança é feito um levantamento sobre o estilo francês e espanhol e a arte da coreografia. Seus tratados de dança fazem referencia a outros autores de dança da época, como Bartolomé Ferriol e Feuillet.

Pablo Minguet (1760), na *Breve explicación de danzas y contradanzas: demostradas con media Chorografia*, também fala de como devem ser dançadas as contradanças, fazendo referência direta ao conteúdo da obra de Ferriol (1745). Como suplemento desta obra Minguet publicou o *Quadernillo Curioso, De veinte Contradanzas nuevas, escritas de todas quantas maneras se han inventado hasta aora; tienen la musica muy alegre, y con su baxo: compuestas por PABLO MINGUET*.

*De como se han de baylar las Contradanzas.*

*Hay distintos modos de danzar las Contradanzas; pero los mas de moda, y honestos (circunstancia, que busco con el mayor cuidado) son quatro, à saber; Cuadradas, de dos Pares, Largas, y Redondas.*

*Las Cuadradas, ò en Quadro, son de quatro Pares, uno en el testero de la sala, otro enfrente, y uno en cada lado, y se acaba despues de aver hecho las diferencias anteriormenet explicadas, aunque tambien se puede fenecer dexando algunas de ellas.*

*De dos Pares es uno en el testero, y otro enfrente; y casi todas las que se baylan de quatro Pares, se pueden baylar de dos.*

*Las Largas, ò à lo largo, es todos los Cavalleros à un lado, y las Damas à otro, que en esta forma las usan ordinariamente los Ingleses,*

*Escoceses, &c. Y se acaban al bolver à su sitio, con tal, que hayan llegado hasta lo ultimo de la sala, y pueden baylar los Pares, que permita la capacidad de la pieza donde se danza.*

*Las Redondas, ò en redondo, se plantan de la misma forma, que las Largas; solo se diferencia en que lo que bayla el primer Hombre con su Compañera, lo executa con la segunda, tercera, quarta, &c. formando un circulo; y la primera Señora hace lo mismo con los Hombres, acabando ordinariamente en bolviendo à baylar con la Compañera aunque puede durar mas. (Minguet,1757, p. 8-9)*

No *Compendio das principais regras de Baile*, traduzido do francês, aumentado por explicações e métodos de como se executar a maior parte das danças conhecidas na Espanha, de 1820, escrito por Antonio Cairon, encontra-se referência às contradanças.

Cairon (1820) ressalta a importância da música na contradança, que deve expressar bem a cadência para que se possa distinguir com facilidade os compassos, que estão presentes em todas as figuras apresentadas por Pantezze (1761).

No seu *Compendio*, Cairon (1820) faz referência ao documento de Ferriol.

*El tratado de don Bartolomé Ferriol, impreso en el año de 1745, no deja de tener curiosidades y advertencias utilissimas al baile; y si me hubiese propuesto desde un principio recopilar una obra mayor, sin duda su coreografia hubiera sido preferida por mi á cualquiera otra, por su clara explicacion:sus contradanzas, todas las danzas de Corte, y las etiquetas de los saraos, las colocaré en otro segundo tomo, que hago intencion de concluir con la brevedad que me sea posible, añadiendole la explicacion de la coreografia. (CAIRON, p. 9, 1820)*

A apresentação de contradanças e a preocupação com etiquetas citadas por Cairon (1820) ao fazer referência á Ferriol também são observadas nos tratados portugueses, que iam além da técnica das danças, chegando ao saber se portar e se apresentar na sociedade.

Estabelecer um diálogo entre estas fontes amplia o conceito de contradança, já que a movimentação dentro de um espaço deve ser desempenhada de acordo com alguns passos. Os documentos se completam, pois isoladamente não conseguem contemplar todas as informações e elementos que compõem a variedade de práticas das contradanças.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A edição anotada do tratado de Pantezze foi resultante da pesquisa sobre a dança em Portugal no século XVIII, assim como sobre a situação social da sociedade portuguesa no mesmo período. A dança na sociedade portuguesa se apresentava não apenas para a contemplação, e sim como instrumento de socialização e inserção de novas classes sociais no mundo da burguesia.

A nova postura da sociedade favoreceu a edição e impressão de tratados de dança, como o *A Arte de Dançar à francesa* de Joseph Thomas Cabreira, o *Methodo ou explicação para aprender com perfeição a dançar Contradanças* de Julio Severin Pantezze e o *Tratado dos principaes fundamentos da Dança* de Natal Jacome Bonem. Assim, fez-se necessária a leitura dos três documentos, buscando a compreensão de seus objetivos, e a metodologia utilizada por cada um.

A forma como as obras se relacionam e dialogam incentiva o estudo dos três documentos simultaneamente, encontrando respostas para questionamentos que surgem, como qual movimento deve ser realizado, ou, como o senhor ou a dama devem se posicionar. Para dançar é necessário saber o quê e como fazer, de onde sair e para onde ir. O ver o movimento, ouvir a música e sentir o corpo exige concentração e dedicação daquele que dança.

Na procura por indícios da existência de influências portuguesas na manifestação artística brasileira no mesmo período da edição dos tratados foram encontradas fontes que relataram não só bailes com apresentações de minuetos e contradanças, mas também a participação de pessoas da nobreza em apresentações no teatro, em comédias e tragédias.

Vale ressaltar que a busca por fontes que retratassem a dança no Brasil no século XVIII indicou uma fragilidade de referências bibliográficas que se refiram a esta temática. É comum a existência de arquivos que tratem da história da dança em um contexto geral, a nível mundial. Que a falta de referências seja um estímulo para a pesquisa da história da dança brasileira.

Para compor a edição anotada, além da transcrição do tratado foram feitas inserções acerca dos aspectos coreográficos abordados. Para que todo tipo de leitor possa compreender a obra as anotações se direcionaram para termos específicos de dança, assim como para a descrição de movimentos do minueto e da contradança, presentes também nos escritos de Cabreira e Bonem. Juntamente com aspectos coreográficos são apresentadas algumas partituras, já que a entrada do movimento varia de acordo com o tempo da música.

No caminho, surgiram desejos de ampliar a trajetória da pesquisa, para os demais tratados, assim como apresentar elementos visuais, representações reais do que é apresentado em forma de desenho na obra de Pantezze. Seriam ramificações desta pesquisa, trabalho para futuras produções artísticas e intelectuais.

*Método ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças.*<sup>8</sup>

Dado a luz, e oferecido aos digníssimos senhores assinantes da Casa da Assembleia do Bairro Alto<sup>9</sup>.

Por Julio Severin Pantezze

Lisboa, na Oficina Patriarcal De Francisco Luiz Ameno<sup>10</sup>, MDCCLXI.

Com as licenças necessárias<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Contradança: Fr.; Ger. *Contratanz, Kontretanz*; It., Sp. *Contradanza*; In. *Countrydanse*.

*“Las contradanzas francesas se ejecutan entre cuatro, y entre ocho por lo comum, y algunas veces entreeis; em los saraos y bailes particulares ES La última cosa que se baila, por ser La danza mas alegre, y porque ocupa mas número de personas que las otras; los Ayres y tiempos de contradanza que se usan mas, son los de dos por cuatro: La música de lãs contradanzas debe expressar bien lãs cadencias, para poder distinguirlas com facilidad El que lãs marcas; deben ser brillantes, graciosas, y tener AL mismo tiempo mucha sencillez, porque como se repiten muchas veces, seria insoportable y penosa para los professores de música su ejecucion, si fuesen muy cargadas de notas y dificiles.” (CAIRON, 1820, p.66)*

A contradança teve grande difusão na França, onde teve grande participação nos divertimentos cortesãos. Uma vez que permitia que vários casais dançassem ao mesmo tempo. Seus passos eram simples, com alguns pequenos saltos, com gestos que envolvem os casais e divertem, como as palmas.

<sup>9</sup> Após o terremoto, o primeiro espaço público lisboeta direcionado para o divertimento, a primeira assembleia pública de que há notícia certa, funcionou na casa de um músico, do compositor e violinista da Real Câmara, Pedro Antonio Avondano. Esta pode ter sido a Casa da Assembleia do Bairro Alto.

Durante o século XVII, mais precisamente na sua segunda metade, emergiram novas práticas e espaços de sociabilidade, que concorriam, e substituíam as sociabilidades de corte, de vizinhanças, de trabalho, de cunho religioso. As assembleias constituíram essas novas formas de relação. Lousada (1998) afirma que as assembleias eram tanto privadas, que consistiam em reuniões de familiares e amigos em ambientes domésticos, ou públicas, que deram origem aos primeiros clubes fundados aos moldes dos clubes ingleses. Estas assembleias não se restringiam apenas aos nobres, que focavam a margem da corte, mas também servia como modelo para as classes médias, exercendo um papel civilizador e dissipador dos bons costumes da época.

A grande novidade deste modelo de socialização não era apenas a relação no salão, mas sim o alargamento social do círculo de convívio. Com a partida da corte para o Brasil, do surgimento de uma nova elite de burocratas, negociantes, militares e literatos, a necessidade de se ampliar o círculo social se intensificou, e as assembleias se fortaleceram.

<sup>10</sup> Estabeleceu uma oficina tipografia, que por seu zelo e excelência, chegou a ser uma das melhores de Lisboa. Se a tipografia exerceu em Portugal missão de extrema importância, contribuindo para o progresso, para o aperfeiçoamento artístico e reprodução do livro, Ameno prestou com afinco um precioso contributo neste âmbito. Ameno não se dedicou somente á arte de impressão de obras, se direcionando também à tradução de obras estrangeiras e ele próprio compôs outras, ocultando a sua autoria sob diferentes pseudônimos. Nascido em Arcozelo, povoação localizada na comarca de Miranda do Douro, província de Trás-os-Montes, Francisco Luiz Ameno estudou gramática latina, instruído pelo Dr. Simão Preto, Cónego da Sé de Miranda e frequentou os estudos preparatórios. Mais tarde, com catorze anos, foi para Coimbra, onde se matriculou a 26 de Novembro de 1727 em Instituta e em 1º de Outubro de 1728 na Faculdade de Direito Canónico, qual não chegou a concluir.

<sup>11</sup> O controle sobre todas as publicações era uma prática constante em Portugal desde o século XVI, por isso cada publicação deveria apresentar todas as licenças necessárias para que a mesma pudesse ser impressa e distribuída. “A atividade censória repartia-se entre o Ordinário (juízes eclesiásticos ligados às dioceses, em atuação desde 1517), o Tribunal do Santo Officio (organismo ligado à Igreja, em funcionamento desde 1536) e o Desembargo do Paço (órgão censor ligado ao poder régio, atuante a partir de 1576). Esse sistema tríplice esteve em atuação até 1768, quando D. José I julgou ser necessário centralizar a censura em um só organismo, criando, assim, a Real Mesa Censória”. (ABREU, 2007, p.2).

Em 1795 vigorou a regulamentação da Censura Tríplice, que atribuía ao Santo Officio e ao Ordinário a obrigação de zelar pela correção religiosa dos textos, e ao Desembargo do Paço, pelos assuntos laicos.

“O regimento da Real Mesa Censória estabelecia dezessete condições pelas quais se proibiam escritos contra a religião (sete condições), contra a política real (seis condições), contra a moral (duas condições) e contra a dissociação entre religião e governo (uma condição)”. (ABREU, 2007, p.2).

Aos senhores assinantes da Assembleia do Bairro Alto.

Falta de Acerto seria não oferecer a esta honorífica assembleia o meu curioso<sup>12</sup> trabalho, sendo diversos os motivos do acerto, que concorrem para a oferta.

Só nela encontro associados os engenhos portugueses com os estrangeiros<sup>13</sup>, para a aplicação desta minha curiosidade, na qual desterrada ignorância, e extinta a falta de conhecimento, facilito o modo para aprender as contradanças inglesas no presente método dedicado, para que fazendo-as todos os aplicados desta sublime assembleia, possam geralmente dançá-las<sup>14</sup>.

Confiado no patrocínio de tantos mecenas<sup>15</sup>, tomei a presente empresa, a qual sendo pelo amparo de tão ilustre assembleia protegida, ficará isenta da malevolência dos zoilos<sup>16</sup>, que temendo a incomparável benignidade de tantos respeitos, quantos formam o corpo místico<sup>17</sup> desta curiosa, e divertida assembleia, se lhe não hão de atrever com a sua mordacidade, mas antes conseguirá que a estimem.

Por este motivo me animei a fazer este livro pela imprensa pública, e a rogar a toda a assembleia se digne a aceitar a sinceridade da oferta, sem que se ofenda de meu curioso excesso, em o qual lhe facilito o modo de dançar as contradanças Inglesas, para que em pouco tempo, e sem demasiado exercício das falas, em que elas se costumam ensinar<sup>18</sup>, possam todos ser geralmente nelas peritos na ocasião das sociedades.

<sup>12</sup> Dotado de curiosidade. Que faz as coisas com cuidado para que saiam bem. (BLUTEAU, 1789, p.356).

Que tem curiosidade, que faz tudo com cuidado. O que aprendeu sem fundamento e por curiosidade alguma arte, etc, e sem mestre. (PINTO, 1832, p.309)

<sup>13</sup> “A Mania ou moda das funções, isto é, de receber amigos e conhecidos em casa, conquistara entretanto outros grupos sociais. Militares, médicos, letrados, pequenos funcionários e mesmo comerciantes passaram também a abrir as portas de suas casas, num processo de mimetismo social que tinha como referência as reuniões nobres e os hábitos da fidalguia”. (LOUSADA, 1998, p.135)

A funcionar pelo menos desde 1761, a Casa da Assembleia do Bairro Alto anunciou em 1766 um concerto sob a designação significativa de “Caza da Assembleia das Nações Estrangeiras, no fim da rua da Cruz onde mora Pedro Antonio Avondano”. Nesta casa os negociantes ingleses, franceses e holandeses davam concertos semanais e se encontravam para o divertimento.

<sup>14</sup> Pantezze direciona seu tratado para aqueles que já sabem dançar as contradanças, mas que buscam perfeição na sua execução.

<sup>15</sup> “Mecenas: o patrono, protege especialmente os homens de letras.” (BLUTEAU, 1789, p.66).

O mecenato é um termo que indica o incentivo e patrocínio de artistas e literatos, e, de forma mais ampla, de atividades artísticas e culturais. O termo deriva do nome de Caio Cílnio Mecenas (68 a.C. - 8 a.C.), um influente conselheiro do imperador Augusto que formou um círculo de intelectuais e poetas, sustentando sua produção artística.

<sup>16</sup> Crítico maligno. (BLUTEAU, 1789, p.541, tomo II).

<sup>17</sup> Místico: Da mesma cidade. (BLUTEAU, 1789, p.86).

<sup>18</sup> O interesse do documento é transmitir conhecimento de forma objetiva e prática, com poucas falas, que era comum nos tratados. O intuito é que o leitor tenha excelência na execução dos movimentos na sociedade, precisando assim de exemplos visuais para a sua melhor compreensão. Ribeiro, Sasportes (1990) apresentam a necessidade da presença de mestres e escolas de dança. Em meados do século XVI havia em Lisboa catorze escolas públicas de dança, além de professores que davam aulas particulares. A moda era as senhoras pedirem aos maridos um cravo, um professor de música e outro de dança, já que sua aprendizagem fazia parte da

## Prólogo

Leitor curioso (que só para estes escrevo), não julgues por inútil esta explicação, que faço das figuras das contradanças inglesas, porque não se imagina fútil, o que concorre para maior perfeição dos que se aplicam as Artes liberais. O corpo da república não é perfeito só pelo congresso dos homens, que se entregam as ciências: para ele concorrem as artes, assim facultativas, como mecânicas, e na distribuição, das suas partes, e bem ajustada harmonia se compõe o seu todo. E a nação portuguesa apta, e proporcionada para qualquer desempenho desta arte liberal, porem como sei que muitos, que dela tem notícia, não querem só ficar no movimento superficial, mas sim desejam aprofundar mais a sua aplicação nas regras por onde ela se dirige; por esse motivo me animei a escrever para eles esta explicação, com tanta eficácia minha, como utilidade sua, e divertimento teu.

Dirás que não exponho os passos, com que as figuras das contradanças se executam, e sendo tua advertência filha da tua curiosidade, também te quero advertir, que o julguei desnecessário, pois eu escrevo para aqueles que já tem uso das salas<sup>19</sup>, em que a dança se exercita, e não para aqueles, que ainda não sabem os passos com que elas se efetuam. Declaro as figuras precisas para a sua execução com pronta facilidade. Espero que tu não só as leias, mas também as pratiques, e confesses quão é útil o meu trabalho, como a tua aplicação.

Vale.

Para se poderem com perfeição dançar as contradanças, é preciso conhecer, e saber denominar as diferentes voltas<sup>20</sup> de que elas são compostas, pelos seus próprios nomes, o que é minha intenção explicar, procurando juntamente com os exemplos demonstrativos dar a conhecer no modo possível as figuras das mesmas voltas, conforme o estilo com que as executa a nação britânica, por ser este o mais introduzido<sup>21</sup> e praticado em todas as assembleias.

---

educação para a sociedade. “A difusão social é acompanhada por uma actividade editorial impressiva e pela abertura de escolas de dança. Já não são apenas os jovens com entrada no Colégio dos Nobres, ou as famílias com recursos para disporem de um professor particular em casa, que podem aprender a dançar o *minuete* ou a contradança.” (LOUSADA, 1998, p.141)

<sup>19</sup> Como o tratado é direcionado para aqueles que já são conhecedores dos movimentos da contradança, Pantezze não apresenta os movimento corporais com que a contradança é executada, mais sim os deslocamentos corporais que devem ser feitos durante a dança.

<sup>20</sup> Ao se referir as diferentes voltas, o autor se dirige aos desenhos coreográficos que são executados durante a coreografia, as formas como os corpos se deslocam dentro do espaço, com sua direção e formação. Um dos aspectos que eram considerados relevantes nas danças de corte era a concepção geométrica da dança. A forma e o desenho do movimento, a direção e os níveis, as atitudes do dançarino em relação ao espaço definem a imagem coreográfica que o bailarino deseja criar, de acordo com as instruções do coreógrafo. O foco e a estrutura espacial de uma coreografia são qualidades essenciais para a elaboração de um trabalho artístico.

<sup>21</sup> “Contradança: dança francesa mais popular no século XVIII. Seu desenvolvimento foi estimulado pela dança *country* inglesa, introduzida na corte francesa na década de 1680. A alegria e a novidade logo contagiaram os mais jovens, de modo que os mestres de dança franceses começaram a elaborar danças com o estilo francês.”

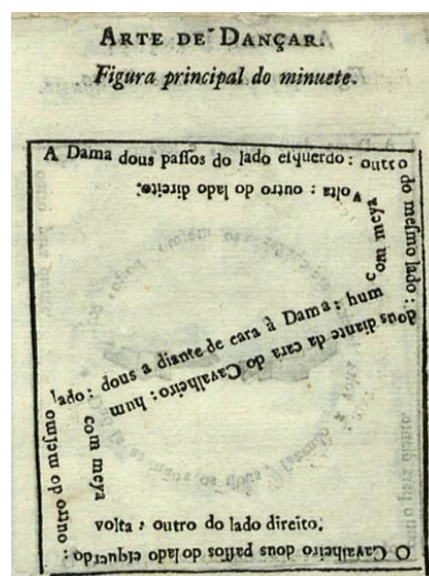
Suporão pois os curiosos, que cada quadro dos que acharem nas seguintes páginas denotam a sala em que se dança, correspondendo as quatro faces desta ás mesmas quatro faces do quadro, em que descrevo a figura.

Observarão, que assim como o Minueto<sup>22</sup>, *Passepie*<sup>23</sup>, *aimable*, etc, se principiam no fundo da sala, assim pelo contrario, as contradanças se devem principiar na cabeceira, ou parte superior da mesma sala, tendo os companheiros as caras uns aos outros, observando sempre a mesma regra de ter a senhora à mão direita, como em qualquer outra dança.

Para melhor explicação do referido, porei aqui o sinal de que me hei de servir para mostrar a presença do corpo, que será o mesmo de que se usa na Coreografia da Dança<sup>24</sup>,

(BURFORD e DAYE, 2013) De acordo com Caminada (1999), ainda que a contradança tenha tomado passos do minueto, foi uma dança que se apresentou como uma manifestação que coincidiu com a subida da burguesia, dominando os salões. Pela contradança, aristocratas, que haviam passado anos estudando o minueto, se misturavam as classes sociais diferentes, fazendo emergir novas classes sociais.

<sup>22</sup> “Seu nome apareceu no século XV, na qualidade de filho e sucessor da *courante*; originária do povo, tornou-se com o tempo a dança cortesã por excelência; num tempo estrita e severamente regulado pelo cerimonial, a velha dança coral e de par continuou existindo, mas as características de extroversão desapareceram, e com elas, os saltinhos, as voltas, e os sapateios, substituídos por movimentos nos quais, de acordo com as cinco posições determinadas pelo ballet, os pés não podiam estar separados além de trinta centímetros.” (CAMINADA, 1999, p.66) Pecourt, famoso bailarino de ópera em Paris, foi quem deu ao minueto toda a sua graça, combinando a forma de um S, que era a sua principal figuração, com a de um Z. Em seu tratado, Cabreira (1760), apresenta as formas de como dançar o minueto, assim como a figura em Z referida.



Recorte de CABREIRA, J. T., *Arte de Dançar a' franceza*, Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760. Facsímile da Biblioteca Nacional de Portugal, cota RES. 3717 P. p. 17

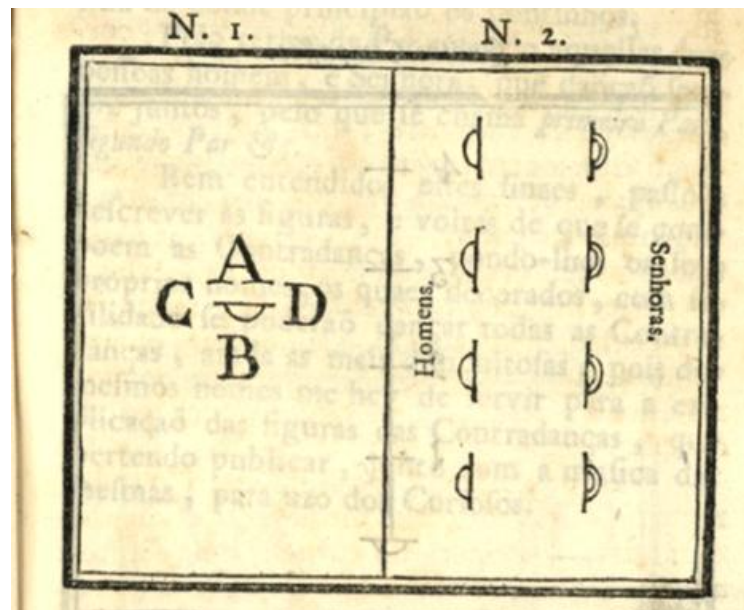
<sup>23</sup> Cairon (1820) apresenta o *Passepié* como outra espécie de pavana, que também é uma dança cortesã, e minueto, um pouco mais moderna, que tem pouca diferença no modo de execução. A principal diferença é que no *passepíe* são admitidos os contratempos do minueto e os *balances*, passo o qual no final da dança o corpo fica sobre um pé, ou sobre o outro. Seria uma versão mais rápida do minueto. “*El paspie se cree que fuese inventado en Bretaña, y muchos en vez de paspié Le llaman Bretaña: El compás de sua ire es de três por ocho como El Del minué.*” (CAIRON, 1820, p.94)

<sup>24</sup> São utilizados símbolos para identificar as direções dos bailarinos, que se relacionam com as mesmas que devem acontecer durante a coreografia da dança. A direção do corpo é indicada pela direção das linhas de movimento.



como se vê no exemplo num.1, do qual a parte chata marcada A denota a cara, ou parte anterior do corpo, a parte redonda B as costas, C a ilharga<sup>25</sup> esquerda, e D a direita.

No exemplo num. 2 se vê como devem estar as pessoas para principiarem as contradanças, estando as senhoras da parte direita, e os homens da esquerda da sala, com as caras uns aos outros, e para diferenciar os homens das senhoras, será o final que representa a diferença do corpo destas, dobrado, sendo o dos outros singelo, como tudo mostra o dito exemplo num.2.



Destes sinais me servirei para deles fazer sair os traços, que hão de formar o debuxo<sup>26</sup> das diferentes figuras, de que se usa nas contradanças.

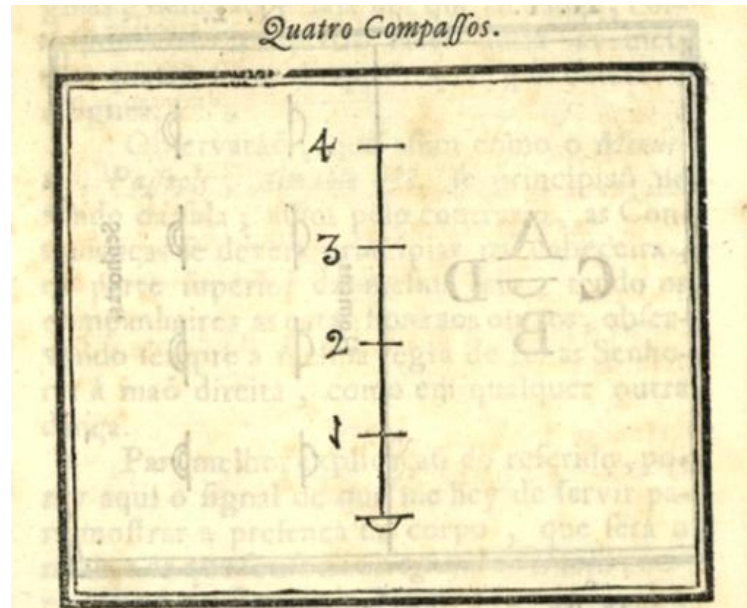
Para mostrar os Compassos, ou Cadencias, que comumente ocupa cada figura das que estiverem nos seguintes exemplos, me servirei (assim como se faz na coreografia) da mesma partitura, com que na música se cortam as cinco linhas de solfa<sup>27</sup>, ocupando a figura, que estiver descrita, tantos compassos quantas partituras a cortarem.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Lado do corpo humano, dos quadris até os ombros. (BLUTEAU, 1789, p.693).

<sup>26</sup> Desenho

<sup>27</sup> Pentagrama

<sup>28</sup> É importante entender que para aprender a dançar a contradança também se faz necessário que seja realizada a leitura da partitura, uma vez que a entrada varia de acordo com o tempo da música.



### Quatro Compassos

Advirto, que como descrevo as figuras sempre feitas por ambas pessoas, causaria confusão a multiplicidade de risquinhos, assim em algumas porei só um traço, sendo para o outro o mesmo.<sup>29</sup>

Como os traços não podem passar uns por cima dos outros, quando é preciso fazer duas figuras no mesmo feitio, como por exemplo descer e subir pelo mesmo caminho, ou ainda para comodidade de as descrever sem confusão, me servirei das linhas pontuadas, advertindo, que a figura principia, ou continua de onde principiam os pontinhos.

Pelo termo de par entendo aquelas duas pessoas homem, e senhora, que dançam sempre juntos, pelo que se chama primeiro par, segundo par, etc.

(a) Viena de Playford. Feuillet barrando com linhas pontilhadas.



(b) La contre-dance de Pécour: Recueil de danses (1760).



Figura 1: Características rítmicas da contradança francesa.

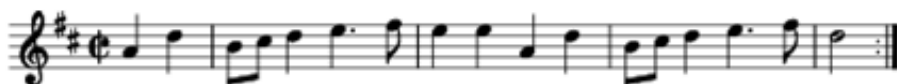
Fonte: BURFORD e DAYE, 2013

<sup>29</sup> Cada um dos riscos colocados corresponde a um compasso da música, dentro dos quais os movimentos devem ser realizados.

Bem entendidos estes sinais, passo a descrever as figuras, e voltas de que se compõem as contradanças, pondo-lhes os seus próprios nomes, os quais decorados, com facilidade se poderão dançar todas as contradanças, ainda as mais dificultosas, pois dos mesmos nomes me hei de servir para a explicação das figuras das contradanças, que pretendo publicar, junto com a música das mesmas, para uso dos curiosos.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Nota-se neste momento um desejo de Pantezze de publicar outra obra, com as contradanças e suas músicas, obra esta que se foi impressa está hoje desaparecida. Todavia, seguem algumas sugestões de música para contradanças.

(a) *Cotillon de Feuillet: 4<sup>e</sup> recueil de danses de bal pour l'année 1706*



(b) *Cottillon de The Beggar's Opera, Aria XXII*



Figura 2: Cotillons subsumidos no gênero contradança.  
Fonte: BURFORD e DAYE, 2013

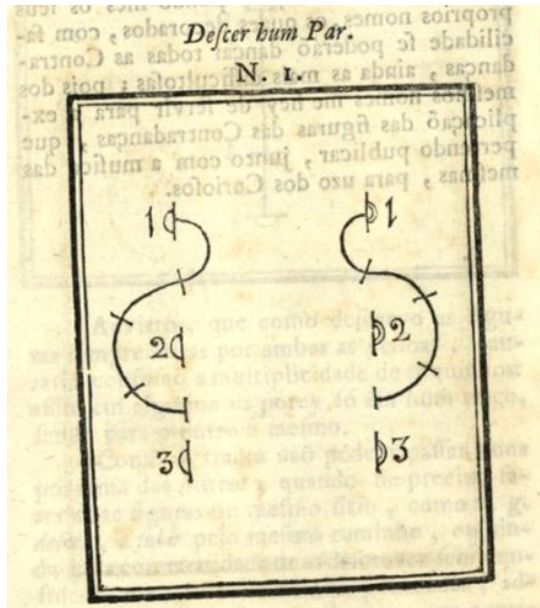
(a) *La Suze*



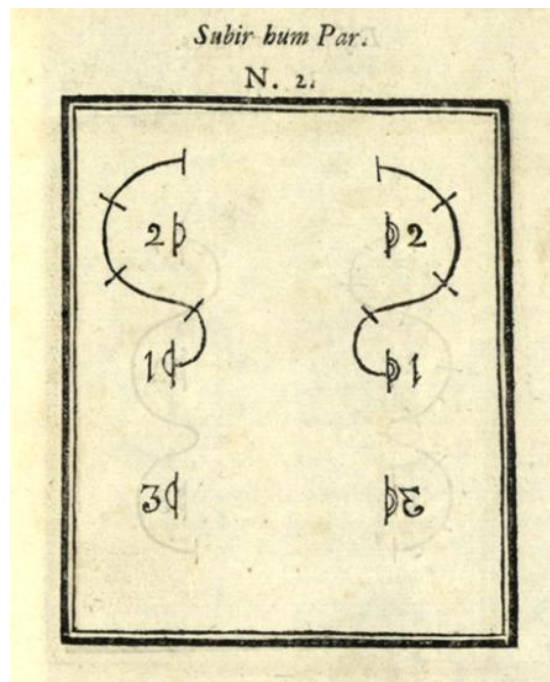
(b) *La Grecque*



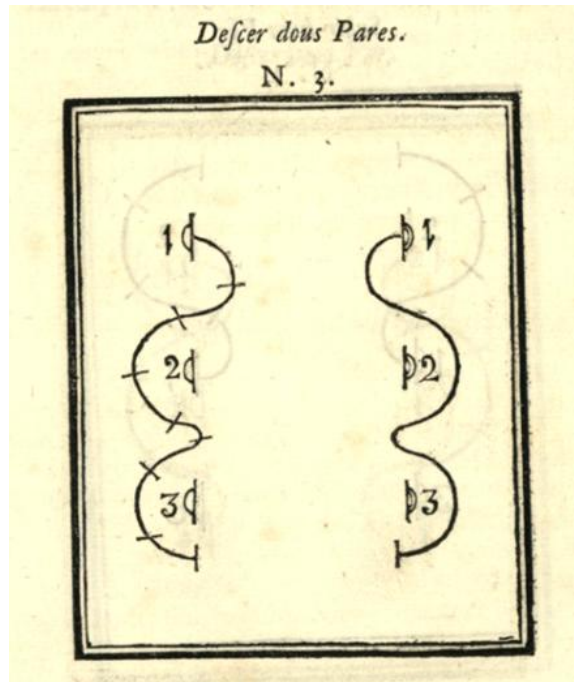
Figura 3: Ritmos da contradança 1750–70.  
Fonte: BURFORD e DAYE, 2013



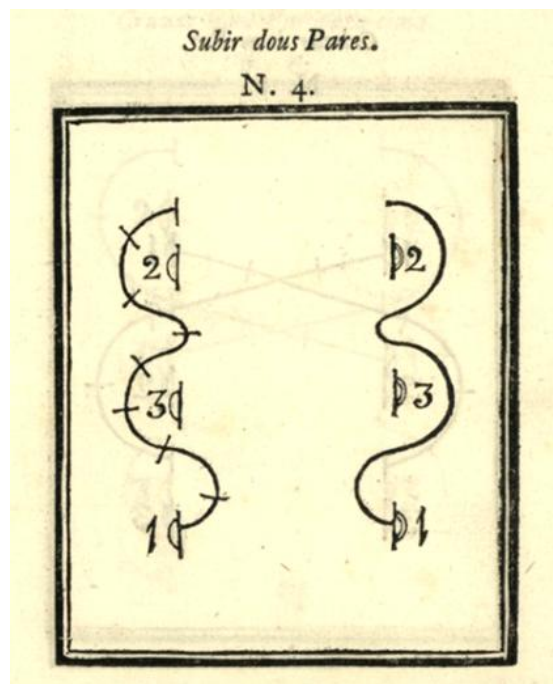
Descer um par, e quando o primeiro par, descendo por detrás do segundo para o fundo da sala, sem voltar o peito um companheiro do outro, mas sim figurando quase cara a cara, vem a ficar no lugar que ocupava o segundo par, como mostra o exemplo numero 1.



Esta mesma figura se faz de baixo para cima, a que se chama “subir um par”, e é quando estando um par, que figura no lugar do segundo par, sobe por detrás deste para o seu lugar, desfazendo a antecedente figura, como explica o exemplo num. 2.



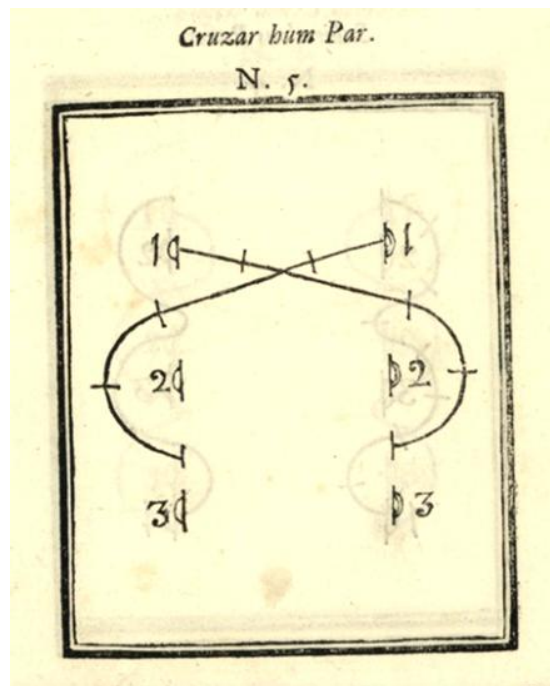
Descer dois pares, e fazer a figura Num.1 duas vezes, descendo por detrás do segundo par, e entrando entre este, e o terceiro descer por detrás deste, e acabar ocupando o lugar do terceiro par, como se vê no exemplo numero 3.



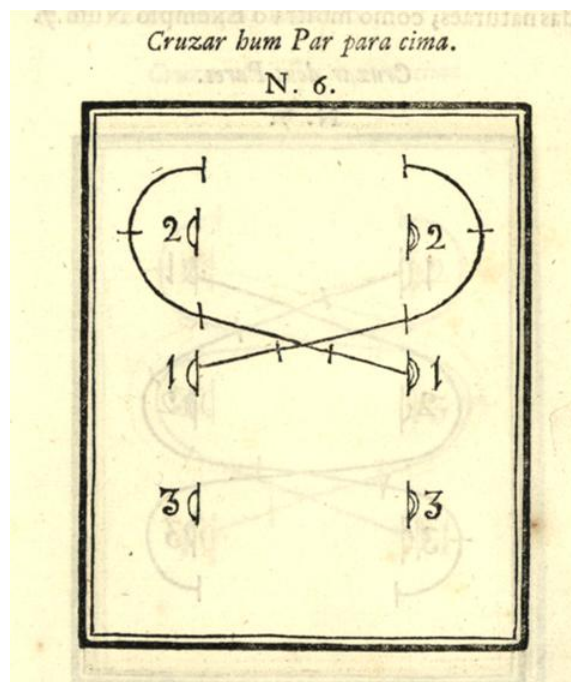
Esta mesma figura feita de baixo para cima, se chama “subir dois pares”, e é estando no lugar do terceiro par, subir por detrás dele desfazendo a antecedente figura, entrando entre



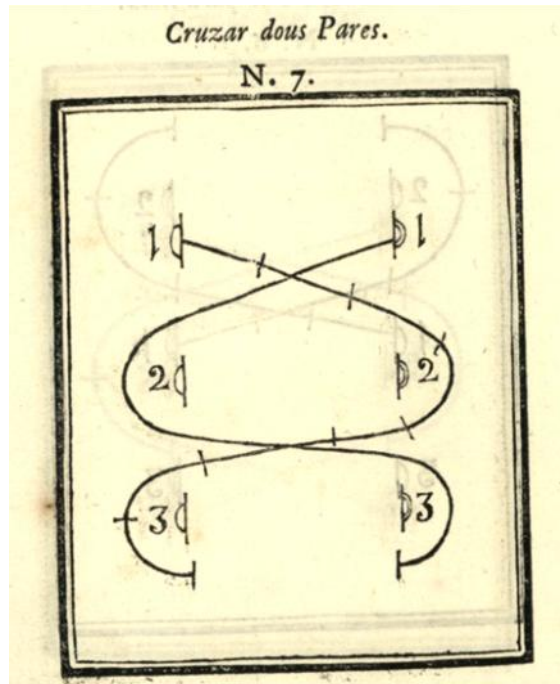
os dois pares que seguem para cima, a acabar na cabeceira da sala, como explica o exemplo número 4.



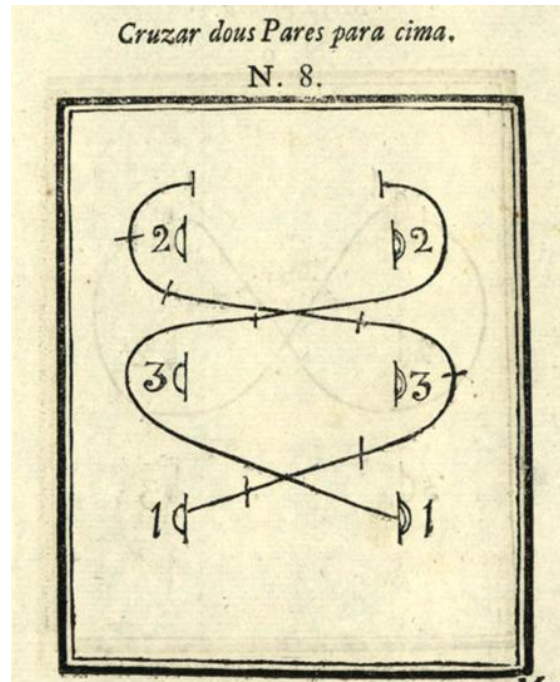
Cruzar um par, é quando o primeiro par cruzando para as partes contrárias, o homem para a banda das senhoras, e a senhora para a banda dos homens, descem por detrás do segundo par, ficando no lugar que este ocupava, e fora dos seus lugares naturais, como se vê no exemplo número 5.



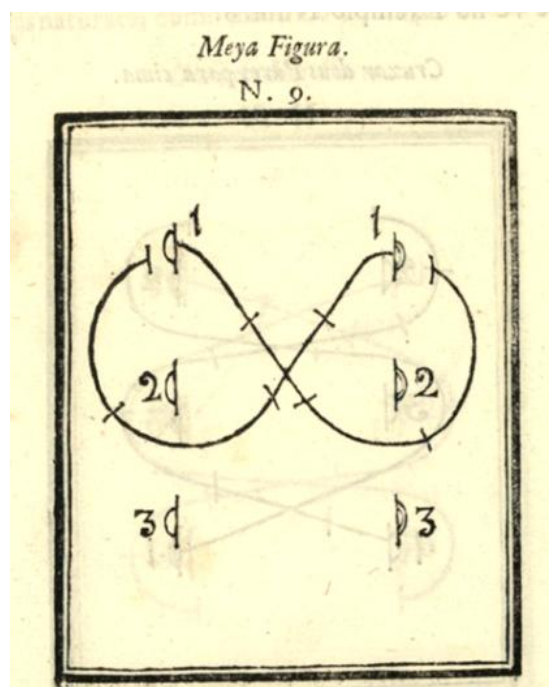
Cruzar um par para cima, é quando estando no lugar do segundo par, cruzam para as partes contrarias, subindo por detrás do mesmo a ficar na cabeceira, fora das suas bandas naturais, como se pode ver pelo exemplo número 6.



Cruzar dois pares, é quando se faz a figura num. 5 duas vezes, isto é, tendo feita a dita figura num. 5, e achando-se no lugar do segundo par, tornar a cruzar descendo por detrás do terceiro, a ocupar o lugar do mesmo, ficando assim nas suas bandas naturais, como mostra o exemplo núm. 7.



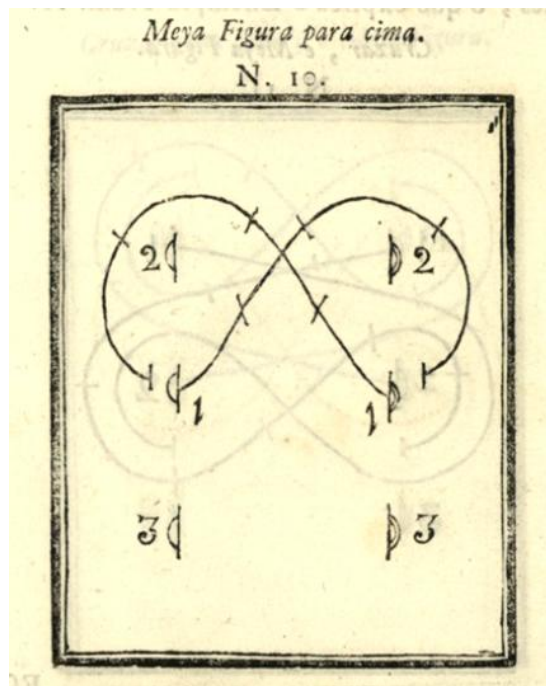
Também esta figura se faz de baixo para cima, e se chama “Cruzar dois pares para cima”, que é, partindo do lugar do terceiro par, cruzar fazendo a figura número 6, e chegando ao lugar do segundo par, repetir a mesma figura, cruzando para a cabeceira da sala, e acabar nos próprios lugares, como se vê no exemplo núm. 8.



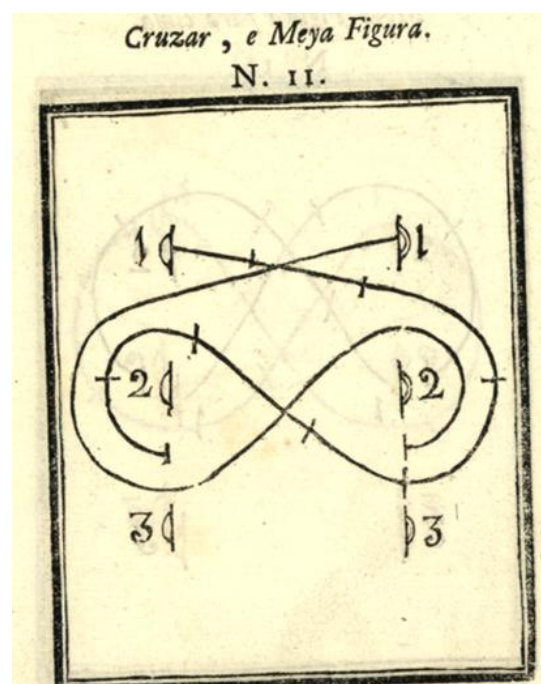
Meia figura se chama quando o primeiro par cruzando por entre o segundo, torna a subir por detrás do mesmo, ficando fora dos seus lugares naturais, que, como já disse, é ficar a



senhora da banda dos homens, e o homem da banda das senhoras, e o procuro advertir com o exemplo núm. 9.

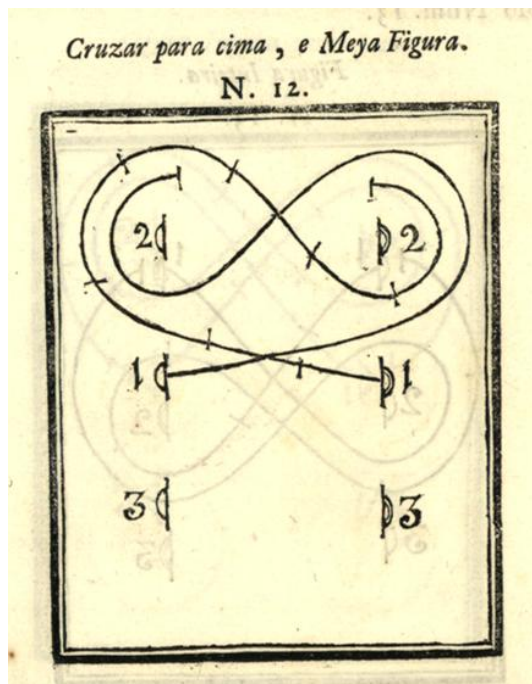


A mesma Meia Figura se pode fazer de baixo para cima, e vem a ser: estando o primeiro no lugar do segundo par, cruzar por entre este para a cabeceira da sala, e descendo por detrás dele, vindo a acabar no mesmo lugar de onde partiram, fora das suas bandas naturais, como explica o exemplo núm. 10.



Ordinariamente se seguem as figuras núm. 5 a núm. 10, uma à outra, que é Cruzar, e Meia Figura, o que é, depois de cruzar por detrás do segundo par, estando impróprio, \* cruzar por dentro do mesmo, fazendo Meia Figura, para vir a acabar no lugar do segundo par, das suas bandas naturais, como explica o exemplo num. 11.

\*O mesmo que não estar na sua banda natural.



Esta volta se pode também fazer de baixo para cima, estando no lugar do segundo par, cruzar para a cabeceira, e achando-se nas bandas contrarias, fazer a Meia Figura núm. 9, cruzando por dentro do segundo par para subir, e acabar nos lugares naturais como mostra o exemplo núm. 12.

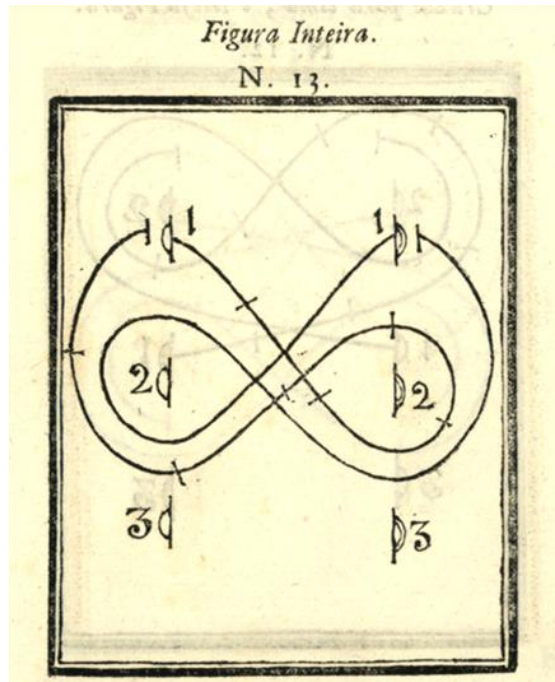
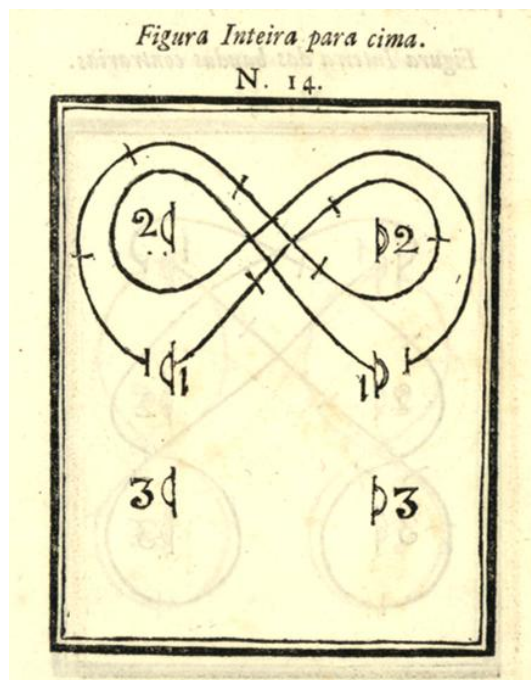
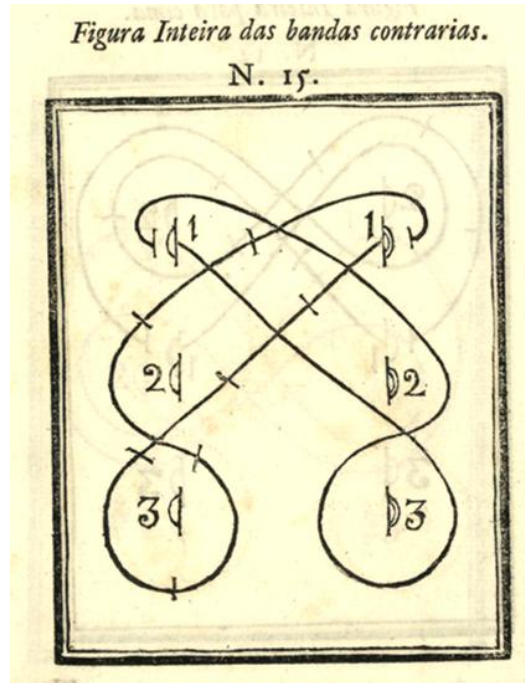


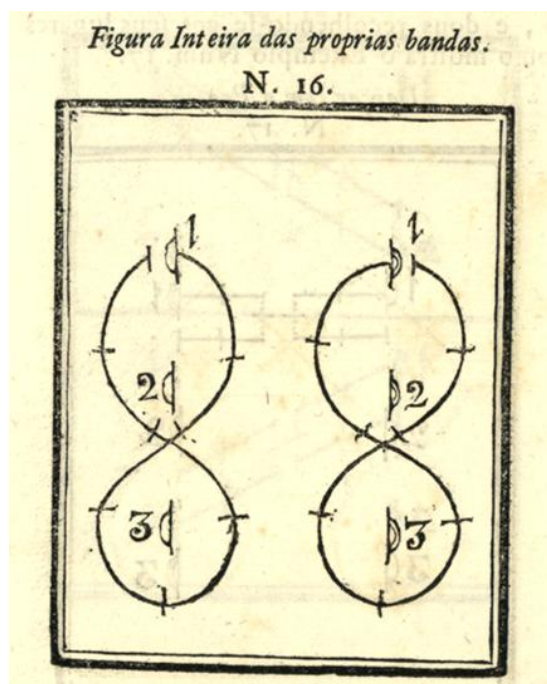
Figura Inteira é fazer duas vezes a figura núm. 9 ou (para melhor explicação) fazer a figura de número 8 à roda do segundo par, isto é, cruzando por dentro dele, subir para cima, e tornando a cruzar por entre o mesmo, tornar a subir, a acabar no próprio lugar de onde partiram, o que se vê pelo exemplo núm. 13.



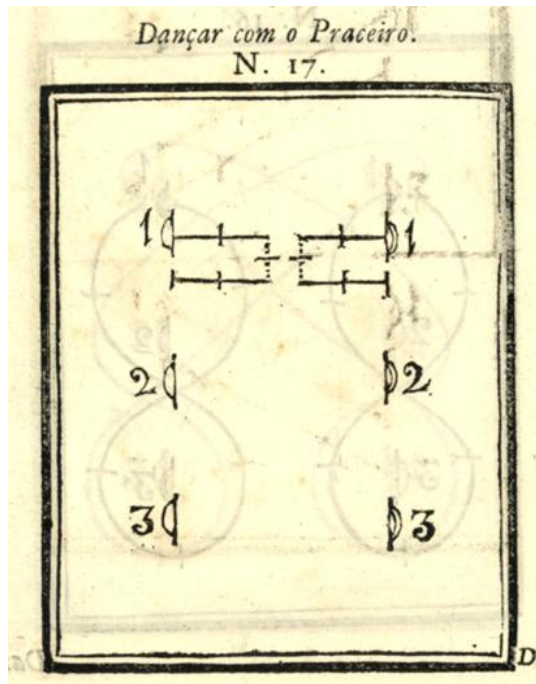
A mesma Figura Inteira se faz para cima, pois estando no lugar do segundo par, se cruza por entre o mesmo para cima, e descendo por detrás dele, se torna a cruzar pelo meio, e descem para os lugares de onde principiaram, que assim mostra o exemplo núm. 14.



Também se faz a Figura de uma, e outra banda, da banda contraria é cruzar o primeiro par por entre o segundo, e saindo por entre a segunda, e a terceira pessoa, voltar inteiramente á roda desta, e tornando a sair por entre as mesmas, subir cruzando pra os seus próprios lugares, como demonstro pelo exemplo núm. 15.



Figuras das próprias bandas, é fazer a perfeita figura de número 8<sup>31</sup>; o primeiro par descendo pelo meio, saem por entre a segunda e a terceira pessoa, e voltando inteiramente a roda desta, tornam a sair pela mesma parte, subindo a acabar em os seus próprios lugares, que assim mostra o exemplo núm. 16.



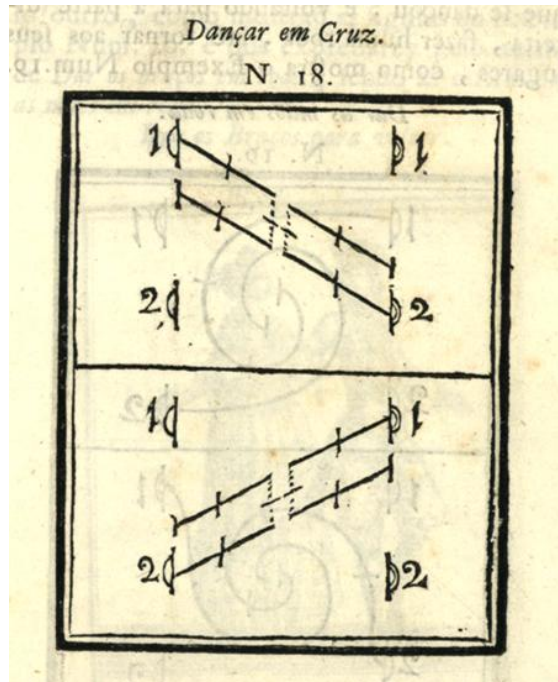
Dançar, nos termos próprios da contradança, é quando um par com outro, ou encontrados, ou ainda o mesmo par, um companheiro com o outro, fazendo quatro passos no mesmo sitio<sup>32</sup>, adiantando-se com dois, um pouco, e com os outros dois retirando-se ao seu lugar, como mostram os seguintes exemplos.

Dança o primeiro par, ou os parceiros, é quando fazem quatro passos, dois adiantando-se, e dois recolhendo-se aos seus lugares, como mostra o exemplo núm. 17.

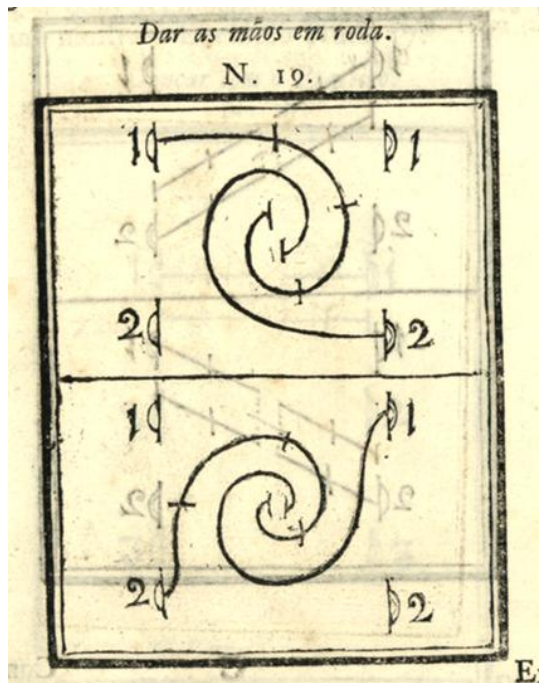
<sup>31</sup> Os homens e as mulheres fazem, no próprio lado onde estão localizados no salão, o desenho de um número 8.

<sup>32</sup> Lugar





Dançar em cruz, é quando o primeiro homem dança com a segunda senhora, e depois a primeira senhora com o segundo homem, adiantando-se, e retirando-se com os quatro mencionados passos, como está no exemplo núm. 18.



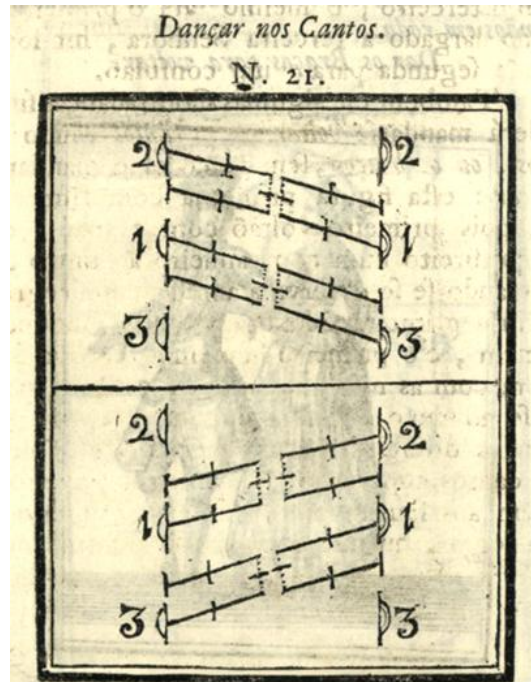
Comumente, depois de dançar em cruz, dá-se uma, ou ambas as mãos, para fazer uma volta, o que seria escuzado de mostrar, por ser o mesmo que se pratica no Minueto, e vem a

ser, depois de dançar, dar uma, ou ambas as mãos a pessoa com que se dançou, e voltando para a parte direita, fazer uma roda, até tornar aos seus lugares, como mostra o exemplo núm. 19.



Excetuo porém algumas contradanças, em que será preciso fazer só meia volta, e em outras dançar com uma pessoa, e dar as mãos a outra, no que se deve observar, o que a figura da contradança advertir.

Também em algumas contradanças se usa voltar dando os braços passados um pelo outro, como mostram as figuras do exemplo núm. 20, e que expressarei pelo termo Dar os braços em roda, sendo as outras dar as mãos em roda.

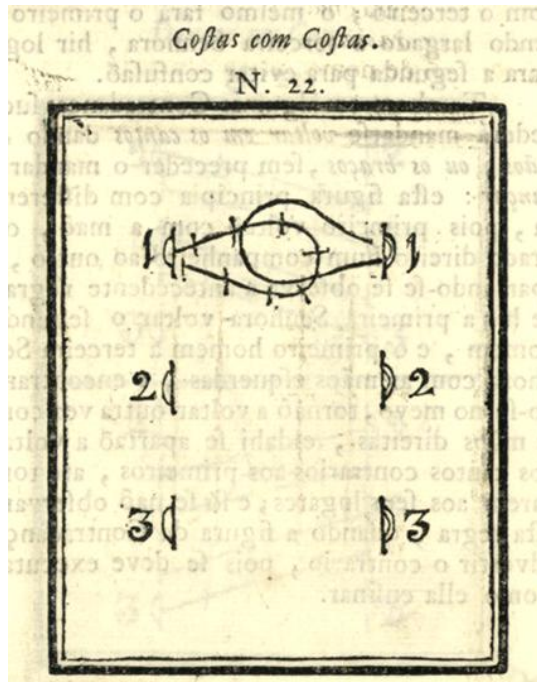


Dançar nos cantos, é quando estando o primeiro par entre o segundo, e terceiro, dança a primeira senhora com o segundo homem, e aos mesmo tempo o primeiro homem com a terceira senhora, e depois a senhora com o terceiro homem, e o primeiro homem com a segunda senhora também ao mesmo tempo, como mostram os exemplos do núm. 21.

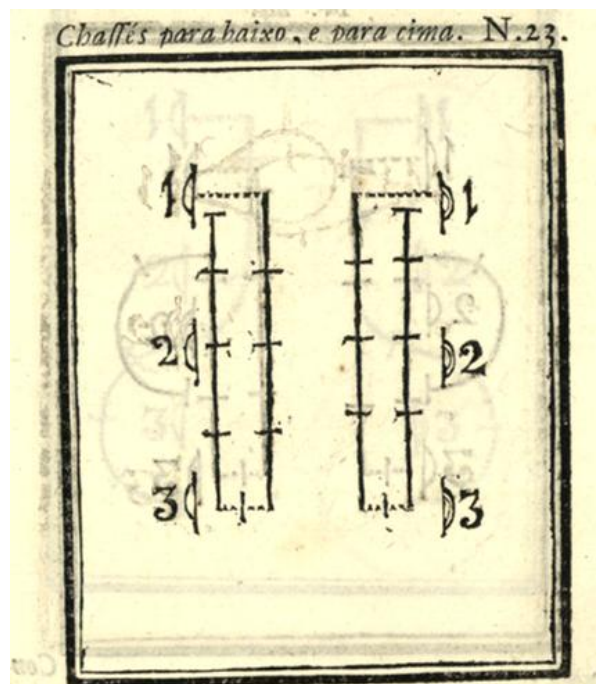
Depois de dançar nos cantos, também se dão as mãos para voltarem, no que se observa a mesma regra, que já expliquei em dançar em cruz, e dar as mãos, e só advirto, que depois de a primeira senhora dançar com o segundo homem, e ter voltado, não necessita voltar para a sua banda, mas largando o segundo homem, vá logo dançar com o terceiro; o mesmo fará o primeiro, tendo largado a terceira senhora, ir logo para a segunda para evitar confusão.

Também em algumas contradanças sucederá mandar-se voltar nos cantos dando as mãos, ou os braços, sem preceder ou mandar-se dançar: Esta figura principia com diferença, pois primeiro voltam com a mão, ou braço direito um companheiro ao outro, e apartando-se se observa a antecedente regra, de ir a primeira senhora voltar o segundo homem, e o primeiro homem a terceira senhora com as mãos esquerdas, e encontrando-se no meio, tornam a voltar outra vez com as mãos direitas, e daí se apartam a voltar nos cantos contrários aos primeiros, até tornarem aos seus lugares, e só não se observará esta regra, quando a figura da contradança advertir o contrário, pois se deve executar como ela ensinar.



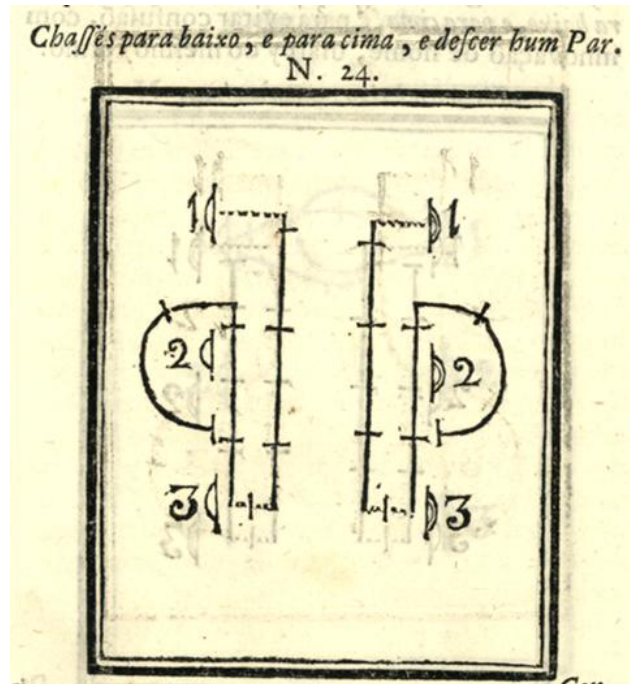


Costas com costas, se chama quando um par dançando se adiantam ambas as pessoas, a poderem passar, dando as costas um ao outro, sem se tocarem, e depois de passarem se retiram aos seus lugares. Para se adiantarem passam pela parte direita um do outro, e se retiram pela esquerda: Assim mostra o exemplo núm. 22.



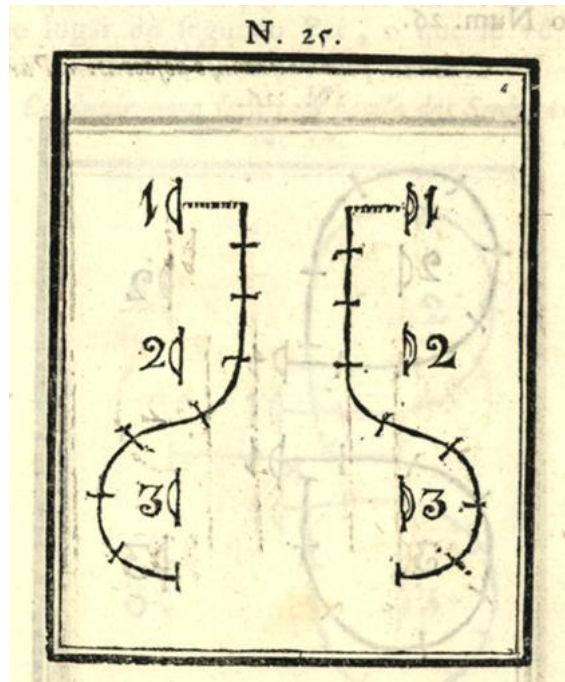
Conduzir se chama quando o homem com uma, ou ambas as mãos, conduz a senhora para qualquer parte, como mostram os seguintes exemplos.

Conduzir para baixo, e para cima, é pegando o homem em ambas as mãos a senhora, descer por entre os pares até o terceiro, e subir pela mesma parte para o seu lugar onde se largam as mãos, e se vê pelo exemplo núm. 23. A essa figura chama vulgarmente *Chassés*<sup>33</sup> para baixo e para cima, e para evitar confusão, com inovação de nome, usarei o mesmo termo.

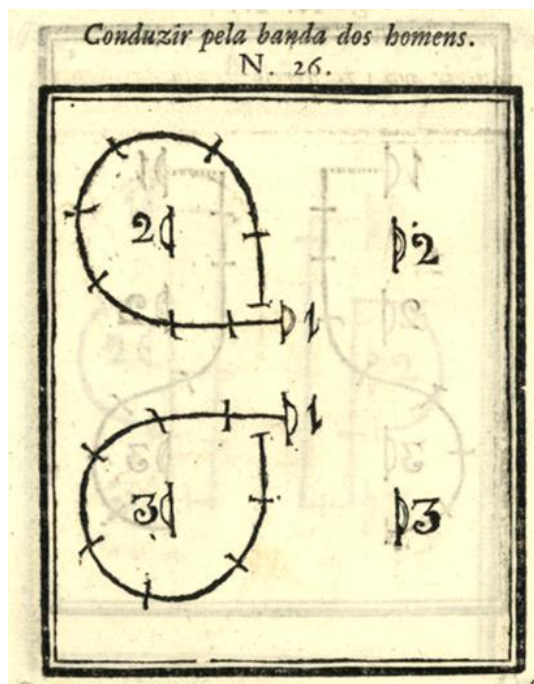


Depois deste *Chassés*, é quase usual seguir-se o Descer um par; pelo que ponho aqui as duas ditas figuras seguidas no exemplo núm. 24. Advirto que aqui, assim como em todas as figuras de conduzir, se não sobe, nem desce, como nos exemplos núm. 1 e 2, isto é, cara a cara, mas sim voltando as costas, pois no seguinte exemplo volta a senhora para a mão direita, e o homem para a esquerda.

<sup>33</sup> Descrito como *cazado* por Cairon (1820), existem infinitos modos de fazer o *chassé*, uma vez que todos dependem do seguinte movimento: este passo é precedido de qualquer outro que conduza um pé a segunda posição, o modo de principio é sempre este, inclinando-se sempre a um lado, seja para a direita ou a esquerda. Por exemplo: Para ir para o lado esquerdo é necessário dobrar os joelhos, e levantar-se um pouco sobre os mesmo, saltar e inclinar o corpo para a esquerda. Estando no ar a perna direita se aproxima da esquerda rapidamente, obrigando a esquerda a ir mais adiante, ocupando o solo novamente. O *chassé* é comumente utilizado como forma de deslocamento na dança.

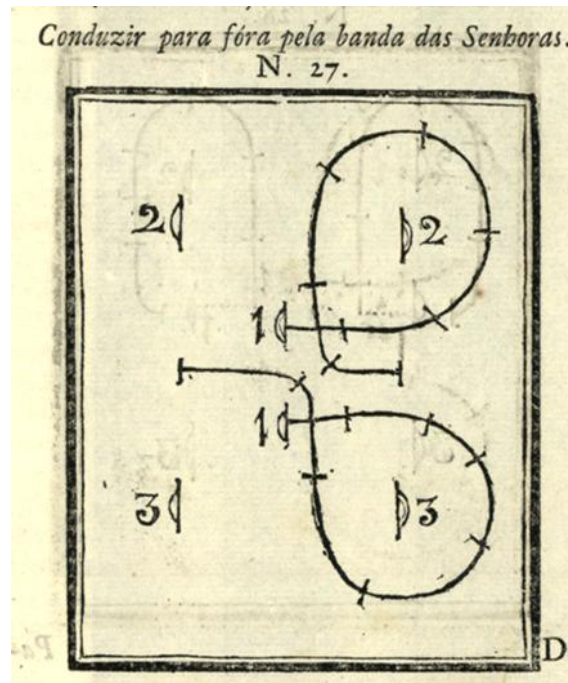


Conduzir para esta, ou aquela parte. No seguinte exemplo núm.25, conduz o homem a senhora por entre o segundo par, e largando as mãos, descem por detrás do terceiro. O mesmo pode fazer para cima, que é conduzir por entre o terceiro, e subir à roda do segundo, no que se segue a explicação da figura da contradança.



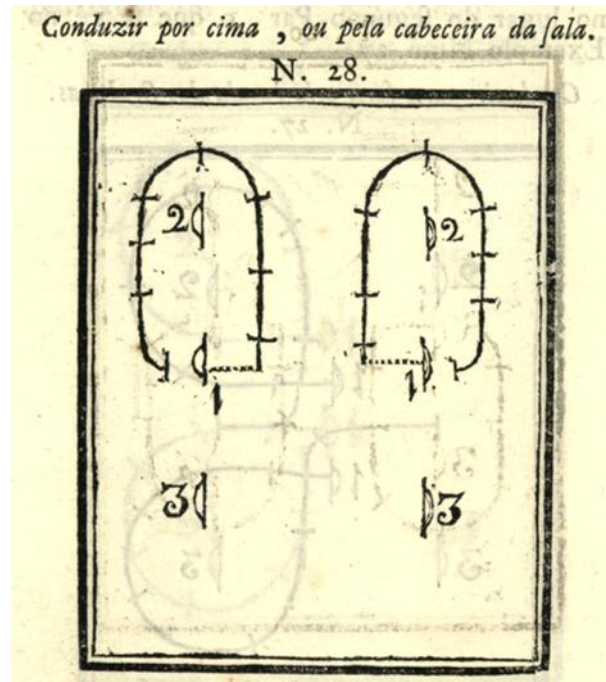
Conduzir para fora por uma, e outra banda, é quando estando o primeiro par entre o segundo, e terceiro, conduz o homem a sua senhora, saindo para fora, pela banda dos homens

por entre o segundo, e terceiro, e largando as mãos, sobe a senhora por dentro do segundo, e o homem desce à roda do terceiro, vindo a encontrar-se outra vez no meio dos ditos pares, como mostra o exemplo núm. 26.



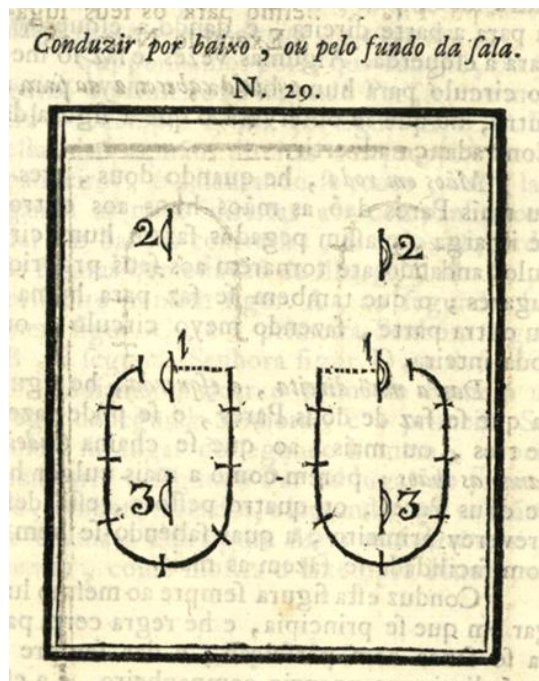
Conduzir pela banda das senhoras, é fazer a antecedente figura para a outra banda, tendo-se encontrado o primeiro par no meio conduzem para fora por entre a segunda, e terceira senhora, e à roda desta desce o primeiro homem, subindo a roda daquela a primeira senhora, e tornam a encontrar-se no meio, ou para seguir outra figura, ou para acabar, no qual caso vão para suas bandas naturais no lugar do segundo par, o que se vê no exemplo núm. 27.





Deve-se observar a antecedente figura, que sempre a senhora sobe para cima, e o homem desce para baixo: Assim como sempre se deve sair primeiro pela banda dos homens.

Esta figura se faz também pela cabeceira, e fundo da sala para cima, conduzindo por entre o segundo par, e largando as mãos, descerem por fora do mesmo para os seus lugares, como expressa o exemplo núm.28.



Para baixo, ou pelo fundo da sala, é tendo-se encontrado no meio, conduzir por entre o terceiro par, e largando as mãos, subirem a roda do mesmo para os próprios lugares em que principiaram. Nestas figuras executam sempre cada um da sua banda natural, como se vê pelo seguinte exemplo núm.29.

Mãos em cruz, é quando dois pares dão uma, ou outra mão em cruz ao mesmo tempo, isto é, o primeiro homem à segunda senhora, e a primeira senhora ao segundo homem, e desta “sorte” fazem todos uma roda, adiantando-se até tornarem aos seus lugares, o que se pode fazer com uma, ou outra mão, pois dando a mão direita, se volta para a parte direita, e dando a esquerda, para a esquerda. Algumas vezes se faz o mesmo círculo para uma banda, e o mesmo para a outra, no que se observará o que a figura da Contradança advertir.<sup>34</sup>

Mãos em roda, é quando dois, três, ou mais pares dão as mãos uns aos outros de ilharga, e assim pegados fazem um círculo, andando até tornarem aos seus próprios lugares, o que também se faz para uma, ou outra parte, fazendo meio círculo ou roda inteira.

Dar a mão direita, e esquerda, é figura que se faz de dois pares, e se pode fazer de três, ou mais, ao que se chama Cadeia dando as mãos<sup>35</sup>, porém como a mais vulgar é de dois pares,

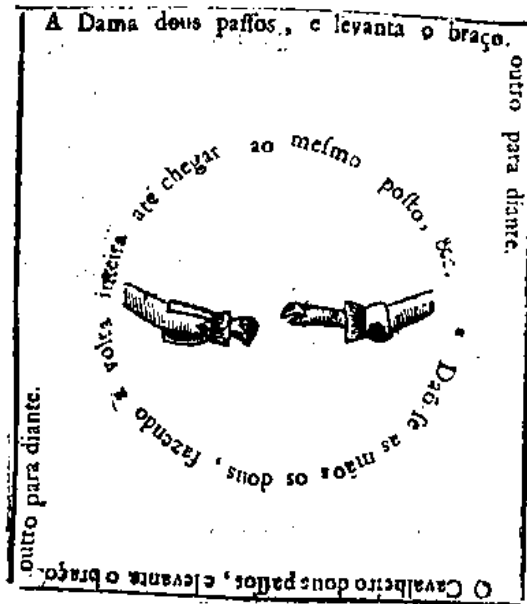
---

<sup>34</sup> Ao fazer o círculo dando as mãos em cruz, pode fazer para o lado direito, ou para o lado esquerdo, dependendo do que for preciso para a figura da contradança.

<sup>35</sup> A cadeia dando as mãos é quando três pares ou mais fazem o seu deslocamento dando as mãos direitas e esquerdas. A figura, depois do deslocamento, volta sempre ao lugar onde iniciou. Joseph Thomas Cabreira, publicou em 1760, *Arte de Dançar a' franceza*, tradução de uma obra francesa de Pierre Rameau, *Le Maitre a Danser* (1725), que ensina a fazer todos os diferentes passos do minueto, com todas as suas regras e o modo como conduzir os braços. A contradança se apropria da movimentação do minueto, Cabreira (1760) em seu tratado apresenta imagens do movimento de dar as mãos esquerdas, direita, e as duas mãos.

8

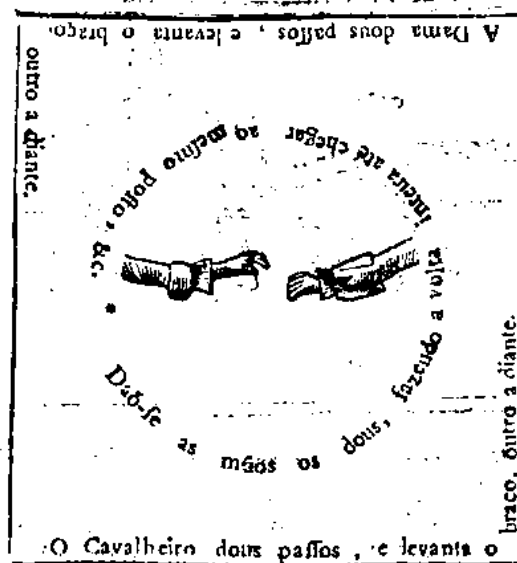
## ARTE DE DANÇAR.

*Figura para dar a mão direita.*

Recorte de CABREIRA, J. T., *Arte de Dançar a' franceza*, Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760. Facsímile da Biblioteca Nacional de Portugal, cota RES. 3717 P. p. 18

## ARTE DE DANÇAR.

19

*Figura para dar a mão esquerda.*

Recorte de CABREIRA, J. T., *Arte de Dançar a' franceza*, Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760. Facsímile da Biblioteca Nacional de Portugal, cota RES. 3717 P. p. 19

ou quatro pessoas, essa descreverei primeiro, a qual, sabendo-se bem, com facilidade se fazem as mais.

Conduz esta figura sempre ao mesmo lugar que se principia, e é regra certa para se fazer com perfeição, o dar sempre a mão direita ao próprio companheiro, e a esquerda, ás pessoas que estiverem à sua ilharga, ou seja para cima com as que estiverem para a cabeceira, ou seja para baixo as que estiverem para o fundo da sala. Para melhor inteligência, e menor confusão do seguinte exemplo, repartirei esta figura em duas metades, e cada uma delas também fica servindo de figura por si, a que se chama Meia figura de mão direita e esquerda.

Suponhamos pois, que dançam, ou figuram o primeiro, e segundo par, como mostra o exemplo Num. 30, figura A, B, C, D. estas dão as mãos direitas aos próprios companheiros, e adiantando-se todos, vão (largando as mãos direitas aos companheiros) dar nas bandas contrárias, as mãos esquerdas as figuras que estavam de ilharga, isto é, o primeiro homem figura A, ao segundo homem figura C, e a primeira senhora figura B, à segunda senhora figura D, e desta forma se adiantam a ficar o primeiro homem no lugar da segunda senhora, e a primeira senhora no lugar do segundo homem, e pelo contrario o segundo par no lugar do primeiro, também trocados, e largando aqui as mãos, se chama esta figura *Meia mão direita e esquerda*, como mostra o exemplo num. 30.

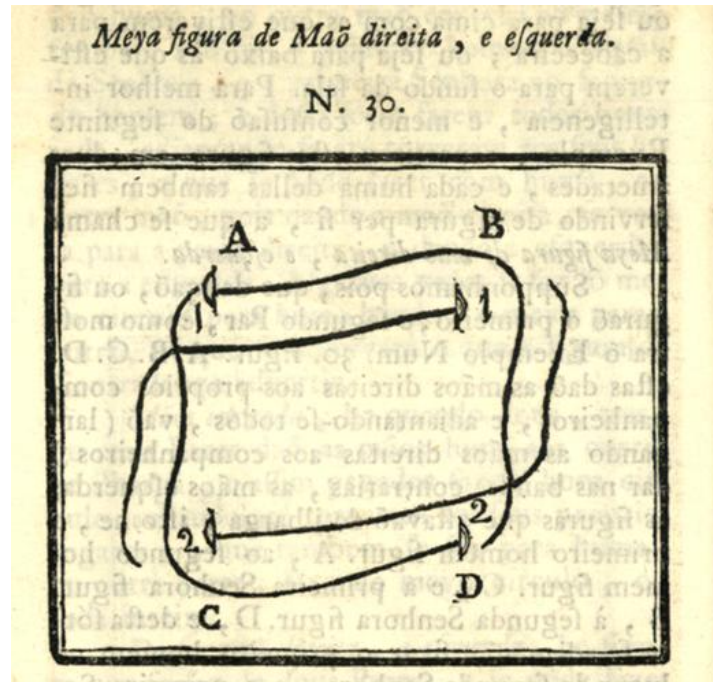
30

## ARTE DE DANÇAR.

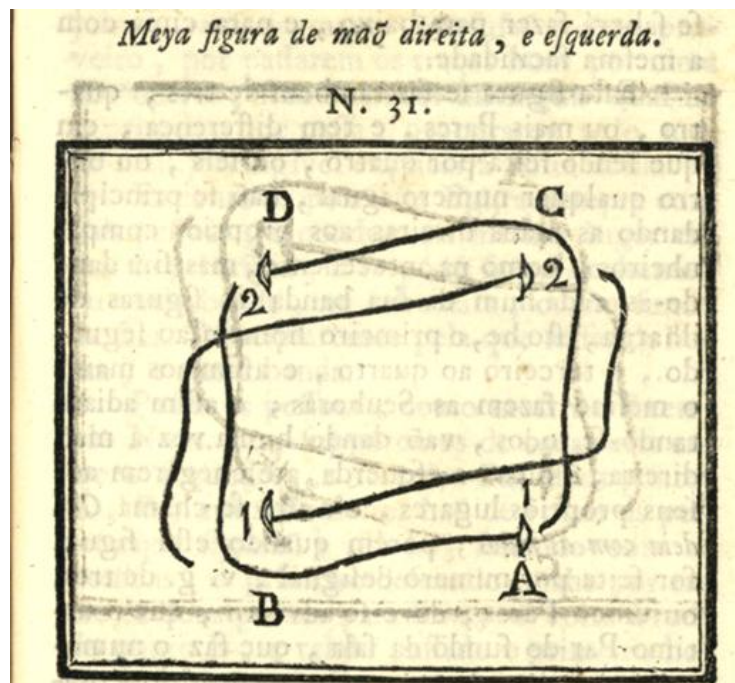
*Figuras para se darem as duas mãos.*







Prosseguindo pois no exemplo Núm. 31, a ir acabar de todo a já principiada figura, se faz a outra metade, dando outra vez aos próprios companheiros as mãos direitas, e adiantando-se vão dar na banda contraria, as esquerdas aos companheiros que estavam de ilharga, da mesma sorte que já fica dito da primeira vez, e assim se tornam a achar nos próprios lugares em que se principiam, como se vê pelo exemplo núm. 31.



Como esta figura estando o primeiro par entre o segundo, e o terceiro, se faz umas vezes com o segundo para cima, e outras com o terceiro para baixo, e causaria esta mudança confusão, advirto que é a mesma figura, e para se estudar, basta saber, que quando se quiser fazer para cima, é fazer o primeiro par, o que nos antecedentes exemplos num. 30 e 31, faia o segundo, e desta sorte, fazendo-se de um, e outro lugar, se saberá fazer para baixo e para cima com a mesma facilidade.

Esta figura se faz também de três, quatro, ou mais pares, e tem diferença, em que sendo feita por quatro, ou seis, ou outro qualquer número igual, não se principia dando as mãos direitas as próprios companheiros, como na antecedente, mas sim dando-as cada um da sua banda às figuras de ilharga, isto é, o primeiro homem ao segundo, o terceiro ao quarto, e assim aos mais. O mesmo fazem as senhoras, e assim adiantando-se todos, vão dando uma vez a mão direita, e outra a esquerda, até chegarem aos seus próprios lugares, e a isto se chama Cadeia com as mãos. Porem, quando esta figura for feita por numero desigual, por exemplo, de três, ou cinco pares, deve-se advertir, que o último par do fundo da sala, que faz o número nones<sup>36</sup>, devem dar as mãos os próprios companheiros um ao outro, ao mesmo tempo que os demais pares as dão cada um da sua banda às figuras de ilharga”, e desta sorte fazem o mesmo giro, até se acharem outra vez nos seus próprios lugares.

Cadeia sem dar as mãos, é verdadeiramente figura mais dificultosa das contradanças, pois como se faz de três pessoas, é preciso que todas a executem bem, para se figurar com perfeição, e porque para a descrever, só com exemplo demonstrativo, toda junta, causaria maior confusão, que proveito, por passarem os traços uns por cima dos outros, sem se poder distinguir qual é o primeiro que passa, procurarei pelo modo mais inteligível explicar a volta dela.

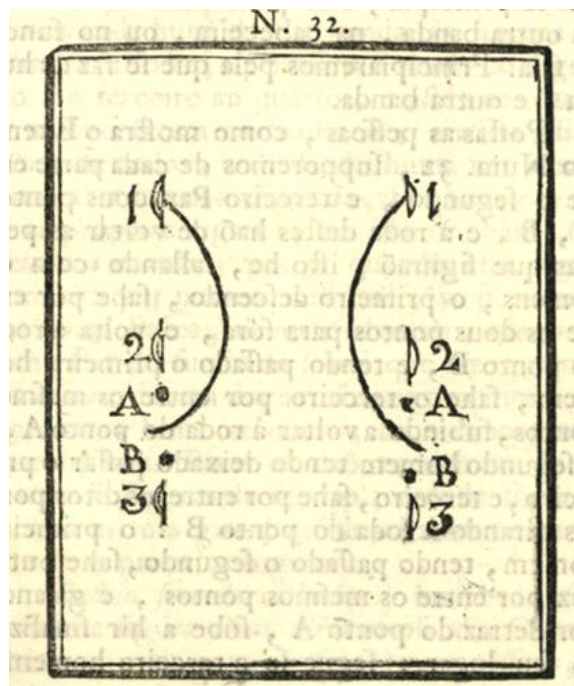
Executa-se pois esta figura sempre com três pessoas, e conduz ao mesmo lugar em que se principia, e se pode fazer de uma, ou outra banda, na cabeceira ou no fundo da sala. Principiaremos pela que se faz de uma ou outra banda.

Postas as pessoas, como mostra o exemplo núm. 32, suporemos de cada parte entre o segundo, e terceiro par dois pontos A, B, e à roda destes hão de se voltar as pessoas que figuram, isto é, falando com os homens, o primeiro descendo, sai por entre os dois pontos para fora, e volta à roda do ponto B, e tendo passado o primeiro homem, sai o terceiro por entre os mesmos pontos, subindo a voltar à roda do ponto A, e o segundo homem tendo deixado passar o primeiro, e terceiro, sai por entre os ditos pontos girando à roda do ponto B.

---

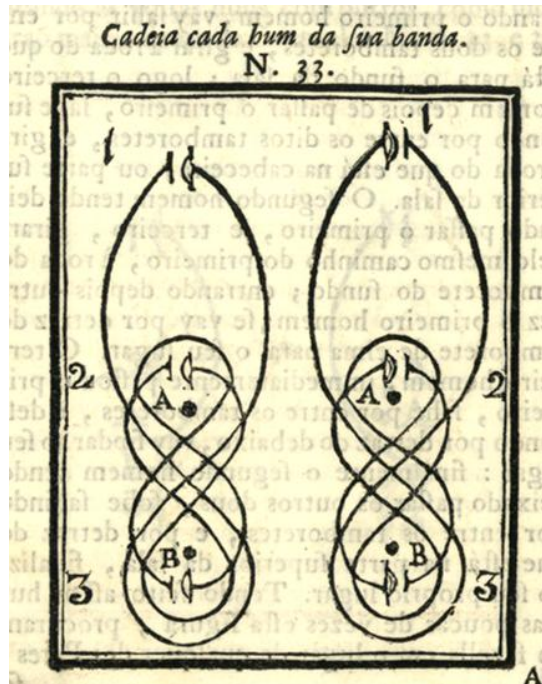
<sup>36</sup> Número Ímpar

O primeiro homem, tendo passado o segundo, sai outra vez por entre os mesmos pontos, e girando por detrás do ponto A, sobe a ir finalizar ao seu lugar. Segue-se o terceiro homem, que depois de ter passado o primeiro, sai descendo por detrás do ponto B, a procurar o lugar em que principiou. O segundo homem tendo, como já disse, feito a volta à roda do ponto B, e deixado passar o terceiro, sai por entre os pontinhos a finalizar no seu próprio lugar, nos quais estando todos, está a figura acabada, e terá feito cada pessoa a perfeita figura de um 8 sem parar, encadeando a volta uns com os outros, como mostram mais adiante os exemplos Núm. 33 e 34.

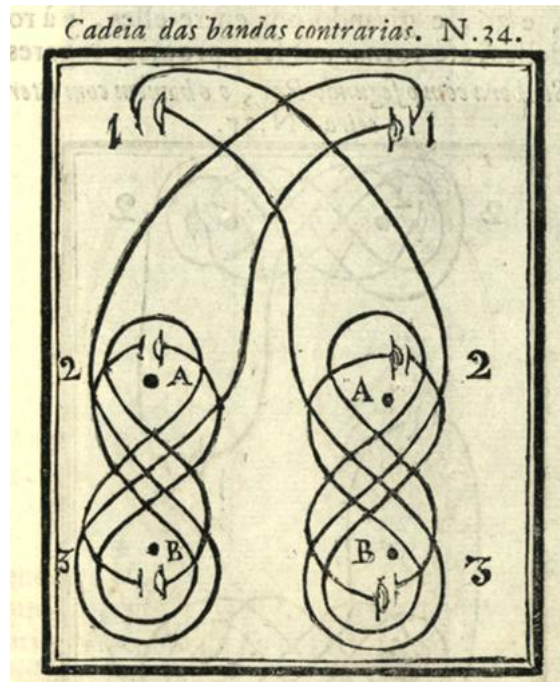


Para os curiosos executarem com maior perfeição esta figura, poderão usar de um método facilíssimo para a estudar. E é, postas as três pessoas que hão de figurar em os seus lugares, como mostra o antecedente exemplo, ponha entre o segundo, e terceiro homem em o lugar dos pontos A, B, dois tamboretos, e por entre estes sairão todos a fazer a sua figura à roda deles. Principiando o primeiro homem, vai sair por entre os dois tamboretos, e girar à roda do que está para o fundo da sala, logo o terceiro homem depois de passar o primeiro, sai subindo por entre os ditos tamboretos, e gira à roda do que está na cabeceira, ou parte superior da sala. O segundo homem tendo deixado passar o primeiro, e terceiro, girará pelo mesmo caminho do primeiro, à roda do tamborete do fundo, entrando depois outra vez o primeiro homem, se vai por detrás do tamborete de cima para o seu lugar. O terceiro homem, imediatamente passou o primeiro, sai por entre os tamboretos, e descendo por detrás do debaixo, vai findar ao seu lugar. Finalmente o segundo homem tendo deixado passar os outros

dois, sobe saindo por entre os tamboretos, e por detrás do que está na parte superior da sala, finaliza no seu próprio lugar. Tendo feito assim umas poucas de vezes esta figura, procurando faze-la em o lugar de qualquer dos pares, Se tiram os tamboretos, e se continua a faze-la, supondo-os ali, até se poder executar com a perfeição que se requer.



O mesmo se observa da banda das senhoras, saindo sempre por entre os dois tamboretos, ou pontinhos, e girando à roda deles, procurar os seus lugares próprios, fazendo a figura de um 8 de conta cada pessoa, como se vê nos exemplos núm. 33.

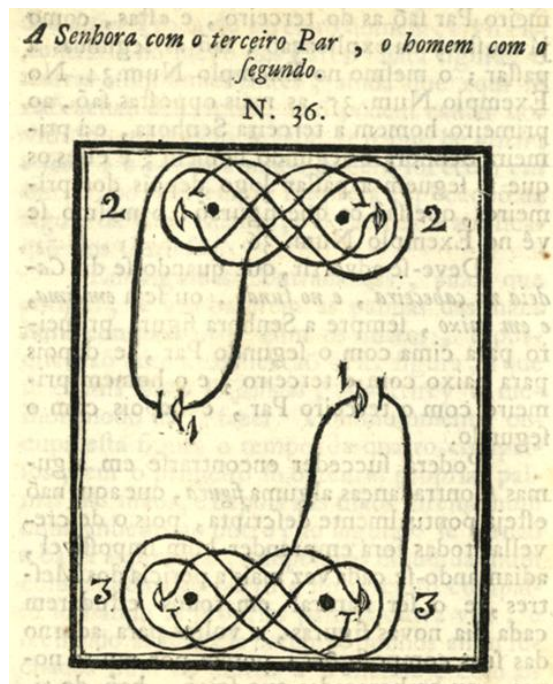
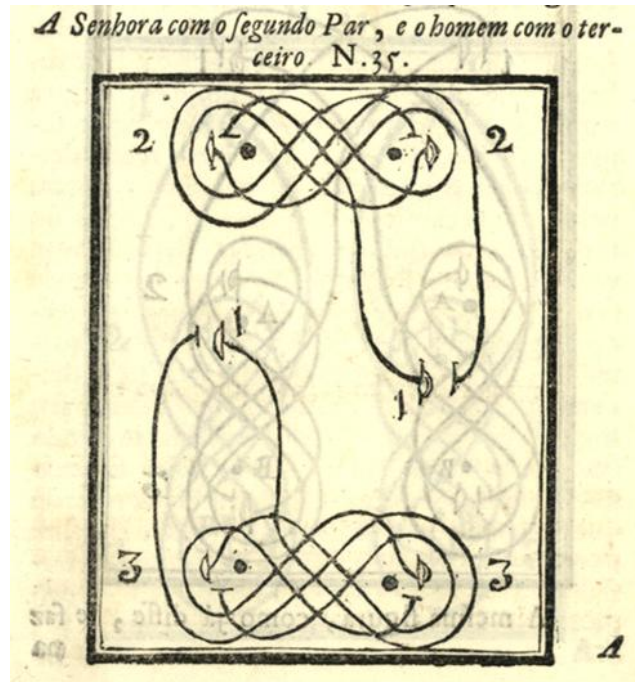


Exemplo 34: PANTEZZE, 1761, p. 55.

Até aqui tenho explicado o que é Cadeia cada um da sua banda, e bem sabida esta, se sabe para todas as partes, pois quando se diz Cadeia da banda contrária, só difere em que o primeiro par cruza para as bandas contrarias, isto é, o primeiro homem vai fazer Cadeia com a segunda, e terceira senhora, e a primeira senhora com o segundo, e terceiro homem, como se vê no exemplo núm. 34.

A mesma figura, como já disse, se faz na Cabeceira, e fundo da sala, e é quando estando o primeiro par no lugar do segundo, figura com este a primeira senhora, e com o terceiro o primeiro homem, e depois o homem com o segundo, e a senhora com o terceiro par, no que se observa a mesma regra antecedente, pondo os dois pontinhos, ou tamborettes entre o par que há de figurar, como mostram os exemplos aqui juntos núm. 35 e 36, e girando por entre eles, e à roda deles, até tornar os seus próprios lugares.





Observar-se-á por uma regra geral, que sempre das três pessoas que figuram, a que está mais oposta, ou mais longe da que principia, é a segunda a passar para fazer a volta, como mostram os antecedentes exemplos Núm. 33. As mais opostas ao primeiro par são as do terceiro, e estas, como já mostrei na explicação, são a segunda a passar, o mesmo no exemplo no. 34. No exemplo núm. 35 as mais opostas são, ao primeiro homem a terceira senhora, e à primeira senhora o segundo homem, e estes os que se seguem a passar logo depois dos primeiros, que são os que figuram, o mesmo se vê no exemplo núm. 36.

Deve-se advertir, que quando se diz Cadeira na cabeceira, e no fundo, ou seja, em cima, e em baixo, sempre a senhora figura primeiro para cima com o segundo par, e depois para baixo com o terceiro, e o homem primeiro com o terceiro par, e depois com o segundo.

Poderá suceder encontrar-se em algumas contradanças alguma figura, que aqui não esteja pontualmente descrita, pois descrevê-las todas fora empreender um impossível, adiantando-se cada vez mais a pericia dos mestres, e o ser natural em todos estudarem cada dia novas figuras, e voltas para adorno das suas composições, porém por muito novas, ou embaraçadas que sejam, hão de tirar a sua origem das já referidas, e demonstradas, e só haverá diferença em se fazerem de regulares (como as que mostrei) em irregulares: por exemplo, estando o primeiro par no lugar do segundo, subir a senhora pela sua banda à roda da segunda senhora, e o homem da sua descer à roda do terceiro homem, e vir encontrar-se no meio dos pares. Esta figura, e outras assim semelhantes, ainda que aqui se não acham descritas, não podem causar novidade, pois bem se sabe já que o descer e subir, e por este modo poderá suceder em outras, no que sempre supre a explicação da figura da Contradança, e o facilita a aplicação dos curiosos.

Em algumas contradanças, ainda que antigas, se usam baterem as palmas das mãos uns companheiros com os outros, e porque não falte a explicação desta figura, a que se chama bater as palmas, advertirei o melhor modo de fazer. Comumente ocupa esta figura o tempo de quatro compassos, em o primeiro se batem as próprias palmas das mãos, e depois nas mãos direitas um companheiro ao outro, no segundo se tornam a bater as próprias, e depois nas esquerdas um companheiro ao outro. No terceiro compasso se batem as próprias palmas outra vez, e fechando as mãos se batem os punhos assim fechando um no outro a si mesmo, com os nós dos dedos de uma mão nos nós da outra, o que faz o segundo batido. Finalmente no último compasso, abrindo as mão se tornam a bater as próprias palmas, e se acabando batendo ambas as palmas das mãos com o companheiro, isto é, a mão direita de um na esquerda do outro.

Também no fim, e no meio de algumas contradanças, se costuma darem duas, ou três palmadas com as mãos uma na outra, batendo o compasso à mesma música, e com estas não se faz pausa, mas se batem continuando em fazer a mesma figura da contradança.

Finalizei a explicação, que me pareceu ser precisa para a facilidade da compreensão dos curiosos, os quais com pouco exercício das falas do ensino das ditas contradanças, poderão com melhor agilidade, e em menos tempo sem obscuridade para a percepção, aprenderem, e fazerem-se cientes nas contradanças, o que pela dificuldade da inteligência do idioma inglês, lhes não seria fácil, nem ainda a alguns Mestres, ficando-lhe pela referida

explicação fácil as passagens, desembaraçadas as voltas, e no seu lugar as figuras. Fico desejando se aproveitem os curiosos do esforço da minha pobre idéia, só encaminhada a que saibas, ó tu que tens lido, e para que os estrangeiros te não levem vantagem.

Com a brevidade possível se darão ao prelo vinte e quatro contradanças com a música, e figuras novas.

### **Licenças<sup>37</sup>**

Do santo Ofício

Ilust. E Ver. Senhores

Vi por ordem de Ilustríssimas Reverendíssimas as Contradanças, que no livrinho incluso se contém, em que não encontrei coisa repugnante à nossa santa fé, e bons costumes, “*salvo semper meliori judicio.*”<sup>38</sup>

Hospício do Duque de Cadaval<sup>39</sup>, 12 de outubro de 1760.

Fr. Antonio de Taveiro

Vista a informação, pode-se imprimir a obra de que se trata, e depois voltará conferida para se dar licença que corra, sem a qual não correrá. Lisboa, 17 de outubro de 1760.

Silva. Trigof. Silveiro Lobo. Mello

### **Do Ordinário**

Excel. E Ver. Senhor

Como a nação portuguesa não cede a outra alguma, em naturalizar as profissões do bom gosto, e lhe não seja estranha a deste engenhoso, e bem ideado método de contradança,

<sup>37</sup> De acordo com Abreu (2007) no século XVI teve início em Portugal a censura dos impressos.

“A atividade censória repartia-se entre o Ordinário (juizes eclesiásticos ligados às dioceses, em atuação desde 1517), o Tribunal do Santo Ofício (organismo ligado à Igreja, em funcionamento desde 1536) e o Desembargo do Paço (órgão censor ligado ao poder régio, atuante a partir de 1576). Esse sistema tríplice esteve em atuação até 1768, quando D. José I julgou ser necessário centralizar a censura em um só organismo, criando, assim, a Real Mesa Censória.” (Abreu, 2007, p.2)

Para que a obra fosse impressa era preciso que fossem obtidas todas as licenças necessárias. Os censores deveriam ler as obras e emitir um parecer, que seria lido por outros para a continuação do procedimento de obtenção de licença.

Ao ler as licenças da obra de Pantezze percebe-se que o Santo Ofício se preocupou com que a obra não ofendesse a moral e os bons costumes. O Ordinário e o Desembargo do Paço já ressaltaram a importância de se saber em Portugal os costumes de toda a Europa, para que os portugueses pudessem ocupar os jovens e não ficar à margem de outras manifestações culturais.

Ao estimular o escritor a prosseguir com a obra os censores legitimavam a prática da dança, reconhecendo a sua importância para a sociedade.

<sup>38</sup> Salvo melhor juízo.

<sup>39</sup> “HOSPÍCIO: habitação, domicílio. Convento ou casa religiosa pequena onde se agasalham os religiosos da ordem, que passam pela terra onde está o hospício.” (BLUTEAU, 1789, p.685).

Assim, era a habitação do Duque de Cadaval, onde estava hospedado o Frei Antonio de Taveiro.



que nem tem que invejar os patrimônios da Itália, nem as danças figuradas de M. Beauchamps, e Benserade, nenhum inconveniente pode haver para deixar de se fazer público, a fim de que por este meio se estimule o autor a prosseguir em uma obra, de que a nobreza faz as suas delícias, e para que o mesmo autor tem as partes, que se não encontram facilmente em outro professor. Vossa Excelência porém mandará o que for servido. Lisboa, 23 de outubro de 1760.

Francisco Xavier dos Santos da Fonseca

Vista a informação, pode-se imprimir o papel que se apresenta, e depois de impresso voltará conferido para se dar licença, sem a qual não correrá. Lisboa, 23 de outubro de 1760. Cesta.

### **Do Desembargo do Paço**

Senhor,

Manda-me Vossa Majestade que veja este livrinho, que diz: *Método de Aprender com perfeição as Contradanças*, de que é autor *Julio Severim Pantezze*. Há pouco tempo me veio a rever outro do mesmo gênero, e suposto que a minha idade já me impossibilita de distinguir nesta matéria o que vai de bom a melhor, sempre direi que este exercício é útil à saúde, serve de ocupação à mocidade, e é totalmente indiferente, além de outras utilidades que se fazem conhecer nos professores, e como é bem recebido em toda a Europa, não parece justo que só os portugueses se façam estranhos deste divertimento, que igualmente é prenda nas pessoas distintas, e como não tem nada que encontre o serviço de V. Majestade, e às suas reais ordens, me parece digno da licença que pede. V. Majestade mandará o que for servido. Lisboa, 29 de outubro de 1760.

Diogo Rangel de Macedo<sup>40</sup>

Que se possa imprimir vistas as licenças do Santo Ofício, e Ordinário, e depois de impresso, e revisto pelo revisor, torne para se lhe dar licença que corra. Lisboa, 30 de outubro de 1760.

Conde P. Carvalho. Emaús.

---

<sup>40</sup> “Comendador da Ordem de Christo. Moço Fidalgo da Casa Real, Provedor e Guarda mór da Saúde no porto de Belém, Acadêmico da Acad. dos Applicados. Nasceu em Lisboa a 7 de Setembro de 1671 e morreu a 25 de Novembro de 1754.” (SILVA, 1973, p.172)

## REFERÊNCIAS

### Edições de Tratados

BONEM, N. J., *Tratado dos principaes fundamentos da Dança*, Coimbra: na Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767. Facsímile da Biblioteca Nacional de Portugal, CDU 78, cota RES. 3896 P.

CABREIRA, J. T., *Arte de Dançar a' franceza*, Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760. Facsímile da Biblioteca Nacional de Portugal, cota RES. 3717 P.

RAMEAU. *Abregé de la Nouvelle Méthode dans l'Art d'Érire ou de Tracer toutes aortes de Dunsos de Ville* (Traité de la Nouvelle Choreographie) Paris: Chez l'Auteur, 1725.

PANTEZZE, J. S., *Methodo ou Explicação para aprender com perfeição a dançar as Contradanças*, Lisboa: na officina de Francisco Luiz Amenol, 1761. Facsímile da Biblioteca Nacional de Portugal, CDU 78, cota: M. 423//5 V.

### Livros

ANDERSON, Jack. *Dança*. Tradução portuguesa de Maria da Conceição Ribeiro da Costa. Publicação: Lisboa; São Paulo : Editorial Verbo, 2009.

BECKFORD, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Introd. e notas Boyd Alexander; trad. e pref. João Gaspar Simões.3.ed. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

BLUTEAU, D. Raphael. *Diccionario Da Língua Portuguesa*. Reformado, e accrescentado Por António de Moraes Silva. Lisboa: Officina De Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. 2 ed. São Paulo: Martins Editora, 2001.

BRANCO, Camilo Castelo. *Noites de Insomnia, Offerecidas a quem não póde Dormir* (Complete): Volume 1. Egito: Library of Alexandrina,1929.

CAMINADA, Eliana. *História da dança: Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAIRON, Antonio. *Compendio de Las Principales Reglas Del Baile*: Traduzido Del francês por Antonio Cairon, y aumentado de uma explicacion exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos em Espanã, tanto antiguos como modernos. Madrid: Inprenta de Repulles, 1820.

COMPAN, C., *Dictionnaire de Danse*, Paris, 1787.

KÖHLER, Karl. *História do vestuário*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

LANGE, Francisco Curt. (Apêndice) “A música em Minas Gerais: um informe preliminar”. Rio de Janeiro: Boletim Latino-Americano de Música, 1946. In: MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1990.

MICHAUT, Pierre. *História do ballet*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

MINGUET Y YROL, P. *Quadernillo curioso, de veinte contradanzas nuevas, escritas de todas quantas maneras se han inventado hasta aora; tienen la música muy alegre, y con su baxo: compuestas por Pablo Minguet*. Madrid: Imprenta del autor, 1757.

MONTEIRO, M., *Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo FAPESP, 2006.

MONTEIRO, M., *Dança Popular: Espetáculo e devoção*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

ORDONHEZ, Diogo de Toledo Lara. [1898-99]. *Lista das pessoas que entraram nas funções principais de agosto de 1790 [seguida pela] Crítica das Festas*. [transcrição] Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, v. 4, 1898-1899, p. 219-242.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2006.

PESTELLI, G. (Coord). *Storia dell' Opera italiana*. Turim: EDT/MUSICA, 1988. Parte II/Sistemi I, v.5, La Spettacolarità, p.177 – 306

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da lingua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal: 1798-1802*. I Reimpressão. Ministério da Cultura. Lisboa: Biblioteca Nacional: 2002.

SASPORTES, J.; RIBEIRO, A. P. *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Dança*. Portugal: Europalia91, 1990.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico portuguez: estudos de Inocêncio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1973, tomo I, II e VI.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico portuguez: estudos de Inocêncio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, tomo V.

TINHORÃO, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ZAMBONI, Sílvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 2 ed. Campinas: Editora Autores Associados, 2001.

### Artigos e demais trabalhos acadêmicos

ABREU, Márcia. O controle à publicação de livros nos séculos XVIII E XIX: Uma outra visão da Censura. *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 4 Ano IV. Nº 4. Dez. 2007.

AMIM, Péricles Vanzella. A ascensão do corpo no século XIX: a dança e as regras de conduta femininas na corte do Segundo Reinado. In: *XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. ANPUH: São Paulo, julho 2011

ARANHA, Raquel da Silva. *A dança na Corte e os Balés nas Óperas de Portugal no século XVIII: Aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português*. Dissertação para obtenção do título de Mestre em música, apresentada ao Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

DUARTE, A. C. P. S., *Uma Coleção Particular sobre Dança. Inventário, estudo e Comunicação*. Dissertação para obtenção do título de Mestre em Museologia, apresentada a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011.

GUIMARÃES, D. T. R., *História da Dança em Portugal. Dos pátios das Comédias à fundação do Teatro São Carlos*. Dissertação de Doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, v. I/II, 1996.

LOUSADA, Maria Alexandre. *Sociabilidades Mundanas em Lisboa: Partidas e Assembleias, C. 1760-1834*. Monografia apresentada ao Departamento de Geografia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998. (Monografia)

SEVERINO, Isa Margarida Vitória. *A escola nova cristã e política de Francisco Luís Ameno: edição e estudo de aspectos linguísticos e pedagógicos*. Dissertação para obtenção do título de mestre em Ensino da Língua Portuguesa, apresentada a Universidade de Aveiro, 2005.

### Arquivos Eletrônicos

BRANSCOMBE, Peter; CHAPMAN, Clive. *Pantomime*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20834>>. Acesso em: 2 jul. 2013.

BRITO, Manuel Carlos De. *Avondano, Pedro António*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01603>> Acesso em: 18 jul. 2013.

BURFORD, Freda; DAYE, Anne. *Contredanse*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06376>> Acesso em: 04 jul. 2013.

COSTONIS, Maureen Needham. *La Fontaine*. The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005147>>. Acesso em: 2 jul. 2013.

FENLON, Iain; MACCLINTOCK, Carol. *Beaujoyeux, Balthasar de*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02430>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

FERRIOL, Bartolomé. *Reglas utiles para los aficionados a danzar*. 1745. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Reglas\\_utiles\\_para\\_los\\_aficionados\\_a\\_danzar\\_\(Ferriol,\\_Bartolom%C3%A9\)](http://imslp.org/wiki/Reglas_utiles_para_los_aficionados_a_danzar_(Ferriol,_Bartolom%C3%A9))> Acesso em: 2 jul. 2012.

HOWELL, Almonte; RUSSELL, Craig H. *Minguet y Yrol, Pablo*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18733>> Acesso em: 23 mai. 2014.

LITTLE, Meredith Ellis. *Minuet*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18751>> Acesso em: 23 jul. 2013.

LITTLE, Meredith Ellis; CUSICK, Suzanne G. *Courante*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06707>>. Acesso em: 23 jul. 2013.

LUPER, Albert T.; FERREIRA, Manuel Pedro. *Vicente, Gil*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29291>> Acesso em: 17 jul. 2013.

MINGUET, I., *Arte de Danzar a la Franceza*, Madrid, 1737. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=118/musdi118.db&recNum=2>> Acesso em: 14 dez. 2013

NOVERRE, J.G., *Lettres sur la Danse et sur Les Ballets*, Lyon, 1760. Disponível em: <[http://openlibrary.org/b/OL23418202M/Lettres\\_sur\\_la\\_danse\\_et\\_sur\\_les\\_ballets](http://openlibrary.org/b/OL23418202M/Lettres_sur_la_danse_et_sur_les_ballets)> Acesso em: 9 jun. 2012.

TORRES, João Romano. *Portugal - Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Volume VI, págs. 108-111. Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/dicionario/rcolnob.html>> Acesso em: 02 jul. 2013.

RAMEAU, P., *Le Maître a danser*, Paris, 1725. 1.2. Documentos Virtuais

### Manuscritos

P-VV Gráfica 117 pertencente à Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.