

PRONUNTIATIO NA OBRA DE
SILVESTRO GANASSI (1492-c.1557)

*Giulia da Rocha Tettamanti*¹

1. Instituto de Artes (IA),
Universidade Estadual de
Campinas (UNICAMP).
Email: tettamantigiulia@
gmail.com

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo apontar na obra de Silvestro Ganassi a presença de conceitos da oratória clássica amplamente cultivados no ambiente veneziano entre as décadas de 1530 e 1540. A influência destes elementos na obra do autor se nota pelo alto grau de sofisticação dos conteúdos e pela constante comparação entre as duas artes, principalmente no que diz respeito às partes do discurso que tratam da pronúncia que, neste caso, está diretamente relacionada à execução musical. Levando em consideração o ambiente político veneziano e as ideias humanistas que circulavam dentro das academias literárias desta cidade no século XVI, pretende-se fazer um recorte das diversas passagens na obra de Ganassi que fazem referência direta ou indireta à arte da oratória, para que, ao relacioná-las com as suas respectivas fontes, possamos ter uma maior compreensão do significado que a execução musical adquiriu neste ambiente.

PALAVRAS-CHAVE:

renascimento; retórica musical; Silvestro Ganassi.

ABSTRACT:

This paper aims to point out in Silvestro Ganassi's work the presence of classical oratory concepts widely cultivated in the Venetian environment between the 1530s and 1540s. The influence of these elements in the author's work is noted for the high degree of sophistication of content and the constant comparison between the two arts, especially with regard to the parts of speech dealing with the pronunciation, which in this case is directly related to musical performance. Taking into account the Venetian political environment and the humanistic ideas circulating within the literary academies

of the city in the sixteenth century, we intend to make selection of several passages in the work of Ganassi who make direct or indirect reference to the art of oratory, so that, to relate them to their respective sources, we have a greater understanding of the meaning that the musical performance acquired in this environment.

KEYWORDS:

Renaissance; musical rhetoric; Silvestro Ganassi.

É comum em textos acadêmicos definirmos a música eloquente, na qual a clareza e o significado do texto têm papel determinante na construção e execução musical de acordo com os objetivos ciceronianos de *docere, movere et delectare*, como principal característica do período Barroco, inaugurado com a publicação de *Le nuove musiche* de Giulio Caccini em 1602. Há uma tendência em assumir que a compreensão do texto na música do século XVI é menos importante que nos séculos sucessores, baseada na suposta confusão sonora causada pela sobreposição de vozes independentes da polifonia, relatada como um sério problema nas atas do Concílio de Trento, assim como em importantes polêmicas que defendem o uso da monodia acompanhada, documentadas a partir do final do século XVI.² Entretanto, sabe-se que a prática de cantar histórias antigas e modernas a solo com acompanhamento de alaúde ou *vihuela* existe desde o tempo dos *improvvisatori* e *oracioneros* do século XV;³ assim como referências a episódios da tradição clássica e às obras de Aristóteles, Platão, Cícero, Quintiliano, Horácio, entre outros, preenchem cada vez mais os tratados de música teórica e prática no século XVI.⁴ Muitos dos textos destes autores clássicos tinham sido recentemente redescobertos e traduzidos para o latim pelos humanistas que, segundo Kristeller (1990, p. 5), dominavam de uma maneira geral o ensino secundário na Itália, influenciando inteiras gerações de pessoas educadas como nobres, homens de estado, do clero, de negócios, assim como artistas, poetas, filósofos, teólogos, juristas, etc.

Veneza, na época, era um dos maiores centros europeus de impressão, sendo, portanto, responsável pela disseminação de uma quantidade expressiva de traduções e comentários das diversas obras gregas e latinas. Além disso, a partir dos anos

2. Cf. WILSON (1995, p. 341-342); SMITH (2011, p. 102); PALISCA (2006, p. 179). Existiram duas importantes discussões entre o que chamamos de prática antiga e moderna no final do século XVI, a primeira delas, representada pelo *Dialogo della musica antica, et della moderna* de Vincenzo Galilei (Florença, 1581), no qual o autor afronta a tradição questionando a obra de seu professor Gioseffo Zarlino e a segunda, um pouco posterior, mas derivada desta, entre Giovanni Maria Artusi, também aluno de Zarlino e defensor do estilo antigo, e o compositor Claudio Monteverdi.

de 1530, a cidade acolheu um grande número de intelectuais e artistas exilados após o saque de Roma, em 1527 e o fim da república em Florença, em 1532. Com a finalidade de aproveitar este rico material humano presente na cidade e incorporar as novas tendências científicas advindas da inclusão do repertório clássico nos diversos setores da sociedade, o doge Andrea Gritti, no governo desde 1523, implementou uma política de renovação cultural e arquitetônica que tinha como principal objetivo reerguer o esplendor da república após a perda de grande parte do território nas guerras contra a Liga de Cambrai, no princípio do século XVI.⁵ Tal reestruturação, conhecida como *Renovatio Urbis*, tinha como lema demonstrar a grandeza e a imortalidade da república através da exaltação do mito de Veneza, isto é, a celebração da paz interna e da perenidade resultantes de uma singular harmonia presente na cidade e inerente à sua forma única de governo. A música, como sinônimo de harmonia, teve papel simbólico fundamental na construção do mito, sendo muitas vezes utilizada como eficiente meio de propaganda da *Renovatio*.⁶

Dentro desta política, uma das principais ações em prol da música foi a contratação, por insistência do próprio doge, do renomado músico franco-flamengo Adrian Willaert para o cargo de mestre de capela de São Marcos em 1527. Willaert é considerado peça indispensável para a consolidação do estilo musical veneziano, tendo sido reconhecido em todo o continente por sua característica habilidade de animar a música de acordo com as palavras (PALISCA, 2006, p. 179). Do mesmo modo, Silvestro Ganassi, instrumentista da Ilustríssima Senhoria de Veneza desde 1517, dedica em 1535 a sua primeira obra, *Opera Intitulata Fontegara*, ao doge Andrea Gritti. A importância histórica da *Fontegara* reside no fato desta ser o primeiro tutor instrumental publicado sobre um só instrumento⁷ e a primeira tentativa de codificar a prática da diminuição, uma forma de ornamentação improvisada que subdivide as figuras brancas de uma peça polifônica em figuras de menor valor para criar notas de passagem a fim de florir o contraponto. A obra impressiona também pelo alto nível de detalhamento das informações técnicas, por tratar de aspectos muito refinados, nunca antes abordados, do ato de tocar, assim como a inserção de alguns conceitos próprios da política empregada por Gritti nos anos da *Renovatio*, tornando a obra

3. Cf. WILSON (1995, p. 342); GRIFFITHS (2010, p. 27-28).

4. Cf. KRISTELLER (1990, p. 142-162); WILSON (1995, p.341-365); SMITH (2011, p.102-130).

5. Cf. TAFURI (1984, p. 26-27).

6. Cf. ROSAND (1984, p. 167-186); TETTAMANTI (2010, p.30-57).

7. Até então, os tutores instrumentais continham explicações breves, com tabelas de dedilhados, de todos os instrumentos divididos em famílias como o *Musica getutscht aus gesogen* de Sebastian Virdung (Basel, 1511) e o *Musica instrumentalis deudch* de Martin Agricola (Wittenberg, 1528), ou então eram manuscritos muito breves como o *Introductio Gescriben uf Pfffen* (Basel, 1510).

8. Cf. TETTAMANTI (2010, p. 30-57).

9. Cf. FELDMAN (1995, p. 37).

10. No prefácio da *Regola Rubertina*, Ganassi afirma que Ruberto Strozzi foi seu discípulo (GANASSI, 1542, p. 1).

11. Ludovico Dolce era conhecido membro da academia veneziana de Domenico Venier. (FELDMAN, 1995, p. 86.)

em um exitoso meio de propaganda da excelência dos músicos residentes na cidade.⁸

Depois da morte do doge em 1538, Ganassi publicou outros dois volumes, desta vez destinados ao ensino da viola da gamba: *Regola Rubertina* (Veneza, 1542) e *Letzione Seconda* (Veneza, 1543). As obras são dedicadas a dois gentis-homens florentinos, Ruberto Strozzi e Neri Capponi, que se fixaram em Veneza a partir de 1538, assim como muitos homens da alta aristocracia florentina, os *fuorusciti*, exilados após o fim da república. Strozzi e Capponi foram grandes mecenas musicais nas décadas de 1530 e 1540 e principais responsáveis pela consolidação do madrigal da primeira metade do século XVI. Em sua residência em Veneza, Neri Capponi, mantinha uma academia literária onde realizavam-se concertos regulares, com obras de alto nível, compostas exclusivamente para a ocasião e executadas por um corpo de cantores e instrumentistas profissionais, a maioria deles da capela ducal de São Marcos.⁹ Também da capela ducal era o diretor musical dessas reuniões, o compositor e mestre de capela Adrian Willaert, que antes de ser contratado pela *Serenissima*, já trabalhava como compositor para Capponi.

Levando em consideração as dedicatórias, podemos deduzir que é possível que Ganassi fizesse parte do corpo musical dos concertos da academia ou tivesse um papel importante no círculo Strozzi-Capponi como professor de viola da gamba,¹⁰ assim como também é provável que o músico circulasse em outras academias venezianas de letras e artes, como podemos notar pela singela autodenominação de *desideroso nella pictura*, estudioso da pintura, que aparece no frontispício da *Letzione Seconda* e a citação de seu nome em dois tratados venezianos desta arte, publicados em 1548, *Dialogo di pittura* de Paolo Pino, e em 1557, *Dialogo della Pittura Intitolato L' Aretino* de Ludovico Dolce.¹¹ De qualquer forma, é evidente que o ambiente político e cultural veneziano exerceu uma influência determinante no pensamento de Ganassi e de fato, os três tratados estão repletos dos mais variados paralelos com a preceptiva clássica.

MÚSICA E PRONÚNCIA NAS OBRAS DE GANASSI.

No capítulo I da *Fontegara*, Ganassi afirma que o modelo a ser imitado pelo flautista durante a sua execução é a voz humana. Uma das razões de tal afirmação é a origem vocal de quase a totalidade da música escrita e executada por instrumentos no século XVI, dividida em diferentes gêneros como a *chanson*, o moteto, o madrigal, a *frottola*, a missa, etc. No entanto, embora mais adiante no texto o autor também tenha indicado o hábil e perito cantor como modelo, neste capítulo Ganassi parece estar se referindo apenas à fala comum, que profere e pronuncia um discurso:

Vós deveis saber que todos os instrumentos musicais são, em relação e em comparação à voz humana, menos dignos. Portanto, nós nos esforçaremos para aprender com ela e imitá-la. E poderás dizer: “Como será possível, visto que essa profere todo o falar? Por isso, creio que a dita flauta jamais possa ser semelhante à voz humana.” E eu te respondo que assim como o digno e perfeito pintor imita todas as coisas criadas pela natureza com a variação das cores, do mesmo modo, com tais instrumentos de sopro e de cordas, poderás imitar o proferir que faz a voz humana. [...] Sobre isso, fiz experiência, e, ouvindo outros tocadores capazes de fazer-se entender com o seu tocar as palavras dessa coisa, poder-se-ia dizer que àquele instrumento não falta nada além da forma do corpo humano. Assim como se diz que à pintura bem feita não falta nada além da respiração. Portanto, deveis estar certos do seu propósito de poder imitar o falar (GANASSI, 1535, cap. I).

O paralelo com a fala no decorrer do texto das três obras é bem evidente, uma vez que o autor sempre se refere ao ato de tocar utilizando os verbos “proferir” e “pronunciar”:

E advirto que as notas comuns dessa flauta são treze, das quais nove se denominam graves, desde a primeira inferior ascendendo até [que estejam] todos [os furos] abertos. As quatro seguintes se denominam agudas e se pronunciam com o sopro agudo (GANASSI, 1535, cap. 3).

Nota que o movimento da língua provoca vários efeitos por causa do proferir com várias sílabas (GANASSI, 1535, cap. 5).

[...] e movendo o dedo do terceiro traste logo após o dedilhar, o seu efeito produz um discurso que se pronuncia com as vozes sol lá fá sol lá [...] (GANASSI, 1543, cap. 13).

Nota que por meio dos espaços e das linhas se conhece o discurso que pronuncia o nome das notas e consonâncias (GANASSI, 1543, cap. 18).

Nota-se também na *Fontegara* o uso da palavra “voz” com três significados diferentes: a voz humana propriamente dita, as sílabas de solmização ut ré mi fá sol lá e os furos da flauta que quando abertos produzem determinada nota, quase como se estes fossem por si só capazes de falar. Além disso, no capítulo II da *Regola Rubertina*, Ganassi ensina que ao tocar devemos imitar a natureza das palavras do mesmo modo como faz o orador ao imitar o riso ou o choro consoante ao assunto.

A imitação é, segundo Ganassi, o primeiro item do tocar artificial, descrito pelo autor nos capítulos 23 a 25 da *Fontegara*, seguido da prontidão – domínio da técnica – e da galanteria – ornamento. A definição do termo “artificial” nos é dada pelo autor no capítulo X da *Regola Rubertina* ao afirmar que a voz humana, por ser instrumento natural é mais digna do que os demais instrumentos, acidentais ou artificiais. Isto significa, portanto, que o tocar artificial corresponde à toda e qualquer execução musical feita através dos vários instrumentos de cordas, sopro, teclas e percussão. Observamos que, de uma maneira geral, este tocar descrito pelo autor segue o modelo bipartido de Quintiliano, no qual a pronúncia do discurso está dividida em *vox* e *gestus*.

Quintiliano, em sua *Institutio Oratoria*, escreve a respeito da música no capítulo X do livro I, no qual, nos chama a atenção para a importância de se incluir na educação do jovem orador o aprendizado de outras artes, inclusive a música, uma vez que estas são capazes de auxiliar o seu aperfeiçoamento. Após fazer um elogio à música repleto de todas as tópicos comuns nos tratados de música, o autor explica de que maneira a música pode auxiliar o orador:

22. A música tem dois modos de expressão: na voz e no corpo. Ambas devem ser controladas por regras apropriadas. Aristoxenus divide a música, no que diz respeito à voz, em ritmo e melodia, o primeiro consiste em medida, o último em som e canto.

Agora eu te pergunto se não é absolutamente necessário ao orador estar familiarizado com todos esses métodos de expressão que estão preocupados primeiro com o gesto, segundo com a disposição das palavras e em terceiro com as inflexões da voz, das quais uma grande variedade é requerida no discursar? [...]

24. Porém a eloquência varia o tom e o ritmo, expressando pensamentos sublimes com elevação, pensamentos agradáveis com doçura e o ordinário com moderada dicção e em cada uma delas, a arte está em simpatia com os seus respectivos afetos.

25. É pela elevação, abaixamento ou inflexão da voz que o orador move os afetos dos seus ouvintes, e a medida, se posso repetir o termo, da voz ou frase difere de acordo com o desejo de despertar a indignação ou a piedade no juiz. Como sabemos, diferentes afetos são despertados até pelos vários instrumentos musicais, os quais são incapazes de reproduzir a fala.

26. Também o movimento do corpo, que os gregos chamam de eurítmica, deve ser adequado e conveniente, e isso só pode ser garantido pelo estudo da música. (QUINTILIANO, 1920, p. 171-173, nossa tradução).

Mais adiante, no mesmo capítulo, Quintiliano cita a anedota do famoso orador Caio Graco que, durante seus discursos, contava com um músico atrás dele indicando, por meio de uma flauta, os tons com os quais ele deveria discursar. Ganassi, em suas obras, recupera esta ligação entre as duas artes, evidenciando o caminho contrário, isto é, mostrando a importância do conhecimento da oratória no aperfeiçoamento do músico. É importante lembrar que os livros de Ganassi são destinados ao público amador, cortesão, cuja educação humanista garantia repertório suficiente para a compreensão e uso deste paralelo.

Deste modo, o uso das inflexões da voz de acordo com a matéria do texto vem descrito com detalhes nos capítulos 2 e 24 da *Fontegara*, uma vez que a natureza da flauta permite um paralelo bastante claro com a voz humana:

Este instrumento, denominado flauta, requer três coisas: a primeira, o sopro; a segunda, a mão; e a terceira, a língua. Quanto ao sopro, a voz humana como mestra nos ensina que deve ser produzido medianamente; porque quando o cantor canta alguma composição com palavras placáveis, faz a pronúncia placável;

se [canta uma composição] jocunda, [faz] com o modo jocundo. Porém, querendo imitar tal efeito, produzir-se-á o sopro mediano, de modo que se possa crescer e diminuir no momento certo (GANASSI, 1535, cap. 2).

A imitação, portanto, deve imitar a voz humana, isto é, às vezes cresce e diminui para imitar a natureza das palavras, como declarei no segundo capítulo, o qual ensina a maneira de proceder com o sopro. A imitação que fazes em uma mesma nota, com artifício, tem os vários efeitos, suaves e vivazes, assim como faz a voz humana. necessário também, como foi dito acima, que tal imitação deva ser acompanhada da prontidão e da galanteria, porque a prontidão deriva do sopro. Portanto, se a imitação é suave ou placável, ou ainda vivaz, a mesma coisa será a prontidão e a galanteria (GANASSI, 1535, cap. 24).

Encontramos semelhante instrução no capítulo III do livro XI das *Institutio Oratoria* de Quintiliano: o orador irá, por isso, empregar as notas intermediárias, que devem ser elevadas quando falamos com energia e reduzidas quando adotamos um tom mais suave (QUINTILIANO, 1920, p. 265, nossa tradução). Este capítulo é inteiramente dedicado à explicação da *Pronuntiatio* retórica, a quinta e última parte da preparação de um discurso.¹² Segundo o autor:

12. O discurso retórico está dividido em seis partes: *Inventio* (invenção, procura das matérias), *dispositio* (disposição, organização dos argumentos), *elocutio* (elocução, embelezamento do discurso através de figuras e ornamentos), *memoria* (memorização) e *pronuntiatio* ou *actio* (momento em que se pronuncia o discurso).

1. A pronúncia é muitas vezes denominada ação. Mas o primeiro nome é derivado da voz, o segundo do gesto. Cícero, em uma passagem, fala de ação como sendo uma forma de expressão, e em uma outra passagem, como sendo uma espécie de eloquência física. No entanto, ele divide a ação em dois elementos, que são os mesmos elementos da pronúncia, isto é, voz e movimento. Portanto, não importa qual dos dois termos empregamos (QUINTILIANO, 1920, p. 244, nossa tradução).

Através destas citações observamos que Ganassi faz uma relação direta da *Pronuntiatio* com a execução musical. Assim, como vimos anteriormente, o autor abordou o tema das inflexões da voz na *Fontegara*, graças ao paralelo direto que este instrumento pode fazer com a voz humana. No entanto, a flauta doce não é um “bom” instrumento para uma instrução sobre o gesto. Embora seja possível construir um gestual corporal tocando a flauta doce, os instrumentos de sopro por sua natureza impedem o uso completo das expressões faciais.

Tal argumento foi inclusive muito utilizado pela tradição para indicar a supremacia dos instrumentos de cordas perante os instrumentos de sopro, que deformam a face. Deste modo, é na *Regola Rubertina*, um tutor de viola da gamba, que Ganassi nos mostra como adequar o movimento do corpo e a expressão da face ao caráter alegre ou triste da música bem composta sobre palavras:

Do movimento da pessoa.

No capítulo precedente foi ensinado a segurar a viola e ajustar o corpo para que sejas sucinto ao mover o braço e a mão. E é necessário mover-se com o corpo por duas razões: uma, para não parecer ser de pedra, a outra, por causa da música bem composta sobre as palavras. Assim, o seu movimento estará proporcionado de acordo com a música bem formada sobre as palavras, na qual, se a música for triste nas palavras, também os membros farão o seu movimento em conformidade. E os olhos, para justificar tal movimento, será acompanhado do peito, da boca, do queixo, da cara e o pescoço deverá se aproximar dos ombros mais ou menos segundo a necessidade de tal sujeito formado por tal palavra. Assim, nas palavras ou músicas alegres, como nas palavras e músicas tristes, deverás friccionar o arco forte e fraco e as vezes nem forte nem fraco, isto é medianamente, de acordo com as palavras. [...] deste modo deverás fazer o movimento, dando espírito ao instrumento com proporção, de acordo com qualquer tipo de música. [...] este meu raciocínio vem tão a propósito e é necessário quanto é para o orador a audácia, a exclamação, os gestos, os movimentos e às vezes imitar o rir e o chorar de acordo com a conformidade da matéria e outras coisas convenientes. E se tu pões a razão em ordem não encontrarás que o orador ria pelas palavras do choro. Semelhantemente, o tocador, na música alegre, não praticará o arco leve, nem movimentos semelhantes e conformes à música triste, porque [desta forma] a arte não imitará a natureza e [o tocador] denegriaria o verdadeiro efeito da arte que é imitar a natureza.

Aqui, da mesma forma que no item anterior, o autor segue exatamente os preceitos de Quintiliano, descritos no capítulo III do livro XI das *Institutio Oratoria*:

66. Podemos indicar a nossa vontade não apenas por um gesto das mãos, mas também com um aceno da cabeça: os sinais tomam o lugar da linguagem na mímica [?], os movimentos da dança são frequentemente cheios de significado, e apelam para

as emoções sem qualquer ajuda de palavras. O temperamento da mente pode ser inferido a partir do olhar e do passo; mesmo os animais, que não falam, são capazes de demonstrar raiva, alegria, ou o desejo de agradecer por meio dos olhos e de outras indicações físicas.

67. Não é maravilhoso que o gesto, que depende das diversas formas de movimento, tenha esse poder, quando as imagens, que são silenciosas e imóveis, penetram em nossos sentimentos mais íntimos com tal poder que às vezes eles parecem mais eloquentes do que a própria linguagem? Por outro lado, se o gesto e a expressão do rosto estão fora de sintonia com o discurso, se olharmos alegre quando as nossas palavras são tristes, ou balançar a cabeça ao fazer uma afirmação positiva, nossas palavras não só carecem de peso, mas deixam de ter convicção (QUINTILIANO, 1920, p. 280-281).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, vimos que o conhecimento do contexto sociocultural veneziano da primeira metade do século XVI, bem como da erudição dos gentis-homens e músicos amadores à quem as obras de Ganassi foram dedicadas são essenciais para uma completa leitura, compreensão e prática dos conceitos ali contidos. A contextualização nos permite uma aproximação maior ao repertório musical desta época, dada a distância entre as mentalidades do gentil-homem veneziano quinhentista e do homem moderno do século XXI. Notamos também a importância de recuperarmos a leitura das fontes clássicas da retórica inclusive no estudo da execução do repertório polifônico anterior à *Seconda Prattica*. Além disso, foi constatado, na leitura de diversos estudos a respeito das obras de Ganassi, um certo preconceito em relação ao tipo de escrita, ao italiano utilizado, aparentemente inferior se comparado a outros tratados coevos como as *Institutio Harmoniche* de Zarlino (Veneza, 1558). No entanto, acreditamos que o ineditismo das três obras, assim como a profundidade de seus conteúdos, não refletem a imagem de um músico profissional de baixo status social e inculto. Pelo contrário, evidencia a erudição de um homem que é considerado e respeitado por doges, gentis-homens e artistas de seu tempo e cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DOLCE, Lodovico. *Dialogo della Pittura Intitolato L' Aretino*. In: BAROCCHI, Paola (ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento*. Bari [Venetia]: Laterza, 1960 [1557].
- FELDMAN, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- GANASSI, Silvestro. *Letzione Seconda*. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni Editore [ad instantia de l'autore], 1978 [1543].
- _____. *Opera Intitulata Fontegara*. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni Editore [ad instantia de l'autore], 2002 [1535].
- _____. *Regola Rubertina*. Bolonha [Venetia]: Arnaldo Forni Editore [ad instantia de l'autore], 1984 [1542].
- GRIFFITHS, John. Las vihuelas em la época de Isabel la Católica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, v. 20, p. 27-28, 2010.
- KRISTELLER, Paul Oskar. Humanist Learning in the Italian Renaissance. In: *Renaissance Thought and the arts: Collected Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 1-19.
- _____. Music and Learning in the Early Italian Renaissance. In: *Renaissance Thought and the arts: Collected Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 142-162.
- PALISCA, Claude. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- PINO, Paolo. *Diálogo sobre a pintura (Veneza, 1548)*. *Cadernos de Tradução*. São Paulo, n.8, 2002 (trad. Rejane Bernal Ventura).
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Insitutio Oratoria*. London: Harvard University Press, 1920-1922 (Loeb Classical Library).
- ROSAND, Ellen. La musica nel mito di Venezia. In: TAFURI, Manfredo (ed.). *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*. Roma: Oficina Einaudi, 1984, p. 167-186.
- SMITH, Anne. *The Performance of 16-th Century Music. Learning from Theorists*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

TAFURI, Manfredo. *Renovatio urbis Venetiarum: il problema storiografico*. In: *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*. Roma: Oficina Einaudi, 1984, p. 9-56.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.

WILSON, Blake McDowell. 'Ut oratoria musica' in the Writings of Renaissance Music Theorists. In: MATHIESEN, Thomas J. e Benito. V. Rivera (eds.). *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*. Styvesant, NY: Pendragon Press, 1995, p. 341-368.