

CIES e-Working Paper N.º 173 /2013

Il Cavallo de Leonardo: a viagem de uma ideia (1.ª Parte)

Idalina Conde

CIES e-Working Papers (ISSN 1647-0893)

Av. das Forças Armadas, Edifício ISCTE, 1649-026 LISBOA, PORTUGAL, cies@iscte.pt

Idalina Conde é docente na Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE-IUL Instituto Universitário de Lisboa e investigadora no CIES. Leciona no Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação do ISCTE-IUL. Paralelamente ao CIES, colaborou em projetos do ERICARTS, The European Institute for Comparative Cultural Research no OAC – Observatório das Atividades Culturais. É autora de numerosas publicações no domínio da sociologia da arte e da cultura, bem como sobre abordagens biográficas. Tem realizado diversos cursos e *workshops* nessas áreas, nomeadamente sobre criatividade, receção cultural e relações da arte contemporânea com a memória e o património europeu. *E-mail:* idconde@gmail.com

Resumo

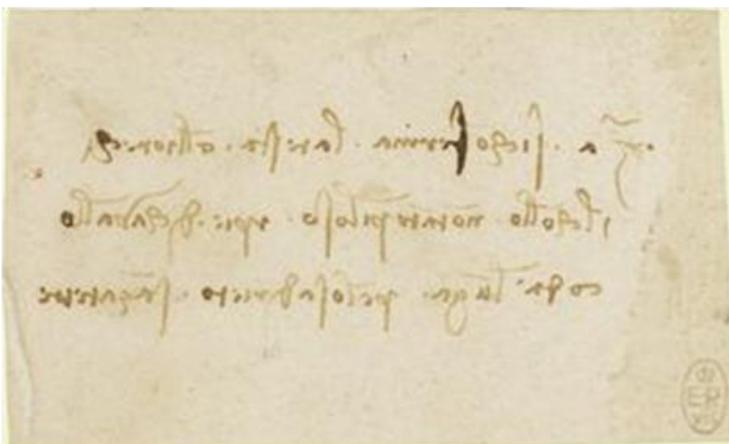
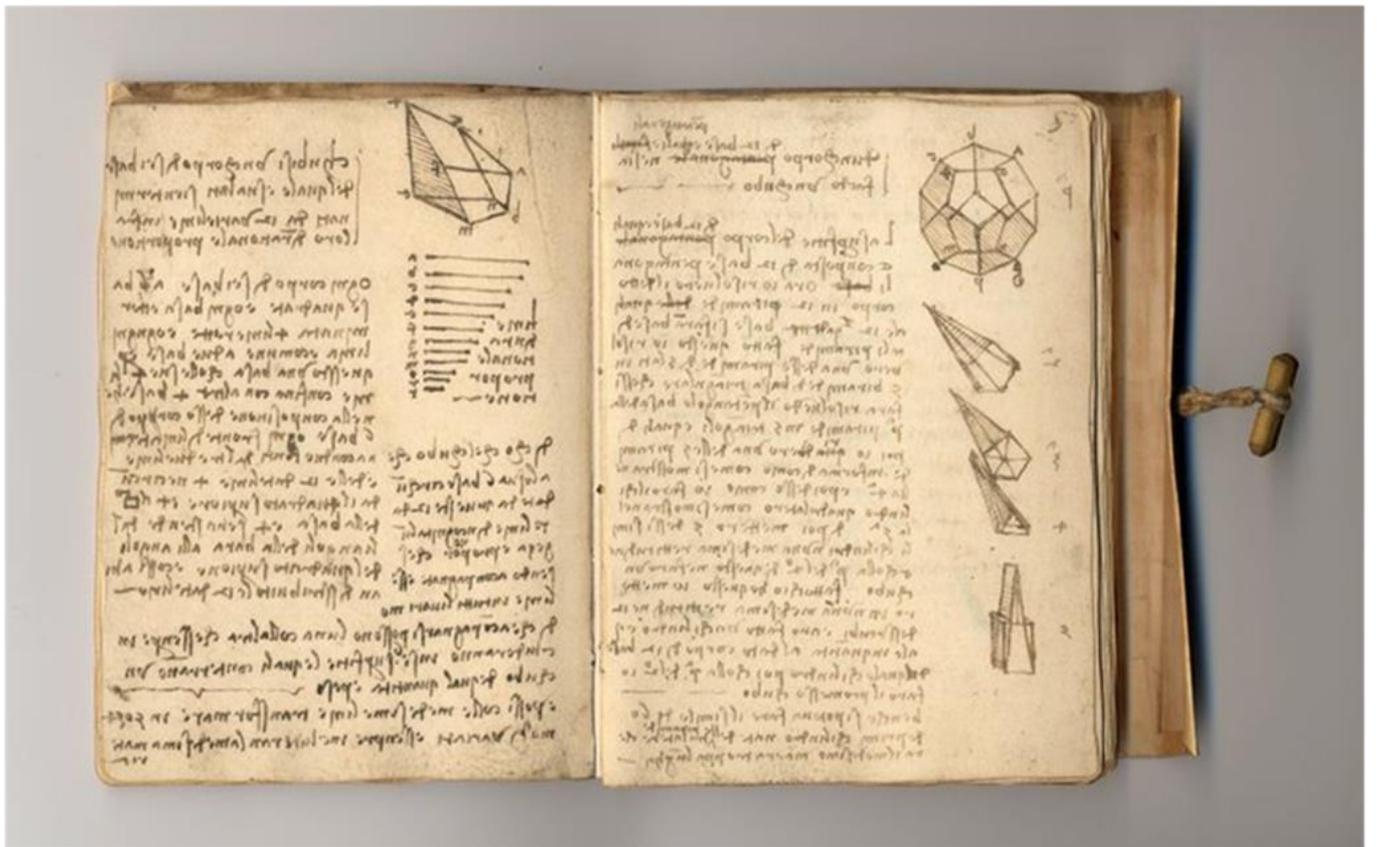
Continuando reflexões sobre o reconhecimento e museus imaginários em arte, este texto regressa a *Il Cavallo*, o projeto de Leonardo da Vinci (1452-1519) para uma estátua monumental quando estava ao serviço de Ludovico Sforza (1452-1508), Duque de Milão, para quem também pintou o grande fresco *A Última Ceia* (1492 ou 1494/5 – 1498). Por diversas vicissitudes, o projeto para *Il Cavallo* não se realizou. Ficaram apenas alguns desenhos para a história e para o mito do visionário Leonardo. Como surgiu a ideia e viajou no tempo pelo museu imaginário? Na verdade, o cavalo que não existe veio a existir em versões construídas por admiradores de Leonardo, como *The Keepers of the Leonardo's Dream*, que ergueram a estátua em Milão em 1999. Este texto começa com Leonardo e o projeto no século XV. Outra parte irá abordar a singularidade desta forma de reconhecimento a ponto de exprimir, mais do que admiração, uma gratidão consequente: dar vida à ideia com esse cavalo, entre outros. Em suma, espécie de contra-dádiva do museu imaginário, para parafrasear a dialética da troca ou reciprocidade em Marcel Mauss, *Essai sur le Don* (1896). Cruzando histórias, o texto propõe uma reflexão sobre origens e destinos da criatividade artística, bem como do património, confrontando valores dos especialistas e outros cidadãos.

Palavras-chave: *Il Cavallo* de Leonardo da Vinci, Monumento Sforza; *The Keepers of the Leonardo's Dream*; *Sala delle Asse*, ideias e obras de arte; património e valores; singularidade e reconhecimento em arte; museu imaginário, *touring-research* e *photo-elicitation*.

Abstract

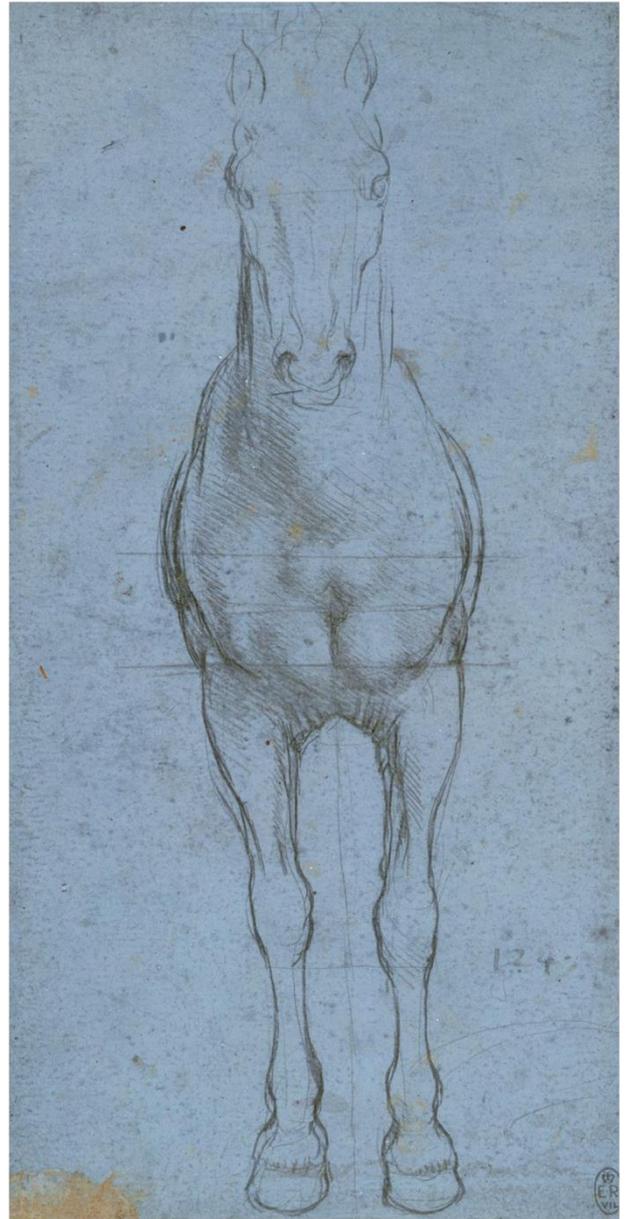
Following previous approaches on the recognition of art and the imaginary museums, this text returns to *Il Cavallo*. The project of Leonardo da Vinci (1452-1519) to build a monumental statue when he was working for Ludovico Sforza (1452-1508), the Duke of Milan. For him he painted the major fresco *The Last Supper* (1492 or 1494/5 – 1498). Due to diverse circumstances the project for *Il Cavallo* was not executed. Only the drawings had remained for the history and the myths around the visionary Leonardo, too. How did the idea emerge and how did it travel through time and the imaginary museum? The virtual horse that never was actually exists in versions built by admirers of Leonardo. Especially *The Keepers of the Leonardo's Dream*, an American group that has constructed the statue in the United States and gave it to Milan – where it was inaugurated in 1999. This first part of the text begins with Leonardo and the project in the fifteenth century. The other parts will approach the singularity of this form of recognition to the point of expressing a kind of gratitude towards Leonardo's gift, bringing life to the idea with this horse. In short, a sort of counter-gift from the imaginary museum, to paraphrase the dialectic of exchange or reciprocity in Marcel Mauss, *Essai sur le Don/An Essay on the Gift* (1896). Crossing stories, the text proposes a reflection on origins and destinations of the artistic creativity as well as on the historical heritage, confronting values from the experts and the other citizens.

Keywords: Leonardo da Vinci, *Il Cavallo*, the Leonardo's Horse, the Sforza Monument; the *Keepers of the Leonardo's Dream*; *Sala delle Asse*; ideas and work of art; historical heritage and values; singularity and recognition in art; imaginary museum, *touring-research* and *photo-elicitation*.

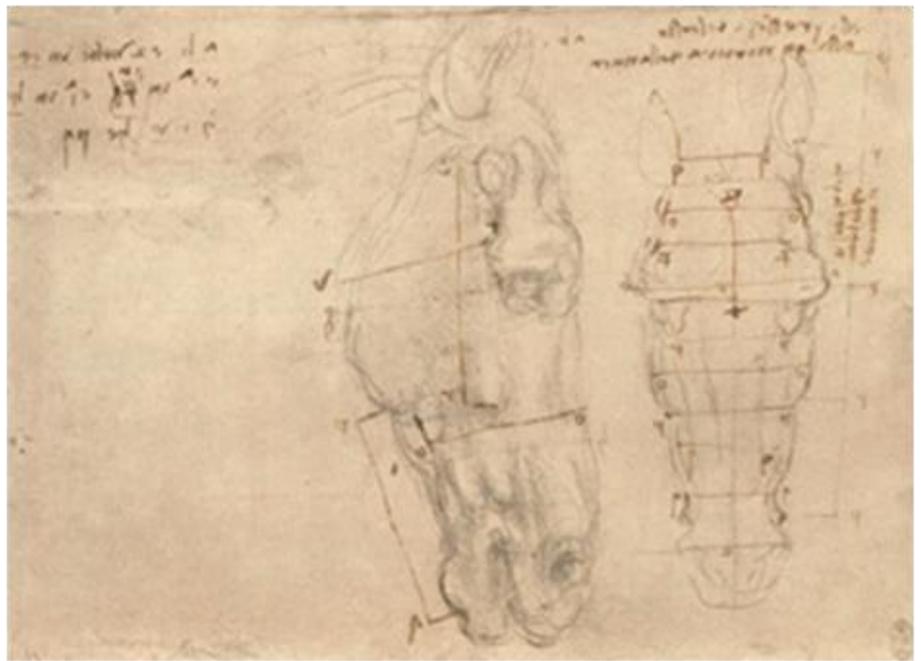
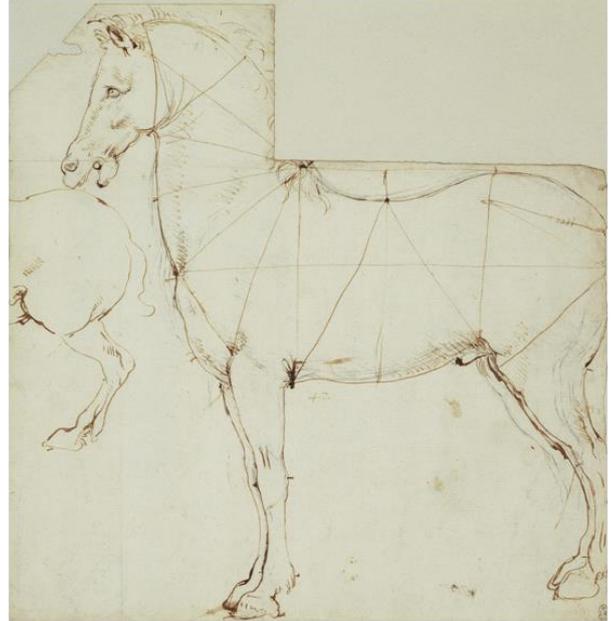
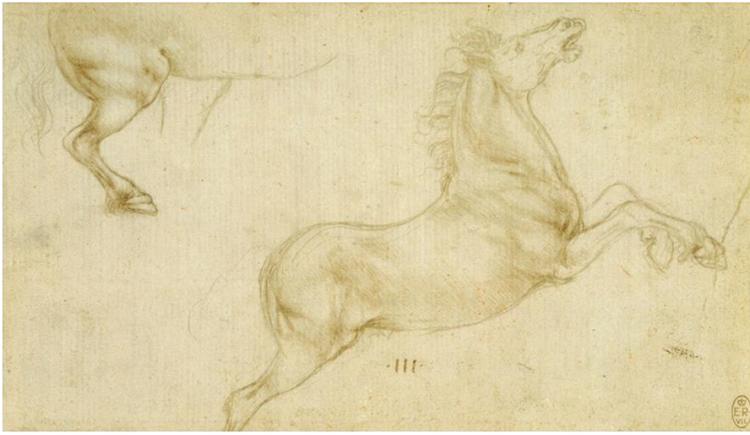


Jo. Leonardo

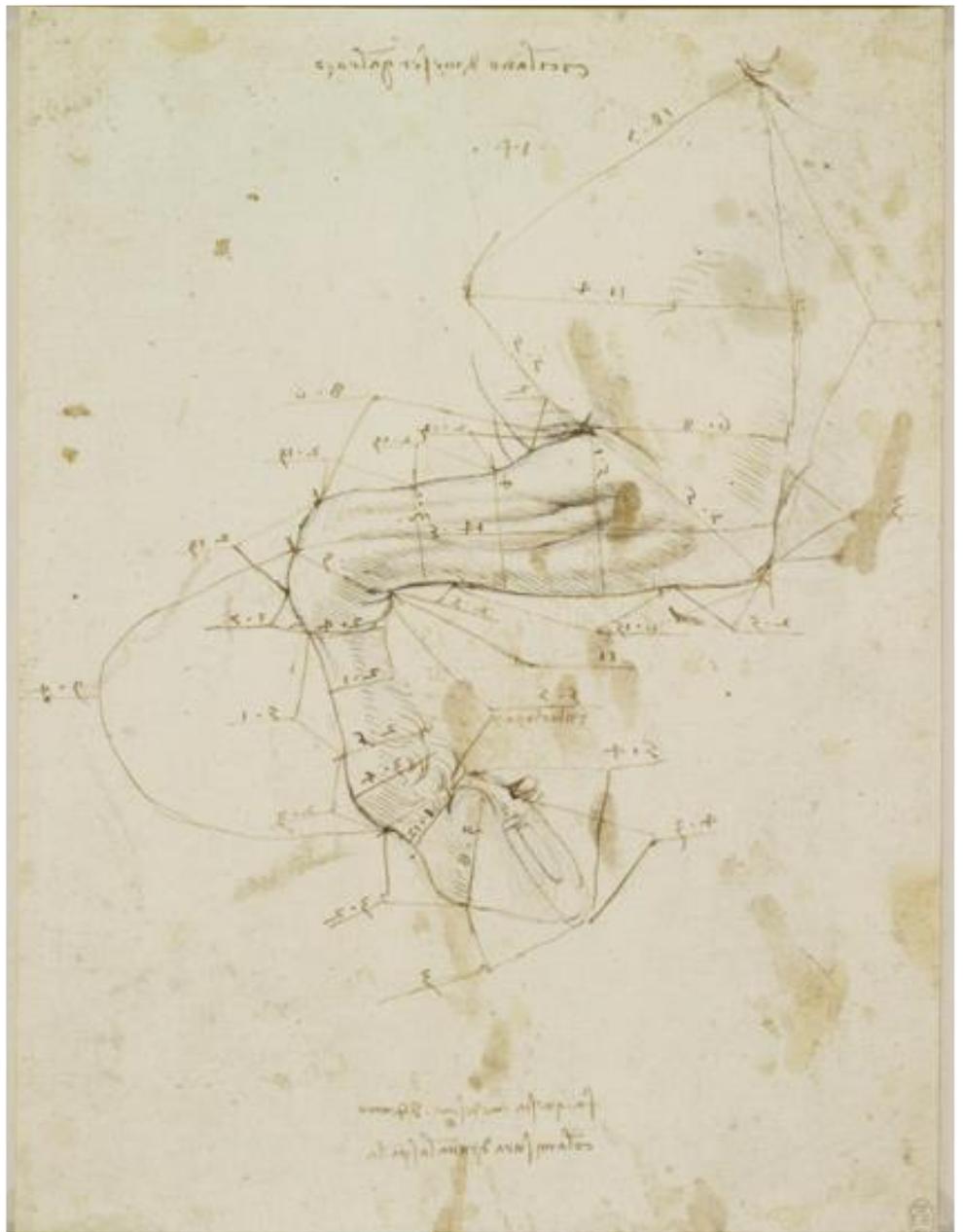
Leonardo da Vinci, manuscritos, uma nota com referência a cavalos em c. 1490, e a sua assinatura



**Leonardo da Vinci,
Desenhos com cavalos e para o projeto Sforza
nos manuscritos, c.1485-90, 94
Royal Collection de Windsor, Londres**



Leonardo da Vinci, Desenhos com cavalos em manuscritos, c. 1480, 1490
Royal Collection de Windsor, Londres



Leonardo da Vinci

Imagens com uma pata de cavalo: c. 1490

Imagens com várias patas de cavalo: cópias segundo Leonardo, c. 1490-1500 e 1510-1520

Royal Collection de Windsor, Londres

1. Um cavalo que não existe mas existe¹

“Existe um cavalo que a bem dizer não existe como obra na obra de Leonardo da Vinci”, eis a primeira frase de “Obra e valor” há quase 20 anos.² Tortuosa mas certa para recordar o projeto inacabado de Leonardo (1452-1519), entre outras obras não concluídas. Imaginou *Il Cavallo*, como ficou conhecido, para uma estátua equestre monumental, encomenda de Ludovico Sforza, duque de Milão (1452-1508). Leonardo começou-o em data algo incerta (entre 1482-83 e 1490) e ocupou-se dele durante cerca de 16 anos. Quase todo o período que permaneceu em Milão ao serviço de Sforza, para quem fez a obra-prima, *A Última Ceia* (1492 ou 1494/5 – 1498). O cavalo, que não se realizou por diversas vicissitudes, permaneceu em desenhos e notas nos *Cadernos*. Nas minhas palavras acima, obras em fragmentos da Obra incomparável, visionária e escassa deste imenso criador.³

Em 1994, o exemplo introduzia variações na definição de obras de arte, de imaginadas a objetivadas, e de entre limites a sem limites com as possibilidades modernas para a sua construção, circulação e valorização. Os vários e belos desenhos de Leonardo representavam a obra como ideia, também irrealizável pela sua desmesura nas condições técnicas da altura – pensava eu a partir das minhas leituras de historiadores –, além das circunstâncias infelizes do projeto. E, contudo, logo reconhecida pela grandeza monumental e artística da conceção mesmo numa época em que a definição da obra dependia da manufatura: a sua execução. Com efeito, seria mais com a subjetividade maneirista do século XVI que os esboços ou esboços aumentaram de valor. Na antecâmara ou limiar da obra, perto do *furor* criativo, “o qual desenho, como digo (dizia o nosso Francisco da Holanda em 1548), tem toda a

¹ O texto retoma “O Cavalo de Leonardo”, *Sessão Aberta*, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 16 de agosto de 2012. Integra o projeto *Iconografias Europeias: Rotas de Um Museu Imaginário*, também apresentado na *Sessão Aberta*, com o mesmo título, no CIES, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 2 de julho de 2009. O projeto foi realizado em parceria com Fernando Ribeiro durante 2006-2012. O texto sucede a outros que introduziram a problemática do reconhecimento em arte e do museu imaginário: “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso” (Conde, 2013a, 2013b), “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo” (Conde, 2013c, 2103d, 2013e), disponíveis on line (*links* na bibliografia)

² Exatamente assim: “Existe um cavalo que a bem dizer não existe como obra na obra de Leonardo da Vinci – *Il Cavallo*, como era conhecido pelos seus contemporâneos, que Ludovico ‘El Moro’, senhor da corte de Milão, desejava erguer desde 1476 em memória do pai, o grande *condottieri* Francesco Sforza. E embora não pareça de todo certo que Leonardo recebesse logo a encomenda, ou mesmo que este fosse o primeiro motivo da ida para Milão oferecendo os seus serviços ao senhor, não só tinha a esperança de ganhar o projeto em que começa a trabalhar por volta de 1483 como se ocupa dele durante cerca de dezasseis anos” (Conde, 1994). Referência ao parágrafo na abertura de “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (1ª Parte)” (Conde, 2013c), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf

³ Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_pinturas_de_Leonardo_da_Vinci. Sem considerar textos e desenhos, praticamente só existem 15 pinturas e frescos de Leonardo, algumas com atribuição disputada. Imagens do início em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Da_Vinci_autograph.png; <http://www.vam.ac.uk/contentapi/search/?q=The+Forster+Codices%3A+Leonardo+da+Vinci%27s+notebooks&search-submit=Go>; <http://www.royalcollection.org.uk/microsites/leonardo/MicroSection.asp?themeid=2452>, com a maioria das imagens sobre o projeto Sforza. Para a perspetiva mais completa, cf. <http://www.royalcollection.org.uk/collection-search/leonardo%2520da%2520vinci>

substância e ossos da pintura”.⁴ Mas a arte nasce de ideias e, antes, Leonardo declarou sobre a pintura que é, ou começa por ser, *cosa mentale*.

Estava portanto certo ao afirmar um cavalo que existe mas não existe. Não podia antever a profecia na frase. E se o cavalo viesse a existir, não virtual mas artefacto construído por outras mãos? Ora, se a história da arte nos surpreende com re/descobertas e revelações, a deste caso superou-a. Em 1999, cinco séculos depois, a ideia ganhou realidade. Um grupo de admiradores americanos, *The Keepers of the Leonardo's Dream*, ofereceram a “sua” estátua do cavalo à cidade de Milão, inaugurada no Hipódromo de San Siro. Ainda instalaram um segundo nos Estados Unidos e levaram um terceiro para Vinci, a terra natal de Leonardo. Não foram os únicos, mas pioneiros pela construção em bronze da estátua e réplicas.⁵ Em 1989 já nascera outro de fibra de vidro em Nagoya, no Japão. Por fim, mais um, em 2007, iniciativa do Museo Galileo de Florença. Desta vez, um cavalo também de fibra de vidro e itinerante, desmontável em partes.

Hoje, pode dizer-se que existem vários cavalos, além de simulações digitais. A admiração pelo mito e o desafio de realizar a ideia não param no curso e concorrência dos museus imaginários. Japão, Estados Unidos, Itália, a qual destas proveniências pertence a versão legítima? A própria cidade de Milão não parecia grandemente preparada para a oferta. Aceitou-a, festejou-a, mas colocou a estátua quase na periferia e não lhe deu muito mais atenção. Salvo agora, como explico adiante, em que se pensa resgatar a imagem da estátua.

Regresso a *Il Cavallo* com esta surpresa para contar a história da ideia e “dele” no presente. Entre aspas porque o que é “ele” nesses cavalos, o que representam os próprios cavalos enquanto “obras” e com que valor constituem questões interessantes e provocantes a levantar agora, em diferentes termos, sobre in/definições da obra de arte. Que arte nos cavalos e de quem, de Leonardo vs. construtores? A par das questões sobre as estátuas, no limbo de axiologias e classificações, existe a fundamental em relação com a singularidade deste reconhecimento. Sobretudo o primeiro cavalo dos *Keepers* e o do Japão. Que significado tem para a arte, o património e o museu imaginário, a ponto de ultrapassar a admiração em gratidão consequente pelo génio e dar corpo ao cavalo? Não é o reconhecimento da recepção (público frente a uma obra que nem sequer existia materialmente) nem de especialistas, historiadores e *scholars*, que se distanciam de idolatrias profanas. Todavia, nem se tratou de profanos.⁶ O grupo dos *Keepers* nasceu graças a um entusiasta *connoisseur*⁷ e um círculo de

⁴ Francisco da Holanda (1984a [1548]), excertos nas pp. 20-21, 42-46 e citado em “Artistas, Renascimento e fundações” (Conde, 1995); Silva (1983).

⁵ Referências e imagens para os cavalos em próximo texto.

⁶ Ainda interessante para confrontar com o modelo tradicional do mecenato de que guarda dimensões sem se classificar propriamente como tal. Ou seja, mecenato na relação mais ou menos direta com um criador para viabilizar a sua obra. Cf. “Mecenato cultural: arte, política e sociedade” (Conde, 1989) sobre a tradição mecenática na cultura europeia e distinções

leonardianos, a construção do cavalo japonês envolveu universitários e o Museo Galileo tem um estatuto inquestionável. O seu cavalo, tardio, surgiu com objetivos algo distintos daquela admiração, com um propósito mais científico.

Temos então um diferente tipo de reconhecimento que se emblematiza nos *Keepers*, inclusive pelo vínculo com Milão, e entende-se melhor pelo paradigma da dádiva com ligação ao ensaio fundador de Marcel Mauss e sucedâneos.⁸ Neste caso, dádiva de um grupo de cidadãos que queriam “pagar” uma dívida face à dádiva do grande criador. Claro, dívida inter/subjetiva, em função da admiração deles e de a julgarem “em aberto” pelas limitações históricas que coartaram a realização de *Il Cavallo*. Dádiva, ainda, para permutar os termos de Jean Davallon (2006) quando fala na “dádiva do património”, deixando à sociedade a obrigação de o salvar pelo “sentimento difuso” da dívida para com esses bens excepcionais: raros, preciosos e transmissivos.

Nessa perspetiva, as circulações da dádiva implicam mais lances. O reconhecimento do património também se deve à dádiva dos diversos atores implicados na sua re/descoberta, certificação e valorização. Genericamente, ao investimento da comunidade ou da nação. Em simultâneo, o património dá-se em exposição para um uso público, e não consumo. Preserva a integridade do bem a que acedemos como um direito, sem o possuir, nem se transaciona propriamente um serviço. De resto, o pagamento do bilhete para o visitar escapa à pura lógica mercantil enquanto espécie de contra-dádiva para garantir a salvaguarda do património e o ritual da visita. E salvar significa igualmente doá-lo às gerações futuras, esperando que reconheçam esta dádiva como “arbitrário assumido”. Ainda arbitrário pela sacralidade de que o património se pode revestir por via de sucessivas interpretações e valorizações simbólicas.⁹

Relativamente a cavalo, nem sequer pré-existia como património, salvo os desenhos de Leonardo em folhas dos manuscritos. Distinto património foi, pois, o que aqueles “guardiões do sonho” quiseram doar à cidade de Milão. A dádiva, com lógicas multivalentes de retribuição como a defini para a problemática do reconhecimento em arte, isto é, por via do modelo ternário (dar/receber/retribuir) em que a retribuição envolve valores que transcendem a racionalidade instrumental de interesses imediatos e negociais na troca. Aqui, retribuição a Leonardo do seu cavalo, sobretudo simbólica e afetiva por aficionados, além da construção da estátua. Para eles, patrimonial, mas que património? De facto, sob interrogação no confronto

concretas face a práticas de cariz comercial, como o *sponsoring*, ou institucional, no caso do mecenato de fundações e de empresa. Este, abordado em Conde (1990) e (Santos e Conde, 1991), entre outros textos e intervenções.

⁷ Charles C. Dent (1917-1994) que apresento em próximo texto.

⁸ Cf. Marcel Mauss (1896), “Essai sur le don: forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques”, originalmente publicado em *L’Année Sociologique*, disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k93922b/f36.table>.

⁹ Ver também esta síntese do livro em <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article314>, pela revista *Journal du MAUSS, Mouvement Anti-Utilitariste dans les Sciences Sociales*, precisamente dedicada ao legado de Marcel Mauss.

entre versões e legitimidades patrimoniais que deixou o cavalo de Milão, e mais cavalos, no tal limbo de critérios.

É verdade que os objetos patrimoniais, e os da arte, de arte antiga a contemporânea, podem sofrer a contingência estatutária e axiológica¹⁰ na sua “biografia cultural” (Hill, 2012; Gosden e Yvonne, 1999) com história e estórias, classificações e fabricações tanto de valor quanto de sentido.¹¹ Seja pelas lógicas eruditas ou institucionais que outorgam qualidade patrimonial ou museológica, seja pelas apropriações de “comunidades interpretativas” que não as *savantes* (Boudia, Rasmussen, Soubiran, 2010).¹² Mesmo estas dividem-se quando submetem os bens consagrados, objetos e coleções, a reinterpretações re/qualificantes.¹³ O “espírito do património” (Tornatore, 2010) fluta consoante a sua rememoração, questionamento ou projeção, como se verificou na história da própria noção de património com re/invenções.¹⁴

Na margem desta história, ainda que remetam para um marco dela, Leonardo, os cavalos radicalizam a pergunta ontológica: “o que é um objeto patrimonial” ? (Melot, 2004). No limite, questão para todas as obras-primas como “facto cultural” (Waschek, 2000) e que subentende a segunda: como podem ser património ou *ex-libris* por certos processos de legitimação ? Constituem, porém, perguntas que apenas reenviam para um plano da problemática do reconhecimento. Tal como a entendo, tem mais planos que incluem o da dádiva com as respetivas retribuições. Razão para a herança de *Il Cavallo* nesses cavalos comparecer centralmente no ensaio em curso.¹⁵ Veremos outras formas de admiração que fizeram de Leonardo um grande “lugar comum”, e em vários sentidos, mas para este texto interessa essa herança e o que representa, sobretudo no cavalo de Milão.

¹⁰ Cf. Almeida (2008) sobre re/classificações em agendas pós-colonais e, em Buskirk (2003), a noção de contingência para objetos de arte contemporânea.

¹¹ Cf. Heinich (2009) sobre a “fábrica do património”, Carman (2010) e Torre (2002) sobre valores e modos de construir a identidade de objetos patrimonializáveis. Ainda Maanen (2009) para o repertório de valores artísticos.

¹² De vernáculos e locais a nacionais, institucionais, políticas e outras, as comunidades inscrevem o património em quadros de referência específicos que se relacionam com lugares ou territórios, temporalidades, significações e “paixões identitárias”, para usar a expressão de Le Goff (1998). Contextos que sugerem a “etnografia de práticas patrimoniais” (AA.VV., 2012).

¹³ Em AA.VV. (2011, 2013), exemplos para diferentes tipos de coleções; em Corrin (2004), uma subversão artística da narrativa museológica.

¹⁴ Cf. vários títulos na bibliografia sobre a história do património (Andrieux, 1997 ; Chastel e Babelon, 2008[1994], Esperança, 1997; Choay, 2000; Poulot, 2001; Davallon, 2006; Babelon e Chastel, 2008, Dudley, 2010), e alguns sobre a origem dos museus e coleções (Impey e Macgregor (2000[1985]; Déotte, 1993; Schaer, 2007; Bennett, 2009; Pomian, 1987, 2003; Vázquez, 2001; Rheims, 1981). Ainda referências, entre inúmeras, sobre reenquadramentos e problematizações em abordagens de museus (Alpers, 1991; Crimp e Lawler (1995 [1993]; Macdonald e Fyfe, 1996; Macdonald, 1998; Simpson, 1996; Putnam, 2001; AA.VV., 2009; Semedo e Costa, 2011; Leahy, 2012; Whitehead, Mason, Eckersley e Lloyd, 2013). A ligação dos museus com a receção e literacia será desenvolvida noutro texto. Aos museus e património edificado, eixos da memória histórica, acrescem mais âncoras e modos da memória social para recordar o passado: de rituais, símbolos e mitos a tantas formas de património dito imaterial, orais, culturais e quotidianas (Fentress e Wickham, 1994 ; Ciarcia, 2011).

¹⁵ A que pertence este texto; cf. “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso” (2013a, 2013b) com duas partes nos *links* seguintes. A segunda parte tem o diagrama concetual da problemática (pp. 38-39):

(1ª parte) http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf;

(2ª parte) http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf

Prestar tributo, fazer justiça, reparar a história e distinguirem-se na condição de guardiões de um sonho muito elevado, porque de Leonardo, eis dimensões da contra/dádiva por parte de um museu imaginário. Assim narro esta “micro-história”¹⁶ mas depois do reencontro com o Leonardo: o que quis ele dar com a sua ideia e o que “recebeu” como referências no seu tempo para a conceber? Começamos então por recuar ao século XV, e início do século XVI, para o relato do projeto em cuja genealogia, contexto e contingências se encontram condições muito diferentes das de hoje para a criação artística. E, contudo, com idêntico impulso e poder da ideia. Melhor dizendo, ideia de Leonardo num enredo coletivo de ideias, a criatividade muito partilhada nesse tempo também ainda de fundações da individualidade artística.

Quanto a mim, confesso as voltas de uma busca para o re/conhecimento dos cavalos. Só soube da estátua dos *Keepers* em 2009, uma década após a erguerem em Milão. Soube por uma imagem na Internet, quando retomei o texto “Obra e valor” para este ensaio.¹⁷ Por esse motivo, e Leonardo, estive em Milão um ano antes, em 2008, e sem ver o cavalo em San Siro por não saber da sua existência. À frente recordo com imagens as vicissitudes desse percurso e o retorno posterior a Milão por causa do cavalo. Fragmento da longa viagem para o ensaio, viagem com viagens, pelo que antes importa uma nota sobre o que significou viajar em *touring research* com (e por causa de) museus imaginários.

2. A viagem no ensaio e ao encontro de cavalos

Se os leitores se lembram, a viagem começou com troços da *Strada Verde* em Vinci rumo à casa natal de Leonardo em Anchiano. Abertura do ensaio¹⁸ pela viagem, reflexiva e iconográfica, que traz imagens de rotas para a arte antiga, moderna e contemporânea.¹⁹ Em textos anteriores já se viram muitas e de Andy Warhol sobre/com Leonardo.²⁰ De imaginária a real, no espaço e no tempo, a viagem combina as versões presencial e virtual. Para a presencial visitam-se alguns lugares por onde passou o projeto *Iconografias Europeias: Rotas de um Museu Imaginário* (Conde e Ribeiro, 2009)²¹ e com destinos obrigatórios que se ligam a Leonardo: Vinci, Florença, Milão, Paris, Londres. Para palcos da arte contemporânea,

¹⁶ Na linha de Carlo Ginzburg (1991) que entende a micro-história heurística para maiores irradiações.

¹⁷ Recordo aos leitores que revisei “Obra e valor: a questão da relevância” (Conde, 1994) na 2ª parte referida na nota 13, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf

¹⁸ Em (1ª Parte) http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf

¹⁹ Em (2ª Parte) http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf

²⁰ “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo” (Conde, 2013c, 2013d, 2013e):

(1ª Parte) em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf

(2ª Parte) em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf

(3ª Parte) em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP167_Conde.pdf

²¹ Cf. nota 1.

outros não menos emblemáticos. Em 2007, com ida a dois vértices: a *Documenta* em Kassel e o *Skulptur Projekte Münster*.²²

Chamar-lhe *touring research* tem o seu “quê”, à partida, por sugerir a *flânerie* turística. Diga-se, aliás, que a noção vê-se pouco. Exceto em certos estudos na área do turismo ou sobre a circulação de produções culturais (exposições, concertos, etc.); no entanto, em que o *touring* se reporta mais ao objeto que ao método, *research*.²³ A escassas referências acresce que a *touring-research*, pelo menos com esta designação e nos termos em que a uso, pode ainda ser subrefletida, implícita, ou agendada em variantes de observação participante com cariz etnográfico. Para o âmbito da sociologia também não se trata de uma viagem “Simmeliana” de feição estética e filosófica, embora a passagem por Florença pareça evocá-la.²⁴ Metodologicamente, quando muito a viagem partilha a mobilidade da etnografia multissituada,²⁵ não a substância nem os objetivos. Revê-se em alguns pressupostos da “sociologia móvel” que se avançou para dinâmicas do turismo²⁶ e aproxima-se de explorações em *visual studies* sobre cartografias geo-simbólicas (em particular, com ligações à arte, património e turismo cultural²⁷), mas sem comungar todos os propósitos.

Em relação ao turismo cultural, esta viagem literalizou-se por turistas peculiares, eu e o Fernando Ribeiro, parceiro no projeto *Iconografias Europeias: Rotas de um Museu Imaginário*. Em aparência, com o “comportamento turístico contemporâneo”,²⁸ nós como muitos que viajam por *Grand Tours* do passado e presente. No entanto, turistas peculiares como disse, pois deslocamo-nos com um museu imaginário para a investigação-ação *sui generis* de o confrontar com o real e cruzar com outros. Redobramento que produz um “museu *imagético*” (o acervo de imagens do ensaio) engendrado por museu/s *imaginário/s*. O nosso com os demais, como se ilustrou com as apropriações de *Monalisa* (1502/3-1505/6) por artistas e a peregrinação de milhares de visitantes ao Museu do Louvre para ver de perto o tão

²² Sobre a *Documenta*, ver “Art and power: Contemporary figurations” (Conde, 2010), em http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP121_Conde.pdf

²³ Em Hall (2010), notas sobre a espacialização plural do *fieldwork*. A bibliografia contém diversos títulos para a área do turismo. Seja de âmbito geral (MacCannell (1999[1976]), Urry, 2002[1990]; Mellinger, 1994; Rojek, Chris e John Urry, 2002; Cohen, 2002; Wagner, 2002; Goodson e Phillimore, 2004; Ritchie, Burns, Palmer, 2005; Gucht, 2006; Hunter, 2008; Knox e Hannam, 2010; Cohen, 2011); seja com enfoque no turismo cultural (Amirou, 2000; Pérez, 2009; Richards e Munsters, 2009; Smith e Richards, 2012; Smith, Waterton e Warson, 2012; Kirshenblatt-Gimblett, 1998; Peressut e Pozzi, 2012). Também etnografias e outras perspetivas sobre viagens (Riley, Baker e Van Doren, 1998; Bruner, 2005; Berger, 2004; Timothy, 2011). Juntam-se os livros John Urry (2011[1990, 2002], 2002[1995]); Urry e Rojeck, 1997; Sheller e Urry, 2004; Urry com Bærenholdt *et al.*, 2004). Ver também Fortuna *et al.* (2013[2012]) sobre o turismo e a cidade.

²⁴ Textos de Georg Simmel sobre Roma, Veneza e Florença no dossier organizado e introduzido por Carlos Fortuna (Fortuna e Simmel, 2003). A ida a Florença fará parte de um futuro momento.

²⁵ Cf. vários (Falzon, 2009; Anthias, 2008; Sorge e Roddick, 2012; Pink, 2008; Amelina, 2010).

²⁶ Cf. J. Urry em Blok (2005).

²⁷ Perspetivas sobre a cultura visual e o turismo em partes de publicações citadas acima e outras (Sternberg, 1997; Burns, Palmer e Lester, 2010); ainda sobre mapas interacionais e simbólicos (Röhl e Herbrik, 2008).

²⁸ *Contemporary Tourist Behaviour: Yourself and Others as Tourists* (Bowen e Clarke, 2009).

visto pela mediação de imagens.²⁹ Exercício análogo sobre as passagens de Andy Warhol por obras/ícones de Leonardo e da Renascença italiana.³⁰

O museu imaginário, noção de André Malraux (1997[1965],1996) com longa e fértil longevidade que se estende aos museus virtuais (Battro, 1999), igualmente na *touring-research*, essa noção serve aqui um desafio concetual. E intelectual, pela exigência em literacia histórica e artística que colocou a nós, viajantes. Assim, o museu imaginário acompanha-nos com diversas narrativas, sendo a do viajar (no fundo, o ensaio) a meta-narrativa que se distingue³¹ pelo teor analítico, reflexivo e interrogativo sobre uma complexa teia de sentidos. Nenhum museu imaginário (ou narrativa) foge à problemática (por sua vez, desdobra-se em várias) que pauta os movimentos do ensaio. A *gestalt* do *puzzle* com as problemáticas³² tem as coordenadas para a viagem que segue, então, itinerâncias reguladas, visuais e hermenêuticas tanto sobre o nosso (meu e do Fernando Ribeiro) museu imaginário, referências e rotas que nos guiam, quanto sobre o enredo de mais circuitos imaginários. Dupla hermenêutica que permite a deambulação sem deriva, com nada aleatório apesar de nem tudo previsto. Pelo contrário, enquanto decorreu nos últimos seis anos, acolheu explorações e capturas que se suscitavam no processo de viajar. Às singularidades da viagem, junta-se o facto de rerear um modelo similar inclusive em manuais de pesquisa *arts-based*.³³ A nossa, fez boa parte do caminho caminhando com os méritos e riscos de uma experiência invulgar.

Estas observações servem ainda para esclarecer a *photo-elicitation* da experiência, termo de estudos etnográficos e visuais.³⁴ Nas nossas imagens (fotografias e registos visuais com imagens via internet e digitalizações), a visualização foi, em rigor, “elicitada” por aquela hermenêutica e por nós enquanto observadores em *autodriving* (Heisley e Levy, 1991). Outro termo técnico que envolve dimensões subjetivas nos modos de olhar, escolher, registar, enquadrar e montar imagens mas, neste ensaio, procedimento muito controlado pela base

²⁹ Cf. Conde (2013c), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf

³⁰ Cf. Conde (2013d), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf; (Conde, 2013e), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP167_Conde.pdf

³¹ Relativamente às narrativas de viagens turísticas, tema para abordagens interessantes com recurso à narrativa (Tivers e Rakic, 2012).

³² Cf. “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso” (2ª Parte)” (Conde, 2013b: 38-39), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf

³³ Entre outros, Knowles e Cole (2008) e Leavy (2009).

³⁴ A *photo-elicitation* pede aos sujeitos observados a autoprodução de fotografias de modo a elucidar sobre territórios, culturas, identidades, práticas, subjetividades, memórias, emoções, imaginários (Harper, 2000, 2002; Cederholm, 2004; Clark-Ibañez, 2004; Gold, 2004; Beilin, 2005; Epstein, Stevens, McKeever, Baruchel, 2006; Jenkins, Woodward, Winter, 2008; Bigante, 2010; Zainuddin, 2009; Ball e Gilligan, 2010; Schänzel e Smith, 2011; Matteucci, 2013). Exemplo de *photovoice* e sistematização bibliográfica em Marques (2009, 2010). Sobre estudos visuais indica-se diversos na bibliografia (Collier e Collier, 1986; Chaplin, 1994; Macdougall, 1997; Edwards, 1997, 2001; 2010; Mirzoeff, 1998; Johnson e Griffith, 1998; Dikovitskaya, 2006; Wagner, 2002; Rampley, 2005, Prosser, 1998, 2006; Emmison e Smith, 2000; Banks, 2001; Rose, 2001; Pink, 2001, 2004; Leewen e Jewitt, 2001; Wagner, 2002; Elkins, 2003; Edwards e Hart, 2004; Ribeiro, 2005; Gauntlett e Holzwarth, 2006; Schwandt, 2007; Stanczak 2007; Grady, 2008; Knoblauch, Baer, Laurier, Petschke e Schnettler, 2008; Péquiot, 2008; AA.VV. 2008; Ribeiro, Ortelinda e Pinto, 2010; Sharpley e Stone, 2010; Campos, 2013).

conceitual.³⁵ As imagens do nosso *framed world*³⁶ no curso do ensaio, e *framed* pela história da arte certamente com lugares comuns, essas imagens não se confundem com o caleidoscópio de impressões, emoções e admirações de turistas culturais. Embora as possamos ter, e temos, como em relação a Leonardo.

Já aponte a necessidade de imagens, começando a usá-las para vertebrar o pensamento sociológico, substantivo e interdisciplinar, sobre a arte e os artistas. Por extensão, imagens para muitos conteúdos culturais e não só.³⁷ Repetindo um enunciado anterior (Conde, 2013a), as imagens prestam-se a uma abordagem versátil. Pode centrar-se na sua internalidade (ou iconicidade); privilegiar usos pretextuais das imagens como metáforas/metonímias para abrir problemáticas, ilustrar temas, enquadramentos, aspetos, etc; ou adotar usos contextuais de molde a ver como é que as imagens os refletem e são legíveis nessas coordenadas. De qualquer forma, o meu interesse pelas imagens não advém do tópico da cultura visual, hoje predominante.³⁸ Deve-se ao gosto pela história da arte e história social, ou sociologia histórica, em particular eliasiana.³⁹ A história e as suas imagens como fonte para a sociologia e a literacia.

É pela porta da história que retorno a uma ideia que viajou ela própria de *Il Cavallo* para a estátua em Milão, e mais cavalos. Apropriando-me do título de um livro com alusão a modos de construir a história da arte, *Compelling Visuality: The Work of Art In and Out of History* (Farago e Zwijnenberg, 2003), também aqui se trata de “compelir para a visualidade” o *in* e o *out* dessa história ligada com Leonardo. *In*, está desde há séculos *Il Cavallo*, a obra como ideia nos desenhos de Leonardo, tão celebrados. *Out* tem permanecido a ideia como obra em cavalos produzidos por “guardiões do sonho”, sem maior glória. O de Milão permanece no Hipódromo de San Siro, monumental, mas bastante solitário e até invisível pelo prisma da legitimidade patrimonial. Não sendo realmente o cavalo de Leonardo, após a episódica celebridade aquando da inauguração em 1999 da “maior estátua equestre do mundo”,⁴⁰ ficou como uma curiosidade para os milaneses e o magro fluxo de turistas que porventura o visita. Além de num umbral para o *branding* da cidade, já que as instâncias

³⁵ Remissão para um diferente recurso à “montagem espacial”, por exemplo, em Aston (2010).

³⁶ Como se diz para turistas que fotografam tudo (Robinson e Picard, 2009).

³⁷ Em Conde (2013a), uma nota sobre a pouca frequência de imagens na sociologia da arte e da cultura até ao último surto pela afluência do tema da cultura e literacia visual. Tradicionalmente, a sociologia da arte excluiu ou periferizou a análise das imagens, imagens das obras, pelas demarcações face à estética e história da arte. Fronteira que felizmente se tornou porosa, em paralelo com o acesso às imagens digitalizáveis ou digitais. Trabalhando com elas, defendo a dimensão iconográfica para a percepção substantiva da singularidade e do reconhecimento em arte, prioridade do ensaio.

³⁸ Voltarei ao tema noutros textos.

³⁹ Referência a Norbert Elias desde no início do ensaio (Conde, 2013a), em “Arte e poder” (Conde, 2009), “Individuals, biography and cultural spaces: New figurations” (Conde, 2011), “Rethinking individuals: New figurations” (Conde, 2012), “Crossed concepts: identity, habitus and reflexivity” (Conde, 2013[2011]).

⁴⁰ Palavras de Nina Akamu, a escultora do cavalo, que apresento em próximo texto, citando *Time Magazine Europe Time Asia*: “nomearam-no como um dos *Top Ten Designs* of 1999.” (em <http://www.studioequus.com/press.html>). Não confirmei se não haverá entretanto maiores.

oficiais não lhe deram grande atenção pelo menos até agora. Em vésperas de Milão-Exposição Universal em 2015, lembraram-se do cavalo e do seu “exílio injusto”.⁴¹ Afinal, um “símbolo plástico da energia da vida, tema da exposição, que não pode deixar de prestar homenagem a Leonardo em Milão, um artista que aqui reúne milhares de visitantes para admirar suas obras deixadas na cidade.”⁴²

Apesar do exílio, mais do que as outras “réplicas” este cavalo tem página Wikipédia, imagens na internet e descrições do feito épico da sua construção em finais dos anos 70 do século passado. E foi também por causa dele, do interesse pela “vida [artística] das formas” (Focillon, 1988[1934]) e a “vida social das coisas” (Appadurai, 1986), que voltei a Milão pela segunda vez. Depois de 2008, quando não o vi por não saber dele. De aí que as imagens seguintes apenas mostrem o trajeto para *A Última Ceia* (1492 ou 1494/5 – 1498) que eu ia visitar, com partida de Veneza para Milão.⁴³ A visita, preparada com a antecedência de pelo menos dois meses (reserva e compra de bilhete pela Internet) para garantir a entrada no *Cenáculo Vinciano*. É uma visita rápida de apenas 15 minutos (grupos restritos de cada vez, com hora marcada) e visita sitiada, como mais tarde a pude experimentar. Quase blindada pelas condições de segurança para uma obra das mais protegidas no mundo. Mas tudo vale a pena em prol do breve encontro com uma pérola do património universal que acabou por não ocorrer dessa vez, em 2008.

Após a corrida por Milão (e em elétricos como em Lisboa) a ver tudo de relance, mesmo a catedral extraordinária, tudo secundário face à prioridade de chegar à Igreja Santa Maria delle Grazie, templo do fresco de Leonardo; após muita expectativa, os leitores imaginam a decepção frente à porta fechada do *Cenáculo* por causa de uma greve. Decepção minha e dos que vinham para a visita das 18:00 de várias partes da Europa, dos Estados Unidos, do Japão, etc. Novamente, a trilogia com que comecei por falar dos cavalos. As reações, como se vê a seguir, ficaram no aviso colado na porta, a ponto de ser queimado. Conto isto em imagens porque pertencem à *touring research* com aventuras, prazeres e dissabores no confronto do imaginário com o real. Algumas imagens, mesmo com as imperfeições do momento. Até 2010, altura da segunda ida a Milão para me sentar frente a A

⁴¹ Título de uma nota em http://milano.corriere.it/milano/notizie/cronaca/14_gennaio_08/esilio-ingiusto-gran-cavallo-ritorno-leonardo-b4136624-783c-11e3-8d51-efa365f924c5.shtml; <http://food24.ilsolo24ore.com/2014/01/il-cavallo-leonardesco-non-e-ancora-allexpo-e-gia-si-discute-il-dopo-daverio-propone-il-monte-stella/>

⁴² Em <http://www.ilgiornale.it/news/milano/cavallo-leonardo-diventi-simbolo-expo-974302.html>. A exposição é dedicada à temática da alimentação: *Feeding the Planet, Energy for Life*. A sugestão é deslocar a estátua para o recinto da exposição ou uma localização nobre enquanto dura o evento; depois regressa ao “exílio” no Hipódromo. Mais notas sobre o assunto: <http://expo2015notizie.it/blog/expo2015-il-progetto/16577/il-cavallo-di-leonardo-un-nuovo-simbolo-per-il-2015/>; http://www.milanofree.it/201401074385/milano/expo2015/il_cavallo_di_leonardo_simbolo_dell_expo_2015.html; <http://www.02blog.it/post/1167/trasloca-il-cavallo-di-leonardo>; <http://www.milanotoday.it/cronaca/expo-2015/cavallo-leonardo.html>; <http://www.liutprand.it/articoliPavia.asp?id=304>

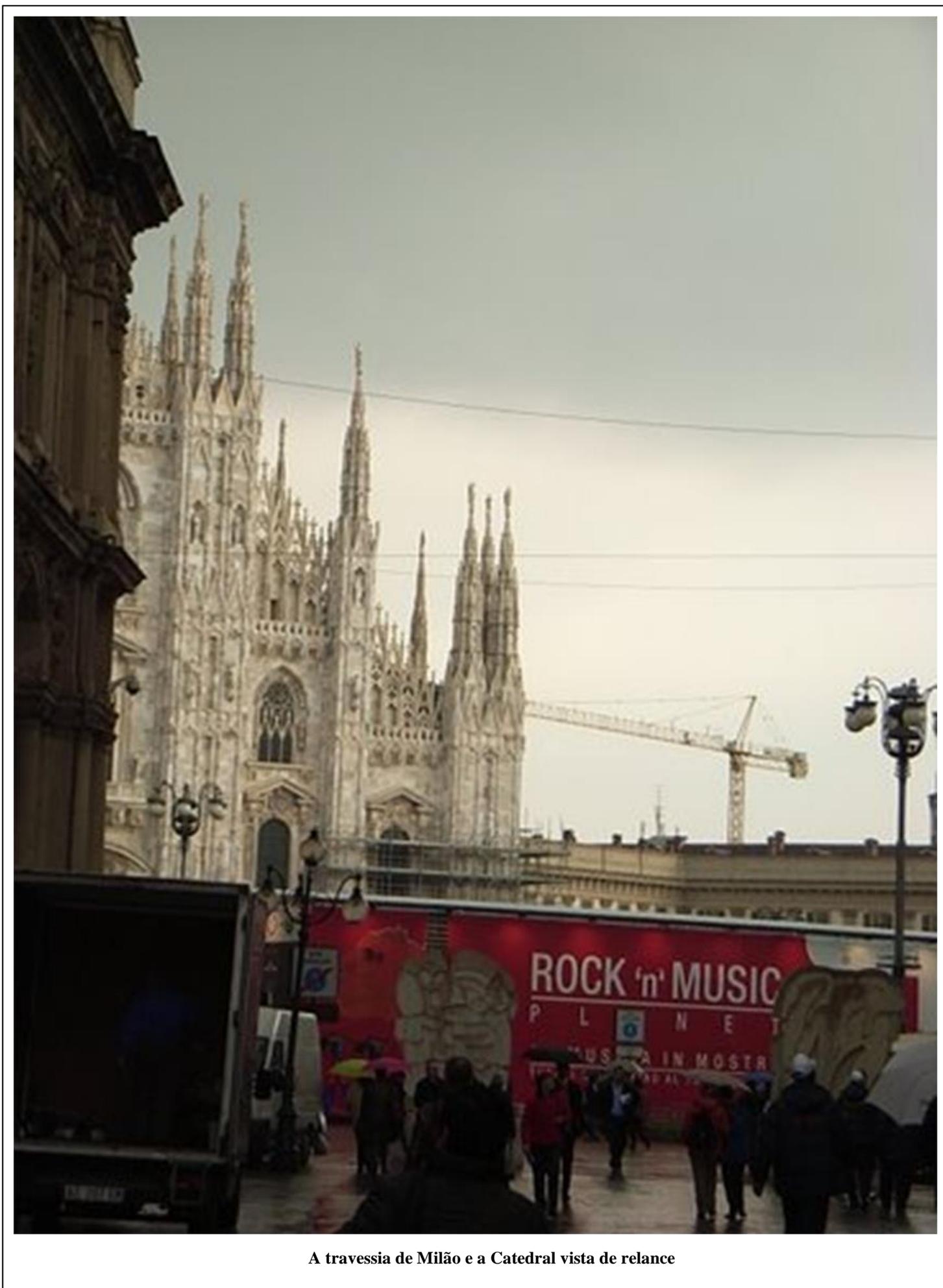
⁴³ Aproveitando a ida a uma conferência a Veneza (Conde, 2010a [2008]).

Última Ceia, contentei-me com as reproduções que alimentam os museus imaginários. A única compensação para aquele dia 7 de novembro de 2008, em alternativa ao *Cenáculo*, foi visitar o Castelo Sforza. Este, a morada de *Il Cavallo* no século XV e, igualmente, do fresco na *Sala della Asse* que Leonardo também criou para Ludovico Sforza em 1498. Em algumas fontes, com datações entre c.1495-1498.

Quanto ao encontro com o cavalo, aconteceu em 2010. Chamemos-lhe assim, *cavalo*, e não *Il Cavallo* para distinguir “réplica/s” do “original”. De novo entre aspas pois, em rigor, nem se pode falar de um modelo original (material) e, por consequência, nem de réplicas mas de reconstituições ou reconstruções a partir dos desenhos. As réplicas dos *Keepers* partiram de uma dessas versões. Seja como for, teremos imagens do encontro com o objeto tão físico, enorme, quanto incerto ontologicamente: uma obra, que obra? À sua maneira exprime metamorfoses da ideia em viagem pelo tempo, o imaginário, a admiração e a gratidão. Para mim, um encontro interessante e emocionante. Compreende-se, desde “Obra e valor” (Conde, 1994), pensava num cavalo... Emocionante mesmo a seguir à visita da *A Última Ceia* nesse dia de 2010, ainda que encontrasse o cavalo num lugar banal e periférico, o hipódromo ao pé do estádio do Inter e do AC Milan. As emoções, estéticas e outras, dependem muitas vezes da nossa biografia.

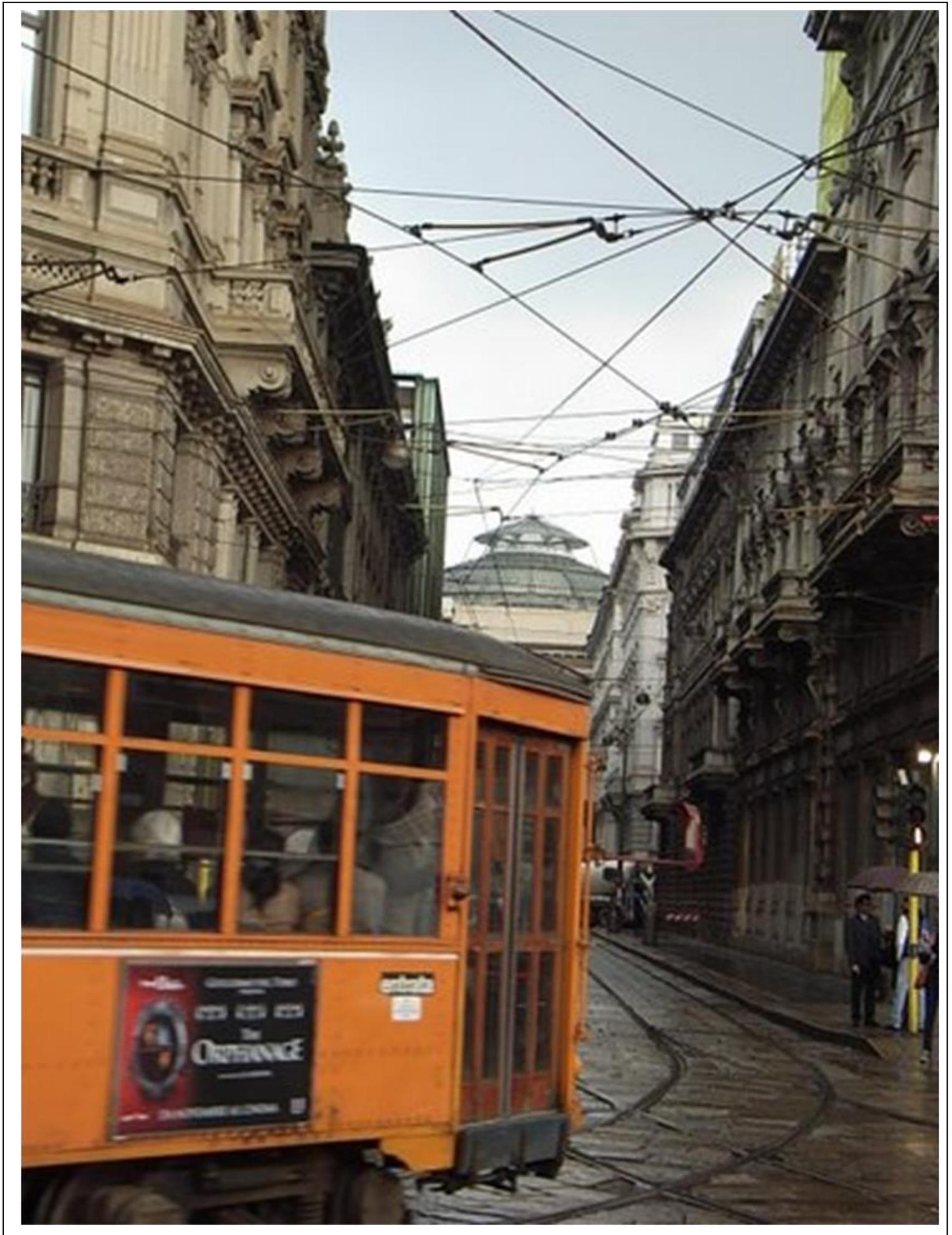


Partida de Veneza para Milão



A travessia de Milão e a Catedral vista de relance











A Igreja de Santa Maria delle Grazie com o *Cenaculo Vinciano*



A Igreja de Santa Maria delle Grazie com o *Cenaculo Vinciano*



O Refeitório da Igreja de Santa Maria delle Grazie com o *Cenaculo Vinciano*



SCIOPERO
STRIKE
del 7 Novembre 2008

Si comunica che, per il giorno 7 novembre 2008, è indetto, dalle OO.SS. FP-CGIL, uno sciopero del personale non dirigente dei Ministeri, per l'intera giornata, che coinvolge il personale del Cenacolo Vinciano.

L'agitazione potrà determinare la chiusura parziale, oppure completa del museo.

 IL SOPRINTENDENTE
(Dott. Arch. Alberto Artioli)

Castelli almo Assino!!!
SCIOPERO
STRIKE
del 7 Novembre 2008

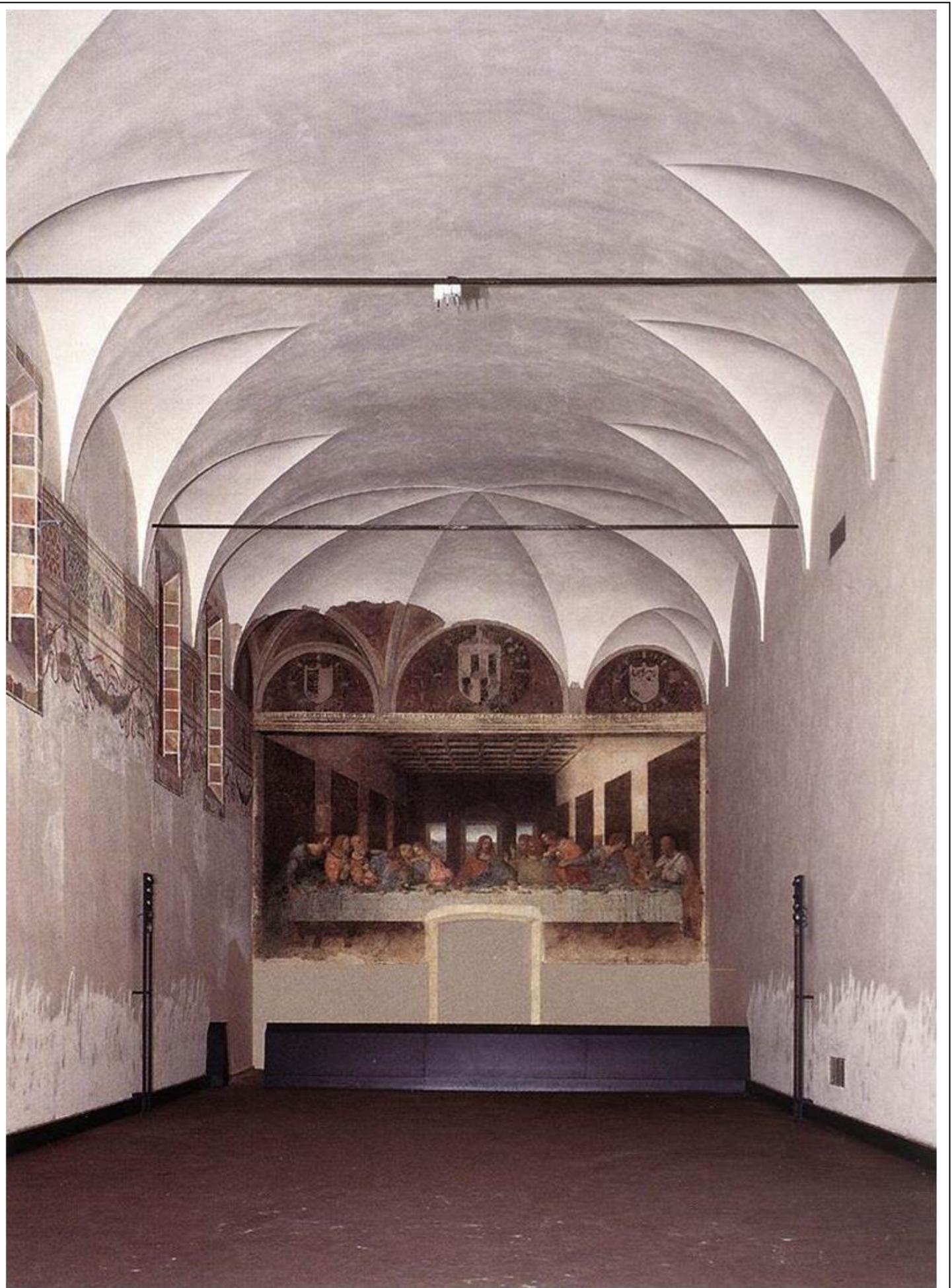
Si comunica che, per il giorno 7 novembre 2008, è indetto, dalle OO.SS. FP-CGIL, uno sciopero del personale non dirigente dei Ministeri, per l'intera giornata, che coinvolge il personale del Cenacolo Vinciano.

L'agitazione potrà determinare la chiusura parziale, oppure completa del museo.

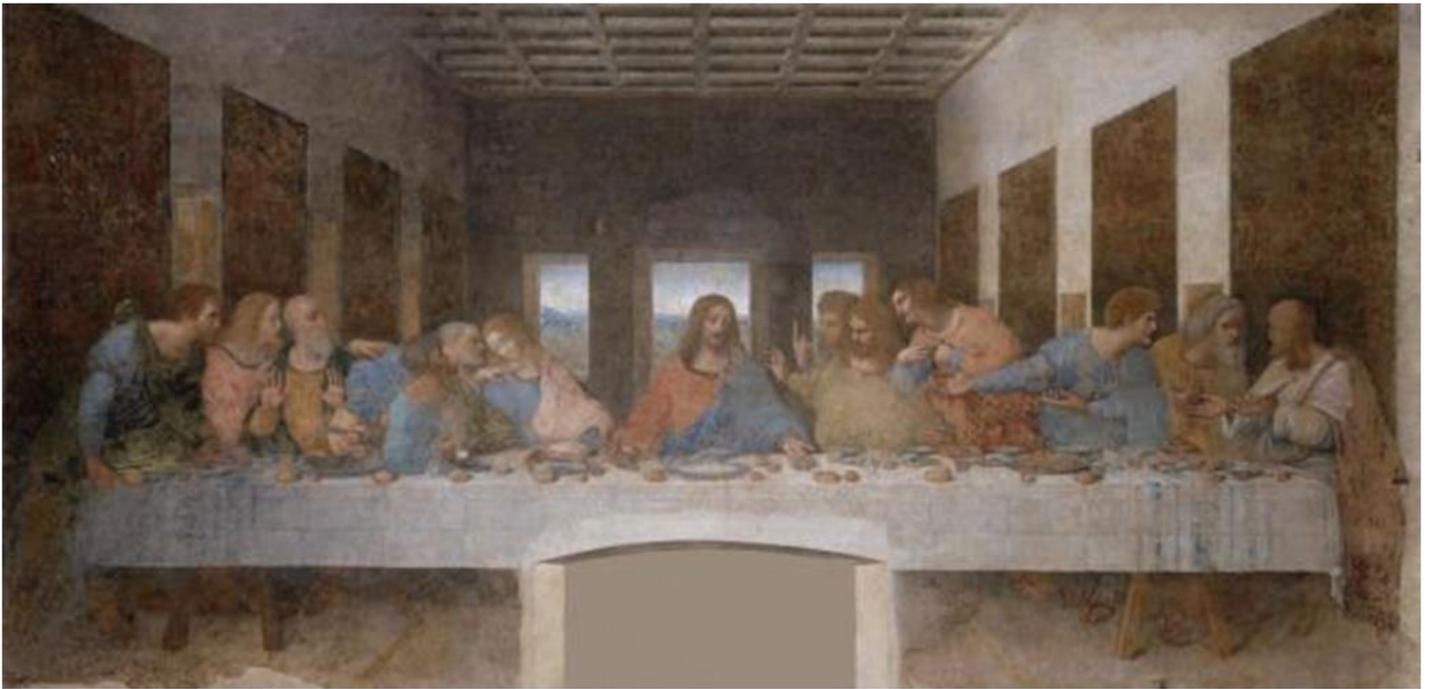
*TRABUCCHI
1500 inter Boree
this*

 IL SOPRINTENDENTE
(Dott. Arch. Alberto Artioli)

Anúncio da greve na porta do *Cenacolo Vinciano*, Refeitório da Igreja de Santa Maria delle Grazie, Milão



Leonardo da Vinci, *A Última Ceia*, tempera e óleo s/gesso, 460 x 880 cm, 1492 ou 1494/5 – 1498, Igreja Santa Maria delle Grazie, Milão (imagem antes do restauro de 1978-1999)



***A Última Ceia*, e a figura de Cristo, tempera e óleo s/gesso, 460 x 880 cm, 1492 ou 1494/5 – 1498, Igreja Santa Maria delle Grazie, Milão (reprodução com imagens após o restauro de 1978-1999)**

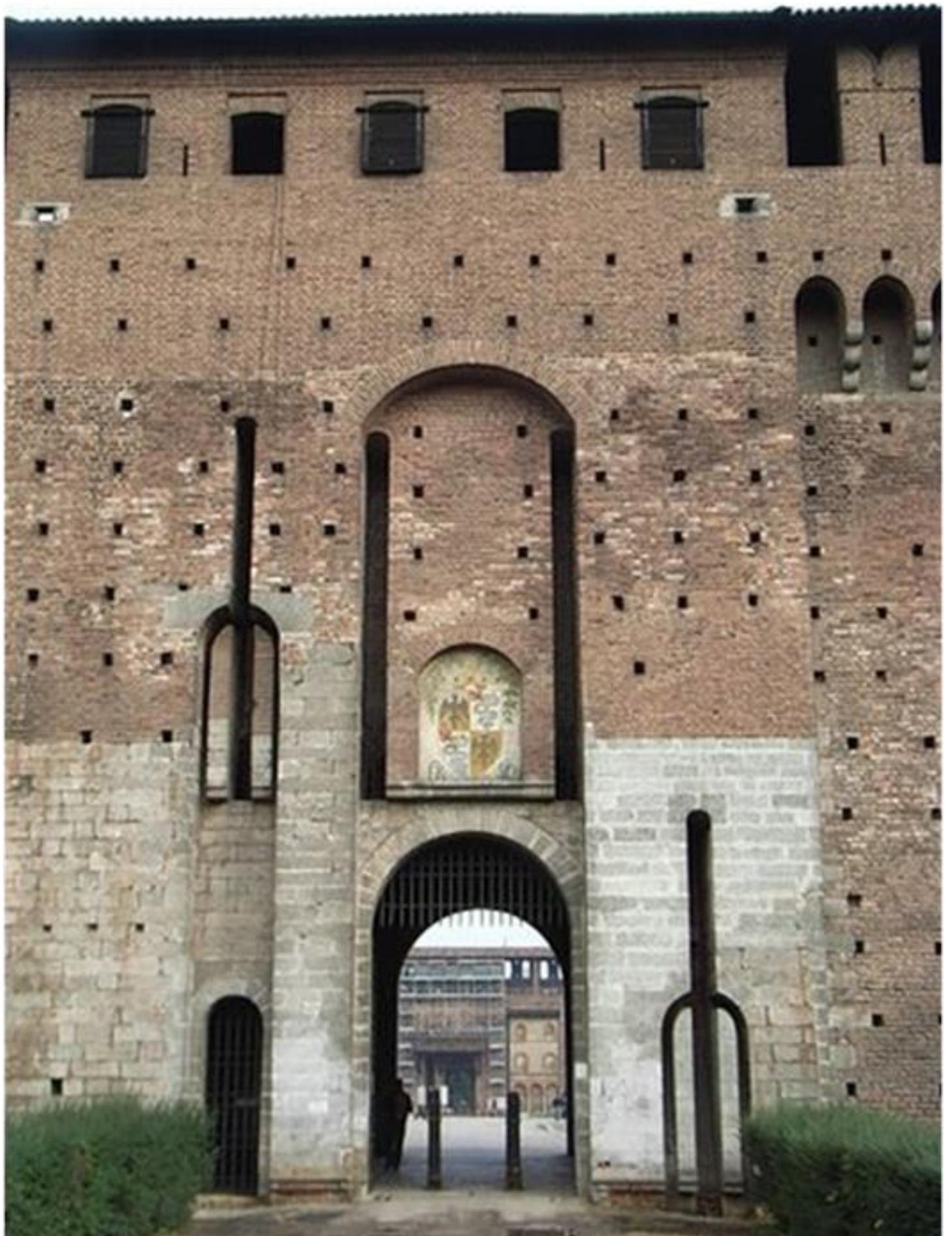


Rumo ao Castelo Sforza, Milão



A investigadora no terreno: Castelo Sforza, Milão

Conde e Ribeiro©2008



Castelo Sforza, Milão

2. A época e o contexto da encomenda

Recuando ao tempo de Leonardo, temos o elo da história das ideias artísticas com a das suas tutelas. Antes do Estado moderno, formas religiosas, políticas, institucionais com o controlo da produção simbólica e pelo regime clientelar do mecenato. O da Igreja, dos senhores e cortes, mecenato instrumental, ostentatório e com períodos de magnificência, como durante o Barroco,⁴⁴ uma das “eras de ouro.”⁴⁵ No regime clientelar, “cada um tem algo a oferecer ao outro”: os patronos, proteção; os protegidos, apoio, lealdade e deferência “expressa através de várias formas simbólicas” (Burke, s.d. [1980]: 68). As obras de arte regem-se pelo protocolo da encomenda que regulava praticamente tudo: composição, narrativa, cores, materiais (em particular, o uso dos mais preciosos como o ouro e o azul ultramarino) e a possível figuração do patrono. Explicitamente, ou sob as vestes de uma figura relevante no quadro. No *Quattrocento* de Leonardo, a arte é assim produto da relação social direta entre o pintor e o cliente, “agente ativo, determinante” que “exige uma fabricação conforme às suas prescrições” (Baxandall, 1985 [1980]: 9, 16).

As obras-primas nasceram deste modo mas, a partir da Renascença, manifestam marcas pessoais que as tutelas e os clientes aprenderam a reconhecer. Os contratos de encomenda começaram a apresentar “variações de acentuação”, sinal de mudanças na relação: “o que era muito importante em 1410 por vezes era-o menos em 1490, e tal ponto que não havia preocupado especialmente em 1410 tornava-se por vezes objeto de uma cláusula explícita em 1490 [;] enquanto a atribuição de pigmentos preciosos perdia a sua importância, aumentava o interesse acordado à habilidade pictórica” (Baxandall, 1985 [1980]: 9, 26).⁴⁶ Mais do que a competência técnica e artesanal, pela qual se pode substituir um autor, a importância da capacidade individual que os diferencia. Distingue Piero della Francesca (c. 1415-1492), Sandro Botticelli (1445-1510) e Leonardo da Vinci (1452-1519) como, mais tarde, o *furore* de Miguel Ângelo (1475-1564). Por causa dessa diferença, a influente Isabella d’Este (1474-1539) perseguiu Leonardo durante anos, esperando um retrato *de sua mão*. Sem rasto da obra, deduziu-se que a esboçou mas não a concluiu nem entregou.⁴⁷ Ficou em desenho preliminar.

⁴⁴ Estilo desde Itália em finais do século XVI que se desenvolveu no século XVIII com regimes absolutistas. Prolongou-se pelo século XVIII em vários países, com manifestações em colónias de Espanha e Portugal.

⁴⁵ Cf. vários (Haskell, 1980; AA. VV. 1985a, 1985b; Strong, 1984 ; Christian e Drogin, 2010; Reiss, 2013). Retomo neste enquadramento parte dos textos “Artistas, fundações e Renascimento” (Conde, 1995) e “Arte e poder” (Conde, 2009).

⁴⁶ Posteriormente, a encomenda situa-se num regime do mercado ainda regulado por guildas e corporações, como no século XVII, dito “Século de Ouro” dos Países-Baixos, com a grande figura de Rembrandt (1609-1669) à frente de um “*atelier* empresa” (Alpers, 1991) que servia a clientela burguesa. Contudo, se para a próspera burguesia holandesa um “quadro é um móvel” (Zumthor, 1989 [1960]: 238 ss), também procura Rembrandt pelo talento e a liberdade de grande mestre com que se conseguiu impor num período de proletarianização artística, com mão de obra abundante.

⁴⁷ Só em início de outubro de 2013 a imprensa anunciou que se encontrou o suposto retrato em vias de atribuição a Leonardo. A hipótese é contestada por alguns especialistas e, como este tipo anúncios ocorreu para outras obras, não comprovadas da sua autoria, resta aguardar.



Leonardo da Vinci, *Desenho de Isabella d'Este*
63x46 cm, c.1499-1500, Museu do Louvre, Paris



Ticiano, *Retrato de Isabella d'Este*,
óleo s/ madeira, 102 × 64 cm, 1534-1536
Kunsthistorisches Museum, Viena

Isabella d'Este, Marquesa de Mântua, foi uma das mulheres mais importantes na Renascença italiana como patrona das artes e figura política.⁴⁸ No retrato de Ticiano (Tiziano Vecelli ou Tiziano Vecellio, c. 1488-1490/1-1576), Isabella tinha 62 anos mas aparece jovem porque ele repintou o original que desagradou a Isabella pelo aspeto envelhecido. O desenho⁴⁹ de Leonardo representa-a na juventude e representa-a de modo inabitual nas suas obras, com um perfil classicizante. Talvez porque Isabella assim o quisesse, mimetizando perfis na sua coleção de moedas e camafeus antigos.

Solicitou Leonardo no círculo próximo. Era irmã de Beatrice d'Este, mulher de Ludovico Sforza (1452-1508) com quem casou em 1491. Leonardo estava ao serviço de Ludovico e já a imaginar *Il Cavallo*.⁵⁰ Ludovico tinha as suas amantes. Antes de casar com Béatrice, a favorita Cecilia Gallerani (1473-1536), mãe de um filho dele, Cesare. Essa, sim, maravilhosamente retratada por Leonardo como se verá diante. Foi a Cecilia que Isabella escreveu uma carta em 1498, requisitando Leonardo para o retrato. Provavelmente, ele começou o desenho numa visita a Mântua em início de 1500, quando ia a caminho de Veneza com partida de Milão. Segundo a carta, Isabella manifestou vontade de comparar o retrato de Leonardo com o que Giovanni Bellini (c.1430-1516) fez dela, ou iria fazer. Bellini era o artista

⁴⁸ Cf. Ames-Lewis (2012) e Reiss e Wilkins (2001) sobre o papel de outras mulheres na Renascença.

⁴⁹ Seguindo os comentários de Martin Kemp sobre o retrato no site com a imagem: <http://www.universalleonardo.org/work.php?id=488>. A outra imagem em http://en.wikipedia.org/wiki/Isabella_d'Este e, sobre Ticiano, <http://en.wikipedia.org/wiki/Titian>.

⁵⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bellini.

veneziano mais famoso da altura e também demorou a entregar a obra entre 1501 e 1504, apesar de Isabella a ter pago antecipadamente.⁵¹ A comparação com o retrato de Leonardo ficou sempre adiada porque ele não o entregou.

Se assim aconteceu, não foi o único episódio. Numa época de viragens lentas mas persistentes em que transparece a preocupação com a autoria dos mestres (às vezes, nova cláusula dos contratos), Leonardo protagonizou querelas, semelhantes a alguns artistas esquivos à autoridade patronal. Fosse porque alteravam a conceção da obra relativamente ao previsto, fosse pelo incumprimento de contratos, fosse por os cumprirem justamente com pouco da sua mão. Delegando quase toda a execução da obra nos aprendizes e ajudantes do *atelier*. A mais célebre e longa disputa de Leonardo ocorreu com a Confraternidade da Imaculada Conceição de Milão, origem para as duas versões da *Virgem dos Rochedos*. Uma datada de 1483-1486/90, no Museu do Louvre, em Paris; a outra datada de 1495-1508, na National Gallery, em Londres.

O desentendimento coincidiu com a chegada de Leonardo à cidade para encetar a relação com Ludovico Sforza. Note-se, vinha de Florença após outra disputa em torno da *Adoração dos Magos* (1481) que refiro na segunda parte do texto.⁵² Em Milão começou a trabalhar com os irmãos Predis⁵³ na encomenda daquela Confraternidade: a decoração de um políptico esculpido para o altar da Igreja de San Francesco Grande e mais cinco pinturas. Aparentemente, a primeira versão do Louvre ter-se-á concluído em 1484 mas, com o arrastar do conflito, veio a ser substituída pela da National Gallery. Bastante mais tarde, só entregue em 1508, 23 anos depois da data da encomenda!⁵⁴

O contrato da encomenda data de 25 abril de 1483 com pagamento inicial em maio de 100 *lire*, mais frações de 40 *lire* mensais até fevereiro de 1483, totalizando 800 *lire*. Um pagamento final deveria negociar-se com a entrega da obra em dezembro de 1483, isto é, sete meses depois. Contudo, e estando já entre 1490-95, Ambrogio e Leonardo ainda reclamam mais 1200 *lire*. A Confraternidade oferece apenas 100 *lire*. A partir de então os artistas pedem a intervenção em seu favor de Ludovico Sforza, duque de Milão. Sugerem mesmo a avaliação da obra por especialistas para acertar o valor do pagamento final; se não houvesse acordo retirariam o trabalho, o que é extraordinário. Sucedem-se petições e a avaliação só decorreu em 27 de abril de 1506, concluindo que o trabalho estava incompleto. A obra foi finalmente entregue e instalada em 18 de agosto de 1508.

Entretanto, Ambrogio recebera mais dois pagamentos (em agosto de 1507 e outubro de 1508) mas totalizando apenas 200 *lire*. Está registado por Leonardo nos manuscritos. A razão para haver duas *Virgens*

⁵¹ Parece que seria uma *Madona e os Santos*, mas a obra perdeu-se. Em 1506, Isabella ainda quis outra obra de Bellini com um tema mitológico. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bellini. Sobre o estilo “imperioso” de Isabella junto dos artistas, e com fragmentos de cartas que mandou a Leonardo, ver: <http://italianrenaissancesources.com/units/unit-8/essays/isabella-deste-collects/> <http://italianrenaissancesources.com/units/unit-8/sub-page-03/isabella-deste-asks-leonardo-for-a-work/>. Algumas cartas traduzidas num estudo antigo em <https://archive.org/details/cu31924028281396>

⁵² A sair proximamente.

⁵³ Gionanni Ambrogio de Predis (c. 1455 – c. 1508) e o irmão Evangelista de Predis (1440/50 – 1490/91) com quem Leonardo se estabeleceu para o negócio em 1483 (data do seu primeiro registo em Milão), e oportunamente. Ambrogio era um reputado retratista e pintor de miniaturas para a corte de Sforza.

⁵⁴ Cf. Luke Syson e Larry Keith (2011) e a síntese da querela em http://en.wikipedia.org/wiki/Virgin_of_the_Rocks de onde provêm as imagens seguintes.

dos Rochedos não é clara. Segundo alguns, a versão do Louvre fora vendida a outro cliente por causa do diferendo, substituída mais tarde pela da National Gallery. Talvez pintada a partir de 1486, mas só instalada em 1508. Nem todos os autores concordam com esta explicação, sequência e datação das obras. Nas legendas adoto as datas na página Wikipedia e considerando também datas de Martin Kemp. Aceitando aquela sequência, para Larry Keith (2011) a comparação das duas versões denota a evolução do estilo e pensamento de Leonardo. De “cientista” a “filósofo”, derivou do naturalismo (“botanista” na paisagem) na primeira versão para o ambiente mais platônico e de *sfumato* obscuro na segunda. Atualmente, com base no restauro e novas investigações para a recente exposição sobre Leonardo (Londres, 2011), a National Gallery defende que a composição dessa segunda versão é melhor conseguida do que a primeira.⁵⁵



**Leonardo da Vinci, *A Virgem dos Rochedos*, óleo s/ painel,
199 × 122 cm, 1483-1486/90
Versão no Museu do Louvre, Paris**



**Leonardo da Vinci (e Ambrogio de Predis), *A Virgem dos Rochedos*, óleo s/ painel, 189.5 × 120 cm, 1495-1508
Versão na National Gallery, Londres**

⁵⁵ Referência a esta exposição numa nota adiante.

Para a origem do conflito os artistas consideraram-se mal pagos devido ao custo da obra e, significativamente, por acharem que Leonardo realizara uma obra-prima (Syson, 2011: 21-22) No excerto acima, viu-se que a Confraternidade não aceitou a dar todo o dinheiro. Mais tarde a obra foi reavaliada e considerada inacabada. Leonardo deveria concluí-la na qualidade de “Mestre” com que estava no contrato inicial, se bem que não estipulasse as parcelas de trabalho para os assistentes. Parte do problema estaria em alguma falta da sua mão mas, quando se tomou a decisão em 1506, o esquivo Leonardo já não estava em Milão.

As mudanças renascentistas⁵⁶ abrem à possibilidade de novos jogos de forças na relação clientelar entre poderes desiguais: o das tutelas e o dos artistas pelo impulso da *Idea* em vias de se afirmar (Panofsky, 1987 [1924]). A época de Leonardo ainda é de transição para a autoconsciência e insubordinação do poder artístico que se percebe em casos excepcionais. Para o *Cinquecento*, o exemplo-paradigma em Miguel Ângelo [Buonarroti] (1475-1564)⁵⁷ com as relações nem sempre fáceis com os seus papas,⁵⁸ o arrastar da “tragédia do túmulo”, encomenda do Papa Júlio II (1443-1513) em 1505, sucessivamente interrompido e abandonado com grande pesar do artista, e os episódios da Capela Sistina que começou por pintar contrariado.⁵⁹ Um, quando impõe a sua ideia à mais pobre (*povera*) do Papa, substituindo o desenho de doze apóstolos num teto convencional pela obra-prima dos frescos que conhecemos. Outro, o célebre episódio em que o Papa lhe bateu, para a seguir pedir desculpa:

“O que aconteceu foi isto – contou Ascanio Condivi (1525-1574),⁶⁰ na embelezada *Vida de Michelangelo Buonarroti* de 1553, aparentemente escrita a partir de confidências com o mestre –, Miguel Ângelo queria ir a Florença para a festa de S. João e, então, pediu ao Papa algum dinheiro; e o Papa perguntou-lhe quando é que ele iria acabar a capela. Miguel Ângelo respondeu com a sua maneira habitual: ‘Quando eu puder.’ O Papa, que era um homem impulsivo, bateu-lhe com um pau [ou vara] que levava, dizendo: ‘Quando eu puder! Quando eu puder!’” Há outros episódios eloquentes. A fuga rocambolesca do escultor para Florença, perseguido pelos emissários do Papa, e a recusa em voltar a Roma. Uma vez em que, não recebido pelo Papa (quase sempre para pedir dinheiro), deixou o recado: “E diga ao Papa que a partir de agora se me quiser tem de me procurar por aí.” Ainda, as advertências

⁵⁶ Nomeadamente, mudanças filosóficas, culturais e políticas da *intelligentsia*, a par do processo de individualização (Burke, 1986; Stephens, 1990; Ames-Lewis, 2000; Peterson e Bornstein, 2008; Moudarres e Moudarres, 2012; Elias (1989, 1990[1939])). Os parágrafos seguintes retomam passagens de dois textos: “Artistas, Renascimento e fundações” (Conde, 1995), “Arte e poder” (Conde, 2009) e, para a referência a Elias, cf. Conde (2011). Ainda perspectivas da história da arte (Bazin, 1986; Gombrich, 1989; Janson e Janson, 2010) e para a época (Bambach, 1999; Radke e Paoletti, 2012).

⁵⁷ Sobre Leonardo e Miguel Ângelo, cf. vários (Franklin, 2005; Zöllner e Nathan, 2003; Zöllner, Poepper e Thoenes, 2007; e outros na bibliografia sobre Leonardo).

⁵⁸ Entre 1503 e 1559 elegeram-se nove papas, de Júlio II a Pio IV. As relações de Miguel Ângelo começam com o primeiro e continuam sobretudo com Leão X, Clemente VII e Paulo III que o distinguiu com elevações a principal pintor, escultor e arquiteto, e supremo arquiteto de S. Pedro em 1535 e 1549.

⁵⁹ Cf. King (2003), Hall (2005), Wallace (2011). O projeto do túmulo, a “tragédia do túmulo” no dizer do artista, durou quase quarenta anos com mais três contratos depois do da encomenda em 1505. Também representou uma dívida enorme porque Miguel Ângelo gastou o dinheiro dos primeiros pagamentos no mármore, nunca usado para este fim. Pela duração e vicissitudes de projeto malogrado, compara-se ao projeto para *Il Cavallo*.

⁶⁰ Em *Michelangelo – Life, Letters and Poetry* (1999 [1987]: 39), publicação onde se encontra a *Vita di Michelagnolo Buonarroti* de Ascanio Condivi, e com tradução comentada em Berriel (2008). Esta *Vita* compareceu no elenco de narrativas do projeto de investigação e formação *Falar da Vida: (Auto)biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas* (Conde, 2008-2009).

do Papa sobre quem deve procurar quem e o artista sem hipótese de fugir: “Então, quando o Papa Júlio foi primeiro para Bolonha, eu fui obrigado a ir lá com a corda à volta do pescoço para pedir o seu perdão; e ele ordenou-me que fizesse a sua estátua em bronze, sentada, e com quase catorze pés de altura; e quando ele me perguntou quanto custaria, eu respondi que pensava que poderia começá-la por mil ducados, mas que não era o meu ramo de arte e não queria comprometer-me.” Ele respondeu: ‘Vai, começa o trabalho, e faz tantas vezes quantas forem precisas, e eu dar-te-ei o suficiente para te fazer feliz.’”⁶¹

Os sucedâneos pontuam em Portugal no movimento emancipatório do último quartel do século XVI. Vítor Serrão⁶² observou que se deram já no contexto da difusão internacional do Maneirismo com os temas da *idea* e da *liberalità* para o enobrecimento das artes plásticas – “mecânicas” pela natureza manual. O movimento não ocorreu no Renascimento português com “padrões nunca inteiramente assumidos dado o enraizamento de soluções estéticas tradicionalistas”. Predomínio do “coletivismo hermético do trabalho anónimo em ‘parcerias’ nas quais [os artistas] diluíam sem remissão a sua identidade”, tanto nas escolas regionais (coimbrã ou beirã) como nas oficinas da capital.⁶³ A conceção “liberalizada” ou divina da arte e dos artistas passou a circular desde meados do século XVI em edições de tratados italianos que afloram o assunto desde 1541, textos reivindicativos que surgem por volta de 1539 e no tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco da Holanda, publicado em 1548, que se inspirou no modelo de Miguel Ângelo. Entre outras petições e pleitos cito, a título de exemplo, o movido pela Confraria de Santa Catarina do Monte Sinai de Lisboa, contra o pintor Gaspar Dias⁶⁴ em 1590 por ter alterado algumas figuras de quatro painéis do retábulo da Igreja de Santa Catarina, desobedecendo a trâmites do contrato. O pintor recusou-se a corrigir a obra, a Confraria teve de recrutar outro e, aparentemente, não conseguiu a devolução de parte do dinheiro. Estava em curso um movimento de pintores que reclamavam por melhor estatuto, com sinais de pressão coletiva.

Relembrando alguns passos em Portugal,⁶⁵ em 1572 a reformulação dos *Regimentos Oficiais Mecânicos* de Lisboa por Duarte Nunes de Leão (1530?-1608), apesar de manter a traça legislativa

⁶¹ Em *Michelangelo* (1999 [1987]: 39).

⁶² Cf. Serrão (1993: 11-14, 94, 95 ss) para este parágrafo e seguinte.

⁶³ As obras de bons “chefes de oficina” e artistas conceituados como Francisco Henriques (?- 1518), Jorge Afonso (c. 1470-1540) (ambos de Lisboa) ou Vasco Fernandes (c. 1475-1542, de Viseu) têm a marca de várias mãos, embora a individualidade sobressaia no “Mestre da Lourinhã” (provavelmente Álvaro Pires, pintor régio da corte de D. Leonor, ativo entre 1504 e 1539) e em Nicolau de Chanterenne (c. 1485-c. 1551/55) na escultura. Este francês veio trabalhar em 1517 para o estaleiro dos Jerónimos, passando depois por Santiago de Compostela, Alcobaça, Coimbra, Évora. A individualização afirmou-se com maior clareza nas décadas posteriores em obras como as de Gregório Lopes (c. 1490-1550), nobilitado em 1525 a Cavaleiro do Hábito de S. Tiago de Palmela (primeira elevação estatutária de um pintor nacional) ou as de um Garcia Fernandes (c. 1514- c. 1565). A exposição *Primitivos Portugueses (1450-1550). O Século de Nuno Gonçalves* trouxe um olhar mais completo sobre o nosso Renascimento (AA. VV. 2010). Ver ainda Rodrigues (2000) sobre o pintor Vasco Fernandes (1500-1542).

⁶⁴ Ativo entre 1560 e 1591, morreu em 1671. Por via do rei D. Manuel foi um dos pintores maneiristas que estudou em Itália, tendo por modelos Rafael Sanzio (1483-1520) e Miguel Ângelo (1475-1564). De regresso a Portugal, pintou quadros para o Real Mosteiro de Belém, e outras igrejas.

⁶⁵ Retomo um fragmento de “Artistas, Renascimento e fundações” (Conde, 1995a), seguindo Serrão (1993, 2002) e Miranda, Serrão, Machado e Silva (1991:45-68). Na bibliografia, alguns títulos sobre a evolução do artesanato ao artista (Moulin, 1983; AA. VV. 1987, Antal, 1976; Gimpel, 1976; Brusatin, 1984; Damish, 1984; Gállego, 1995[1976]; Heinich, 1993). Sobre figuras ideológicas, carismáticas e biográficas, referências em “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (3”

medieval, já diferencia a classe dos pintores de óleo, têmpera e fresco dos de dourado e estofado. Seguem-se as reclamações dos segundos e D. Sebastião (1554-1578) chegou a promover em 1576 um inquérito oficial sobre a legitimidade do estatuto em vigor. Sucederam-se petições individuais de artistas tentando a dispensa de compromissos sob a corporação da Bandeira de S. Jorge. Em 1577, Diogo Teixeira (1540-1612) levou à corte uma petição para a desvinculação dos ofícios mecânicos que defendia a nobreza e a antiguidade da arte da pintura. A petição foi aceite, sendo-lhe conferida a condição de artista liberal, ao que se seguem movimentos individuais de Gaspar Dias (1577) e Simões Rodrigues (1589) de Lisboa. Aconteceu o mesmo em Évora (com Francisco João em 1594) ou Torres Novas (com Pedro Vieira). Por fim, de movimentos individuais passou-se à movimentação coletiva: em 1612, 16 pintores de óleo de Lisboa requerem regalias idênticas e, em 1614, chega a vez dos de têmpera e dourado exigirem para si estatuto equivalente. No Porto ocorrem eventos deste tipo em 1621-22.

Na sequência das “liberalidades”, com reconhecimento variável junto das autoridades, os artistas acentuam a autoria pela assinatura regular das obras, discussão com os clientes sobre termos e pagamento nos contratos, ocupação de cargos do Estado. A Aula do Paço da Ribeira apareceu em 1594 com o objetivo de congregar todas as artes ligadas ao desenho, no seio da Irmandade de S. Lucas, que surgiu na capital em 1602. Exemplo de uma estratégia institucional para consagrar os artistas como “grupo liberalizado”. O período seguinte do Barroco amorteceu este primeiro fôlego emancipatório. Em Itália, nos finais do século XVI também se assistiu à maior coletivização, inclusive por efeito do mecenato muito ativo que gerou produção compulsiva. Os artistas recorreram à grande parcelização de tarefas que, de certo modo, retornava à condição artesanal com perda de controlo da obra na totalidade. Por tal razão a reação assumiu a lógica do *ricupero* do anterior modelo humanista, nomeadamente com a “refundação” da *Accademia di San Luca* em que os artistas reclamam, de novo, ser os autores da *sua* obra. Reafirmação, pessoal e coletiva para a qual retomaram o modelo de referência: Miguel Ângelo (Spezafarro, 1988[1979]).

As próprias metamorfoses no mecenato acusam subtis permutações de poder. No mais carismático e referencial dos Medici, a dinastia de senhores de Florença que teve alguns papas, observam-se novos sinais na prática de colecionar. O colecionismo pautava-se por caprichos de gosto e, doravante, também procura o que os artistas têm a oferecer. Entre outros protetorados medicianos no século XVI, Francesco I (1541-1587) no poder entre 1574 e 1587, reuniu grande parte das pinturas e antiguidades da família numa “longa carreira cumulativa como coleção”. “Psicologicamente, isto foi um *turning-point* na história do mecenato dos Medici. Juntar obras em galerias, como Francesco fez nos [Galeria dos] Uffizi [em Florença], é pensar historicamente, mais para se aproximar dos pintores do que esperar que se aproximem dele – tal como Francesco se aproximou de [Federico] Barrocci [c.1526-1612], que apenas conhecia de reputação. O notável conjunto da coleção Medici que está nos Uffizi e no Palazzo Pitti deve-se em grande parte à política da escolha deliberada introduzida por Francesco” (Hale, 1986 [1977]: 149).⁶⁶

Na transição⁶⁷ para o século XVIII, Ferdinando (de Medici, 1663-1713) seria, como colecionador, “o mais perceptivo e deliberado dos Medici e provavelmente o único que merece a fama como *connoisseur*”. A arte servira muitas vezes à família para propaganda do seu poder mas este

parte) ” (Conde, 2013e), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP167_Conde.pdf. A que se pode juntar o livro de Klibansky, Panofsky, Saxl (1989[1964]).

⁶⁶ Francesco, II Grão-Duque da Toscana, continuou o mecenato do pai (Cosimo I de Medici, 1519-1574), também construiu o Teatro Medici e patrocinou a fundação da Accademia della Crusca. Oficialmente, em 1585; como grupo informal entre 1570 e 1580.

⁶⁷ O parágrafo continua a citar Hale (1986 [1977]: 149).

Medici igualmente “patrocinou por prazer. [...] Esteve entre os primeiros colecionadores, para revelar a qualidade da pintura tanto no seu tema como estilo. Regressou a estilos que achava importantes no passado, adquirindo a *Madonna del Baldacchino* [1507-8] de Rafael [Sanzio, 1483-1520], a *Madonna delle Arpie* [1517] de Andrea del Sarto [1486-1530] e, mais imaginativamente, a *Madonna dell Collo Lungo* (1535-40) de Parmigianino [Girolamo Mazzola, 1503-1540]. Ignorava crescentemente os florentinos contemporâneos – de que comprou a obra mais excêntrica de Franceschini, *La Burla del Pievano Arlotto* (1655)⁶⁸ – de modo a concentrar-se nos venezianos”. Em 1706 patrocinou uma exposição de pinturas, apresentada no claustro de *SS. Annunziata* (Basilica della Santissima Annunziata) que seria mais “para celebrar a arte, não uma festa para a Igreja, e pela primeira vez em Itália foi preparado um catálogo impresso” (Hale, 1986 [1977]: 188). Apontamento sobre ambivalências do mecenato⁶⁹ e transformações do reconhecimento que se multiplica em muitos momentos da história para o duplo papel das tutelas da arte, constrangedor como habilitante, conservador e inovador.

Recuando ao século XV, mais precisamente a 1482-83, Leonardo não se encontrava ao serviço de Lorenzo de Medici (1449-1492), *Il Magnifico*, o grande patrono da Renascença em Florença e de quem Leonardo não parece ter sido um favorito.⁷⁰ Ao contrário de Miguel Ângelo, na geração seguinte, muito apoiado por membros desta família poderosa e ilustrada. Leonardo estava a chegar a Milão e recomendado por Lorenzo de Medici, mas na senda de outro senhor não menos poderoso no Norte de Itália: Ludovico Sforza (1452-1508).⁷¹ Milão era uma cidade rica e populosa. O primeiro registo de Leonardo, aí, data de abril de 1483 (pontualmente encontra-se a data de 1981), mas pode ter viajado para o Norte um ano antes ou mais. Ludovico Sforza foi para quem concebeu *Il Cavallo*, e sem os conflitos que opunham Miguel Ângelo ao Papa. Pelo contrário, a realizar-se, *Il Cavallo* constituiria uma epigrafia do poder senhorial na obra de Leonardo como artista da corte. Epigrafia análoga à da *Sala delle Asse* que se vê à frente. Em simultâneo, conceber (no caso de *Il Cavallo*, desenhá-lo e primeiro construir um modelo em gesso) exprime a ideia artística nas condições da época, produto da encomenda clientelar ou mecenática.

Assim, a ideia parecia partir de Ludovico Sforza⁷² que, desde 1476, desejava erguer uma grande estátua equestre em memória do pai, o *condottieri* Francesco Sforza (1401-1466). O fundador da dinastia Sforza. Leonardo só recebeu a encomenda quase oito anos depois (naquelas datas, 1482 ou 1483) e os primeiros pagamentos como assalariado de Sforza apenas

⁶⁸ Baldassare Franceschini (1611-1689), dito *Il Volterrano*, pintor florentino no Barroco tardio.

⁶⁹ No caso dos Medici, “o mito branco e o mito negro” (Hale, (1986 [1977]: 196 ss) estende-se do mecenato a mais dimensões do poder da famosa dinastia em Florença com extensões ao Papado em Roma. Algumas dados sobre a corte Mediciana no tempo de Giorgio Vasari e Cosimo I de Medici, a sua “política de representação visual” e autorepresentação, em Jacks (1998), Kim (2006), Van Veen (2006).

⁷⁰ Onde, o enigma da frase que escreveu nos *Cadernos*: “*Li medici mi creorono et disstrussono*” (“os Medici criaram-me e destruíram-me”). Se não o favoreceram como a outros artistas florentinos, não o poderiam destruir. Cf. *Les Carnets* (1987 [1942]: 2.º vol., p. 505, n.1). Persistem dúvidas na interpretação da frase em que *medici* pode referir-se à profissão de médicos. Aliás, deu o nome à dinastia Medici, originalmente uma família de médicos que ajudaram as vítimas da peste negra, antes de a família se tornar casa real por eleição popular. No século XIV, Carolimbo de Medici foi um grande médico e a família fundou o Hospital *tozzi* Firenze, o maior na Europa durante o século XV. Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_de_M%C3%A9dici.

⁷¹ Sobre a organização do poder e respetivas cortes em várias cidades desta região, cf. Rosenberg (2010).

⁷² Na segunda parte do texto esclarece-se que Ludovico retomava a ideia do irmão mais velho, Galeazzo Maria Sforza (1444-1476), duque de Milão até ao seu assassinio em 1476 que abriu caminho a Ludovico para o poder. Assumiu-se novo duque anos mais tarde, depois vários incidentes.

começaram em 1489-90.⁷³ Não se sabe se o projeto constituiu o único motivo para deixar Florença, mas esperava consegui-lo e ocupou-se dele, intermitentemente, durante cerca de 16 anos. Quase os dezoito da estada em Milão, a mais importante do seu percurso. As outras fases da vida decorreram com a sinuosa itinerância em várias trajetórias artísticas, talvez acentuada no caso de Leonardo.

Eis coordenadas e perímetros da itinerância: Leonardo nasceu a 15 de abril de 1452 em Anchiano perto da povoação de Vinci, a cerca de 27 km de Florença e 232 km de Milão. Até aos 29 ou 30 anos permaneceu em Florença, de onde partiu para Milão por volta de 1482. Ficou em Milão até 1499, aquando da queda de Ludovico Sforza do poder, e passou um breve período em Veneza. Regressou a Florença em 1500 e em 1502 estava em Cesena (aprox. 89 km de Florença) ao serviço de César Borgia (1475 ou 1476-1507), que o nomeou seu principal engenheiro militar e arquiteto. César Borgia, filho do Papa Alexandre VI, foi o célebre *condottieri* que possivelmente inspirou *O Príncipe* de Maquiavel (Niccolò Machiavelli, 1469-1527) e com quem Leonardo talvez se tenha encontrado no trânsito por essa segunda corte.⁷⁴ Depois de Cesena voltou a Florença um ano depois, onde já estava em 1503. Entre 1506 e 1508 teve novamente duas viagens para Milão e, entre 1513-1516, uma ida a Roma. A terminar, partiu em 1516 para França a convite do Rei Francisco I (1494-1547), que lhe concedeu honras de célebre artista e o Castelo de Clos Lucé em Amboise, espaço para viver e trabalhar. Local onde morreu em 2 de maio de 1519.⁷⁵

Não revisito agora a biografia⁷⁶ e os auto/retratos. Nem todos credíveis e obsessão para *scholars*, *vox populi* e biógrafos mitógrafos ou exploradores “à Dan Brown”, sempre em busca de um rosto que alimenta o imaginário com formas adulatórias do reconhecimento. Deixo duas estátuas, representações sempre idealizadas, que podem coincidir com o período de Milão.⁷⁷ A seguir, imagens com outro efeito de realidade: uma perspetiva do Castelo

⁷³ Atualizando o texto de 1994, sigo detalhes e datações a partir do catálogo de *Leonard da Vinci, Painter at the Court of Milan*, grande exposição na National Gallery em Londres (9 de novembro de 2011-5 de fevereiro de 2012). Cf. Luke Syson e Larry Keith (2011). Visitei-a com Fernando Ribeiro para este trabalho e o projeto *Iconografias Europeias: Rotas de Uma Museu Imaginário*. Juntamente com catálogo (Syson e Keith, 2011), ver na bibliografia títulos de divulgação e de especialistas em Leonardo (Clark, 1986 [1952 [1939]; Vezzosi, 1997; Farago, 1999a, 1999b; Arasse, 2011[1997]; Nuland, 2001; Marani, 1996; Kemp, 1989, 2004; 2006a [1981], 2006b; Cremante, 2005; Crispino, 2002; Nicholl, 2005; Zollner, 2003; AA. VV., 2003, 2006; Radke, 2009; Landrus, 2009a, 2009b). Também a biografia de Serge Bramly (1988), para mim ainda interessante, mas que os historiadores habitualmente não citam, ou deixaram de citar. Especificamente sobre *Il Cavallo* e a escultura, cf. vários (Pedretti, 1987 [1984]; Bush, 1999[1967]; Kemp, 1995; Bramly, 1990; AA. VV. 1995; Radke, 2009; Hanson, 2012; e Ahl, 1995, com a contribuição de especialistas). Mais recente, *Il Gran Cavallo di Leonardo da Vinci: Mito, Storia, Attualità* (Castelli, 2012). Relativamente às notas e desenhos de Leonardo sobre o projeto Sforza, *IL Cavallo*, conheceram-se mais quando da descoberta, em 1964, dos *Códices de Madrid I-II* (I – Ms. 8937 i II – Ms. 8936), dois manuscritos com 197 páginas encadernadas a couro vermelho. Disponíveis on line em <http://leonardo.bne.es/index.html>; apontamentos sobre o projeto para Sforza no Códice II. Ver ainda [http://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Madrid_\(Leonardo\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Madrid_(Leonardo)) e AA.VV. (1975). Igualmente a bibliografia sobre o *Monumento Sforza*, reunida pelo Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milão, em <http://www.museoscienza.org/leonardo/speciale/approfondimenti/cavallo/bibliografia.htm>. Quanto aos livros, na busca *online* há menção a alguns antigos. Por exemplo, Theodor Müller (1948), *Il Cavallo von Leonardo da Vinci: Der Kunstbrief* (Berlim, Gebr. Mann Vlg) e Müller (1963), *Leonardo da Vinci: Il Cavallo* (Stuttgart, Philipp Reclam, Jun), em <http://www.worldcat.org/title/leonardo-da-vinci-il-cavallo/oclc/3031847>. Do século XIX, eis outro de Louis Courajod (1879), *Léonard de Vinci et la Statue de Francesco Sforza* (Paris, Honoré Champion).

⁷⁴ Sobre a relação entre o pensamento político de Leonardo e Maquiavel, cf. Versiero (2007) e mais publicações em <http://sumitalia.academia.edu/MarcoVersiero>; ainda Masters (1996, 1997, 1999 [1998]).

⁷⁵ Cf. <http://www.vinci-closluce.com/fr/decouvrir-le-clos-luce/la-demeure-au-temps-de-leonard/>

⁷⁶ Apontamento em “Leonardo, *uomo senza lettere*” (Conde (1995).

⁷⁷ Imagens em http://pt.wikipedia.org/wiki/Galleria_degli_Uffizi;
<http://digitalblue.blogs.sapo.pt/55575.html>http://weburbanist.com/2008/07/10/historic-monuments-geeks-men-of-science/?ref=search&utm_campaign=googimages&utm_source=images&utm_medium=other;
http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci; http://it.wikipedia.org/wiki/Monumenti_di_Milano;
http://it.wikipedia.org/wiki/Gian_Giacomo_Caprotti.

Sforza em Milão, palco dos encontros entre Ludovico e Leonardo, de episódios ligados ao cavalo, e a sua “casa” temporalmente mais longa como artista de corte. Funções em que conciliou as atividades de pintor com as inerentes ao entretenimento cortesão: festividades, serões musicais e representações dramáticas para os quais criou adereços e cenários com originais máquinas de cena.⁷⁸



Estátua de Leonardo da Vinci
Galleria degli Uffizi, Florença



Estátua de Leonardo da Vinci,
Piazza della Scala, Milão



3. O Castelo e a *Sala delle Asse* e o restauro

Uma nota sobre o *Castello Sforzesco*, atualmente espaço para várias coleções da cidade.⁷⁹ Construiu-se no século XV sobre restos de uma fortificação do século XIV, por Francesco Sforza, que se tornou duque de Milão, pai de Ludovico. Após a sua morte (1466), o filho Galeazzo Maria, que lhe sucedeu no poder, encarregou o arquiteto Benedetto Ferrini (?-1479) de continuar os trabalhos da decoração, e mais pintores do ducado. A torre homónima construiu-se em 1476 sob outra regência. Com Ludovico (primeiro regente do sobrinho,

⁷⁸ Sobre o artista de/com a corte e a vida na corte, cf. (AA. VV., 1987, Warnke, 1989 [1985] ; Elias, 1987 [1969]).

⁷⁹ Informações a partir de <http://www.milanocastello.it/intro.html> e Fiorio (2005).

duque de Milão a partir de 1494), o edifício incluiu intervenções de grandes nomes da Renascença como Leonardo, [Bartolomeo Suardi] Bramantino (c. 1456-c. 1530) e [Donato] Bramante (1444-1514).⁸⁰ Nos anos seguintes, o castelo sofreu danos com os confrontos entre milaneses, franceses e alemães, num dos quais, com os franceses, também se destruiu o modelo de gesso que Leonardo chegou a fazer para *Il Cavallo*.

A visita ao castelo impõe a entrada na *Sala delle Asse* com o fresco luxuriante que Leonardo realizou em 1498. De acordo com a informação do Castelo, entre abril e setembro desse ano;⁸¹ outras fontes referem-se ao período de c.1495-1498. Os discípulos do mestre devem ter participado em partes da pintura, mas ele é o autor do desenho com cerca de dezasseis amoreiras entrelaçadas e ramos ligados por uma corda atada de ouro. O significado, “camadas de significado simbólico” (Young, 2011; Costa, 2006), comporta uma alegoria política. Pode ser alegoria da prudência (Mulas, 1999) e, talvez, a simbologia pessoal. Por um lado, a amoreira representa a árvore do castanho-escuro que sempre se julgou aludir a Ludovico com o cognome *Il Moro/O Mouro* por causa da tez escura. Como a corda com arabescos ázio-mouriscos. Com investigações no decurso do atual restauro descobriu-se que na época de Ludovico este espaço não se chamava *Sala delle Asse* e, sim, “Casa de Moroni” servindo talvez de estábulo. Donde, com referência a ele, “Il Moro”, mas não só pela cor da pele. Evoca também o seu papel para a produção de seda que intensificou o cultivo da amoreira. Em latim, *morus*.⁸² Por outro lado, o motivo da corda associa-se à “imaginação da vitória” pelo que, em simultâneo, *vinci* (“ganhar/ganhei”): o nome de Leonardo com referência à família e à terra natal.⁸³ A *Salla delle Asse* ilustra, duplamente, o poder de Sforza (tem um escudo brasonado com as armas duciais e placas comemorativas em homenagem ao Imperador Maximiliano I) e o apogeu cortesão de Leonardo.⁸⁴

O último restauro da Sala data dos anos 50 do século passado. Com necessidade de uma intervenção rápida, desenvolveu-se desde 2006 a campanha e projeto de restauro que decorre atualmente. Iniciou-se em 2013 e já com descobertas.⁸⁵ A remoção de estuques (por

⁸⁰ Leonardo com o fresco da *Sala delle Asse*; Bramantino com o fresco *Argos* na Sala do Tesouro, realizado em 1490-1493; e Bramante com a *fonticella* de Ludovico, passagem de ligação coberta entre os seus apartamentos e as muralhas exteriores.

⁸¹ Visita virtual em: http://www.sforzesco.com/ita/virtualTour_Flash/asse.html. As datas para o fresco variam ligeiramente consoante as fontes; em algumas é de c. 1498 ou de 1496-97. O Castelo Sforza abriga a última escultura de mármore de Miguel Ângelo (1475-1564), *Pietà Rondanini* (1564) em que trabalhou desde 1550. Cf. <http://www.milanocastello.it/ita/pietaRondanini.html>.

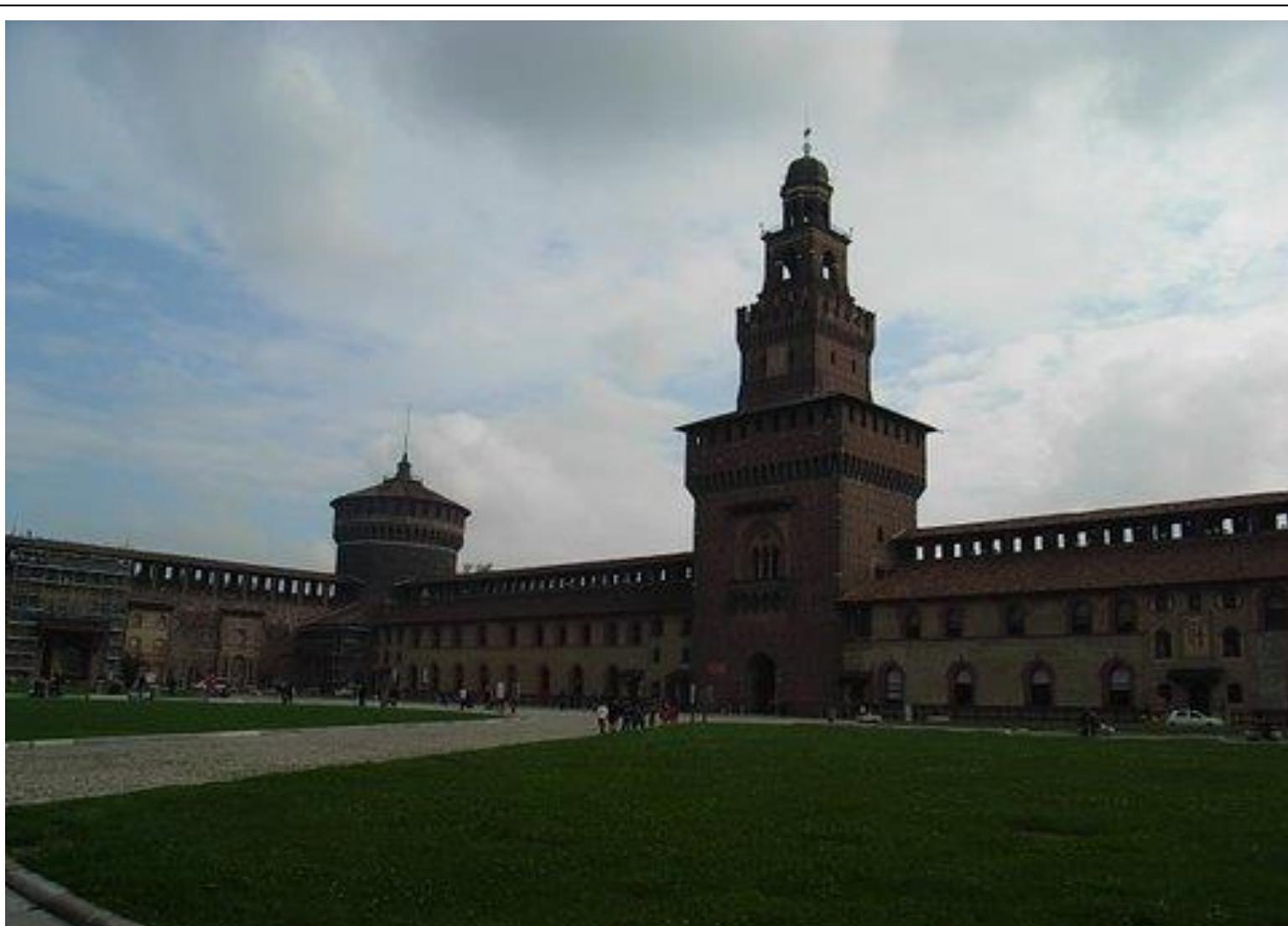
⁸² Cf. http://milano.corriere.it/milano/notizie/cronaca/13_ottobre_22/sala-asse-disegno-leonardo-riappare-sotto-strati-strati-intonaco-5fe03eb0-3b15-11e3-95f2-9a7a296f615f.shtml

⁸³ A família Da Vinci (o “D” maiúsculo distinguir o apelido da localidade) era conhecida em Florença desde o século XIII. Em próximo texto adianto elementos. O bisavô de Leonardo, Piero Da Vinci (dito “di ser Guido”) foi notário, chanceler, e embaixador da República Florentina. O avô paterno António, não sendo notário, redigia por vezes certidões e contratos. O pai de Leonardo, Ser Piero, exerceu o notariado. “Lionardo di ser Piero Da Vinci” foi como Leonardo se registou aos 20 anos como pintor no livro da Compagnia di San Luca. Assim, Da Vinci como nome da família, e não só porque era de Vinci.

⁸⁴ Cf. Marco Versiero (2010, 2011) sobre alegorias, política e ilustrações, em <http://sumitalia.academia.edu/MarcoVersiero>.

⁸⁵ O restauro pode acompanhar-se no site www.saladelleassecastello.it. Imagens adiante a partir de aí, entre outras fontes: <http://www.saladelleassecastello.it/?lang=en>; <http://www.youtube.com/watch?v=HYL8bfJMUaE>

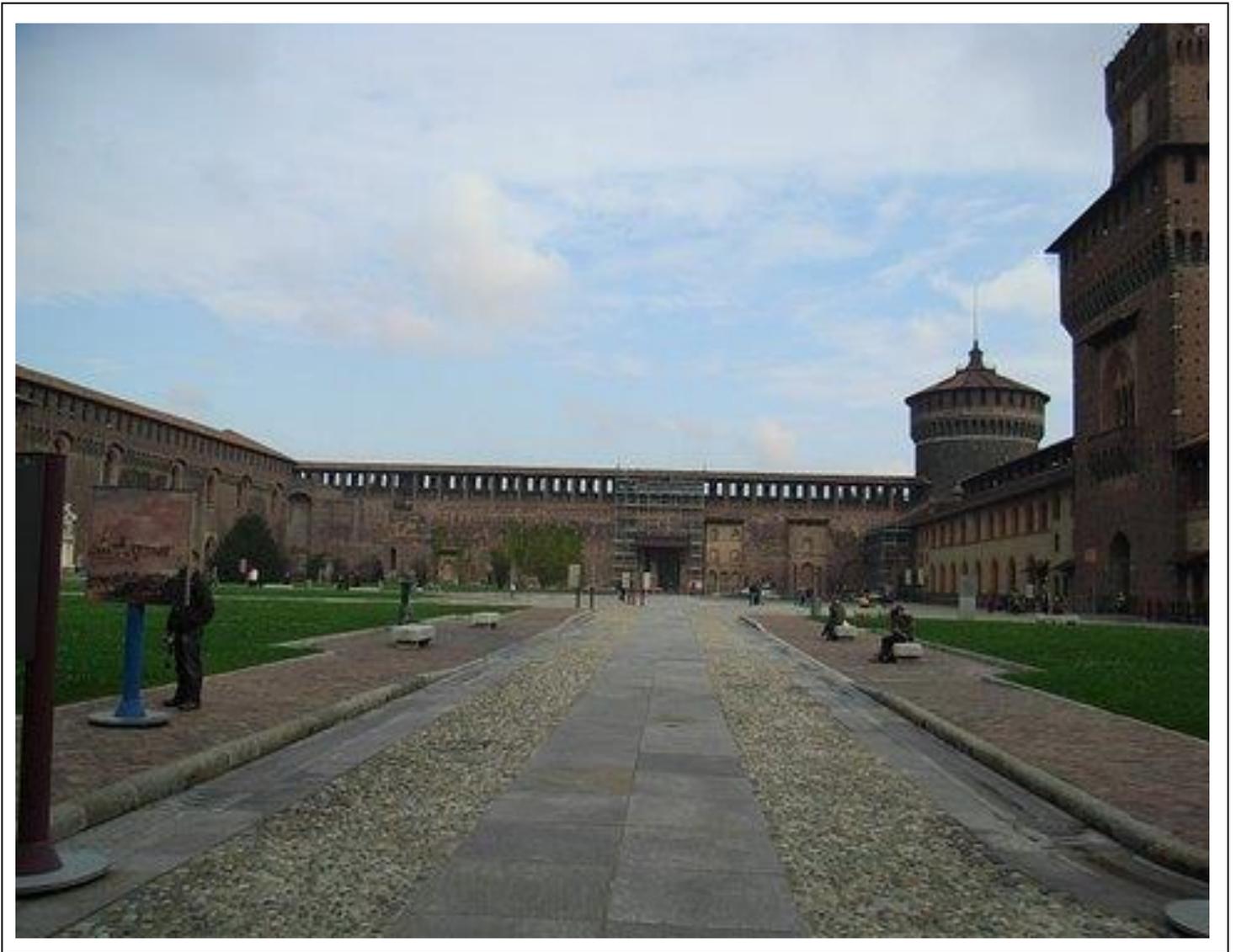
vezes até 17 camadas) revelou novas secções da decoração de Leonardo. A mais surpreendente, no dizer dos especialistas, o *trompe l'oeil* de um mural monocromático que representa a grande raiz de uma árvore presa na rocha. No conjunto das imagens seguintes, após as da minha visita ao Castelo Sforza em 2008, aparecem algumas do processo do restauro e com a impressionante visibilidade que traz ao fresco de Leonardo. Para voltar à ideia de dádiva patrimonial com que abri o texto, então a obra de Leonardo “dá-se” de novo, e também em “dívida” para com estas intervenções que iluminam a obscuridade com que até há pouco se via (não vendo) a decoração. Como nas imagens tão turvas da minha visita.



Castelo Sforza, Milão

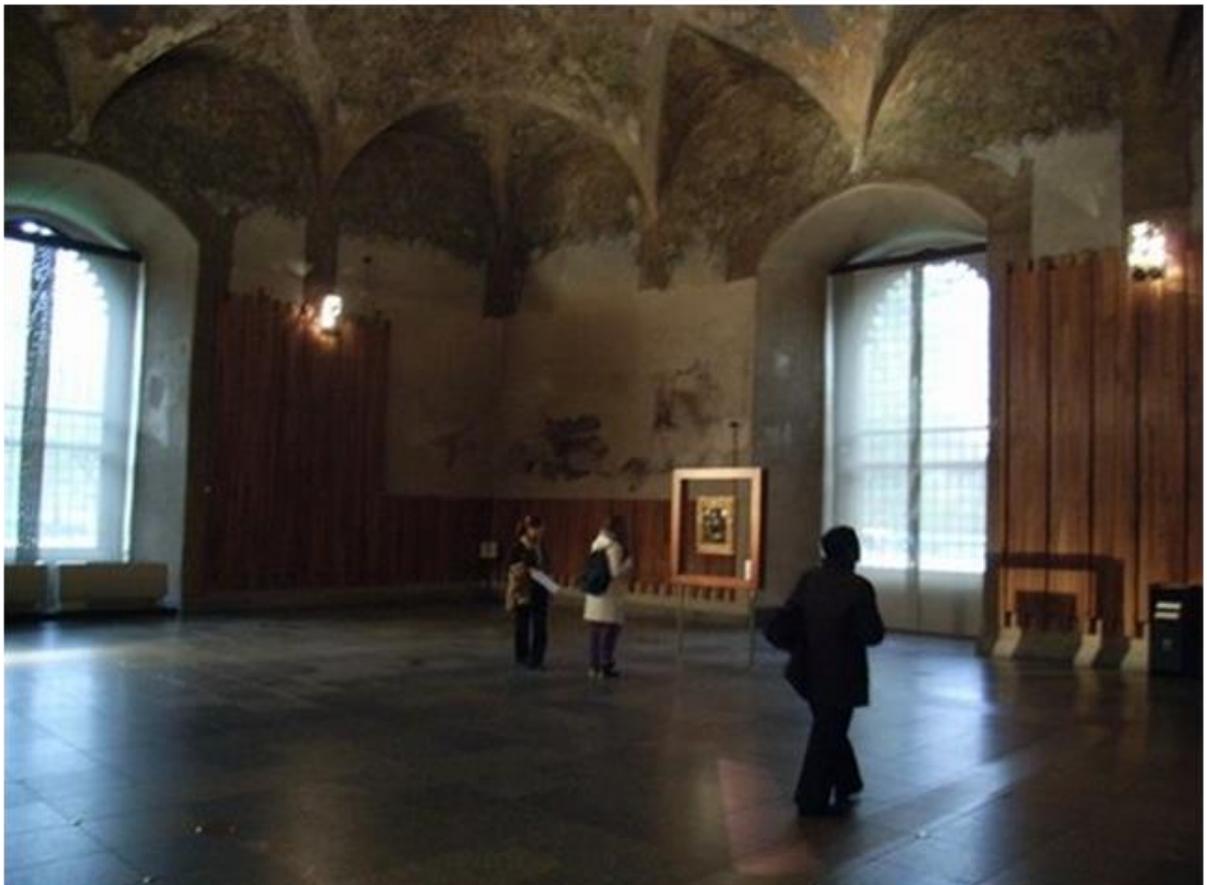
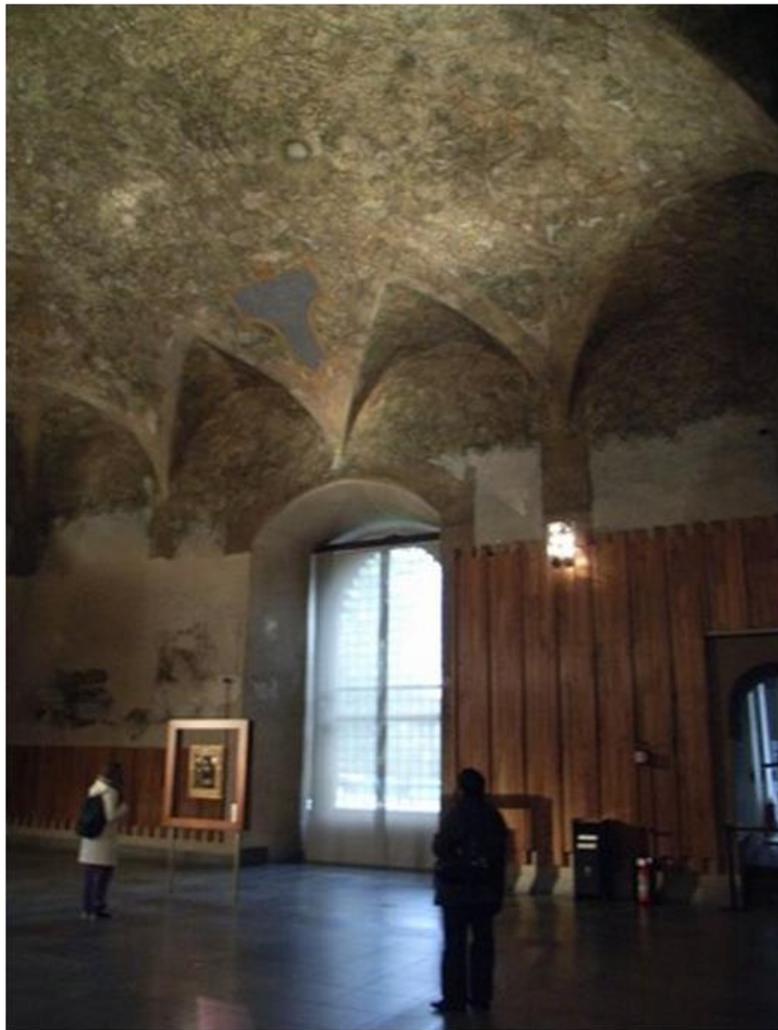
Conde e Ribeiro©2008

http://www.saladelleassecastello.it/?page_id=87&lang=en bibliografia;
http://www.arthistorynews.com/articles/2452_More_of_Leonardos_Sala_delle_Asse_mural_uncovered;
<http://www.artsblog.it/post/58627/leonardo-al-castello-sforzesco-online-i-restauri-della-sala-delle-asse>;
http://milano.corriere.it/foto-gallery/cronaca/13_ottobre_22/restauro-sala-asse-5eb329be-3b18-11e3-95f2-9a7a296f615f.shtml#1; <http://www.saladelleassecastello.it/?lang=en> seguir o restauro;
<http://www.theblaze.com/stories/2013/10/24/restoration-workers-make-find-of-a-lifetime-involving-a-hidden-da-vinci-painting/>; http://www.flickr.com/photos/comune_milano/sets/72157636801983834/





Castelo Sforza: entrada no museu onde se encontra a *Sala delle Asse* [1495-] 1498



Leonardo da Vinci, *Salla delle Asse*. Castelo Sforza, Milão. [1495-] 1498



Francesco Galli (dito Francesco Napoletano) (? – 1501), *Madona con Bambino (Madona Lia)*, óleo s/ tela, c. 1495



Leonardo da Vinci, *Salla delle Asse*, Castelo Sforza, Milão, [1495-] 1498



A Sala delle Asse, Castelo Sforza, Milão, [1495-] 1498, em obscura visibilidade antes do restauro





**Leonardo da Vinci, *Salla delle Asse*, [1495-] 1498, Castelo Sforza, Milão
Escudo brasonado com as armas ducais da Casa Sforza**

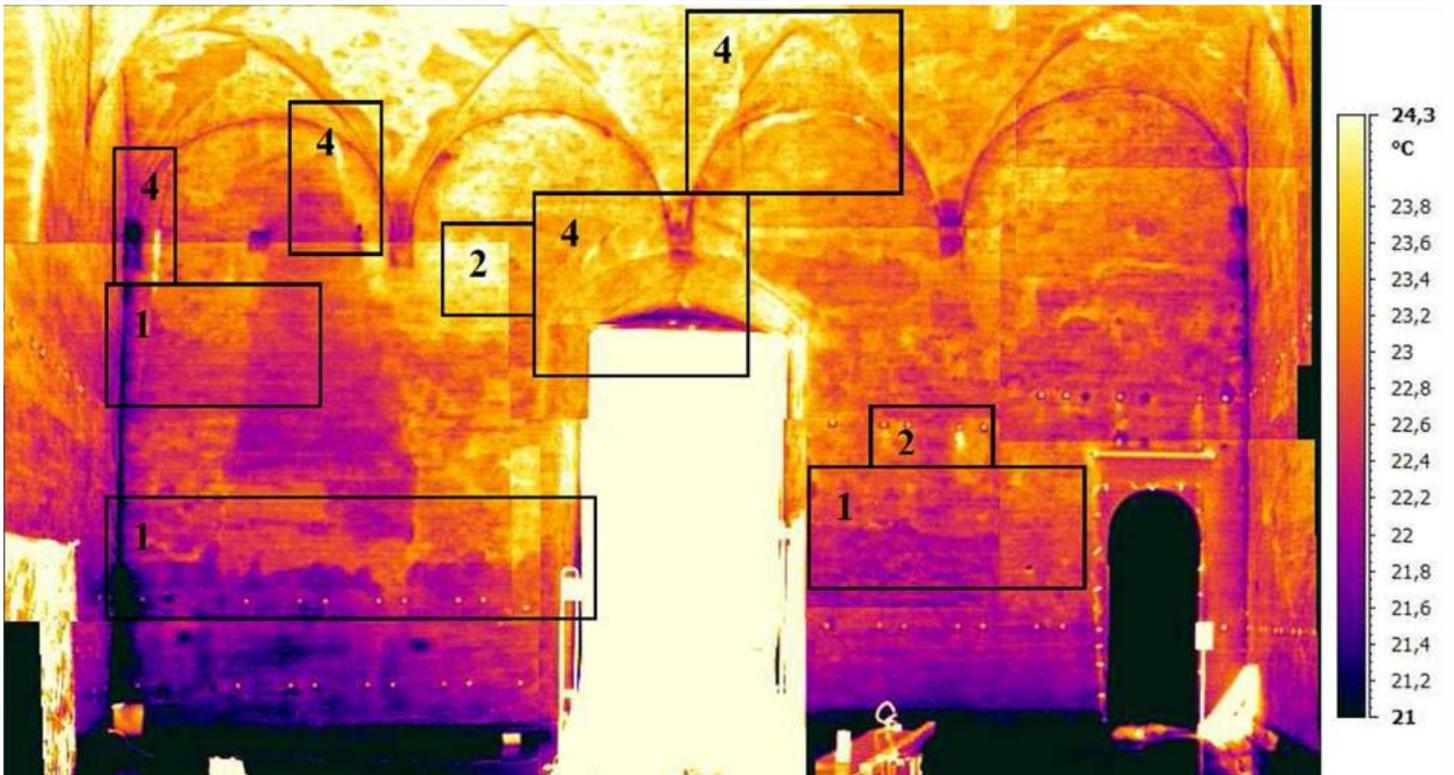
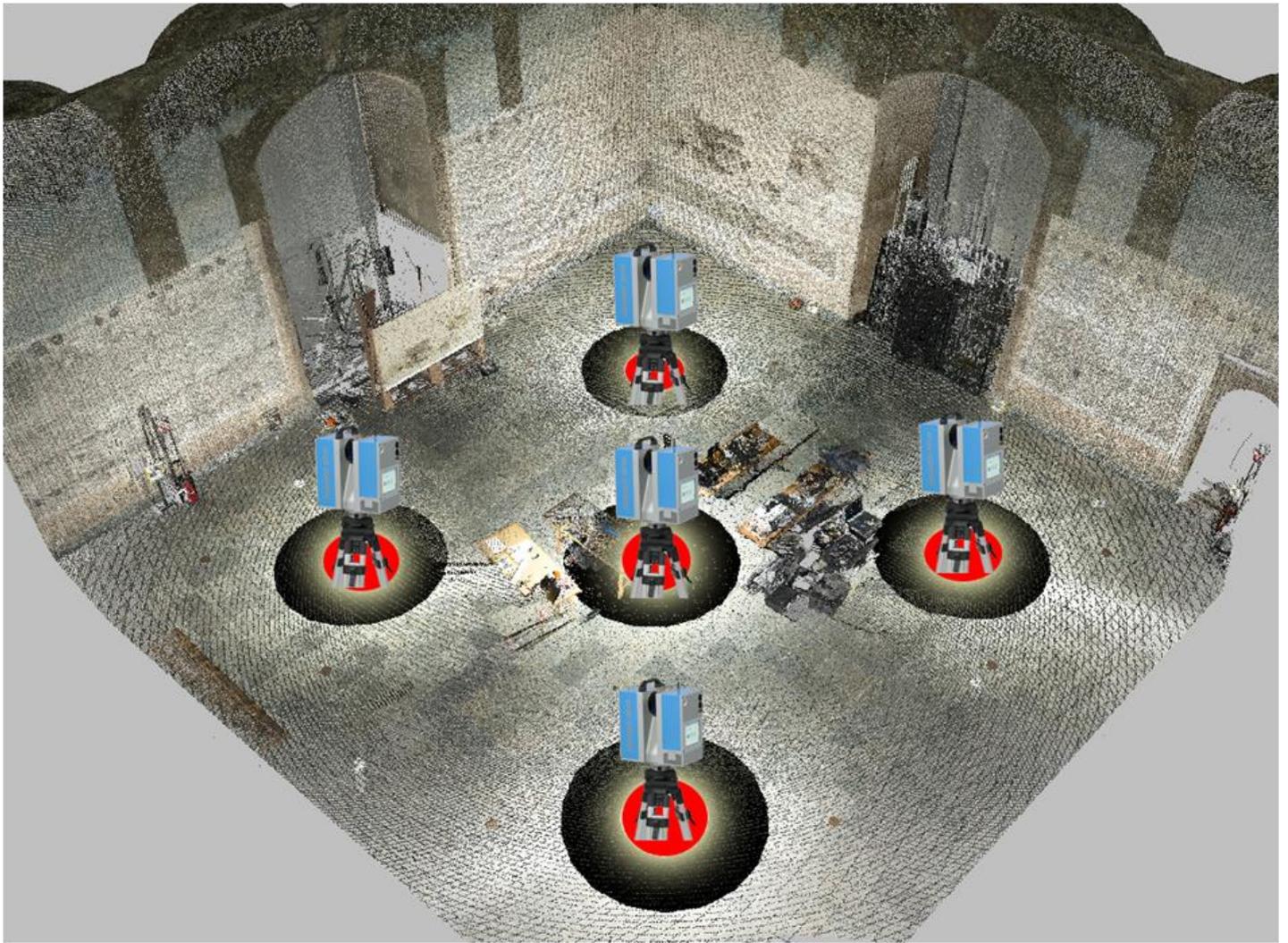


Leonardo da Vinci, *Salla delle Asse*, [1495-] 1498, Castelo Sforza, Milão
A seccão monocromática

Conde e Ribeiro©2008



A Sala delle Asse em restauro, início em 2013

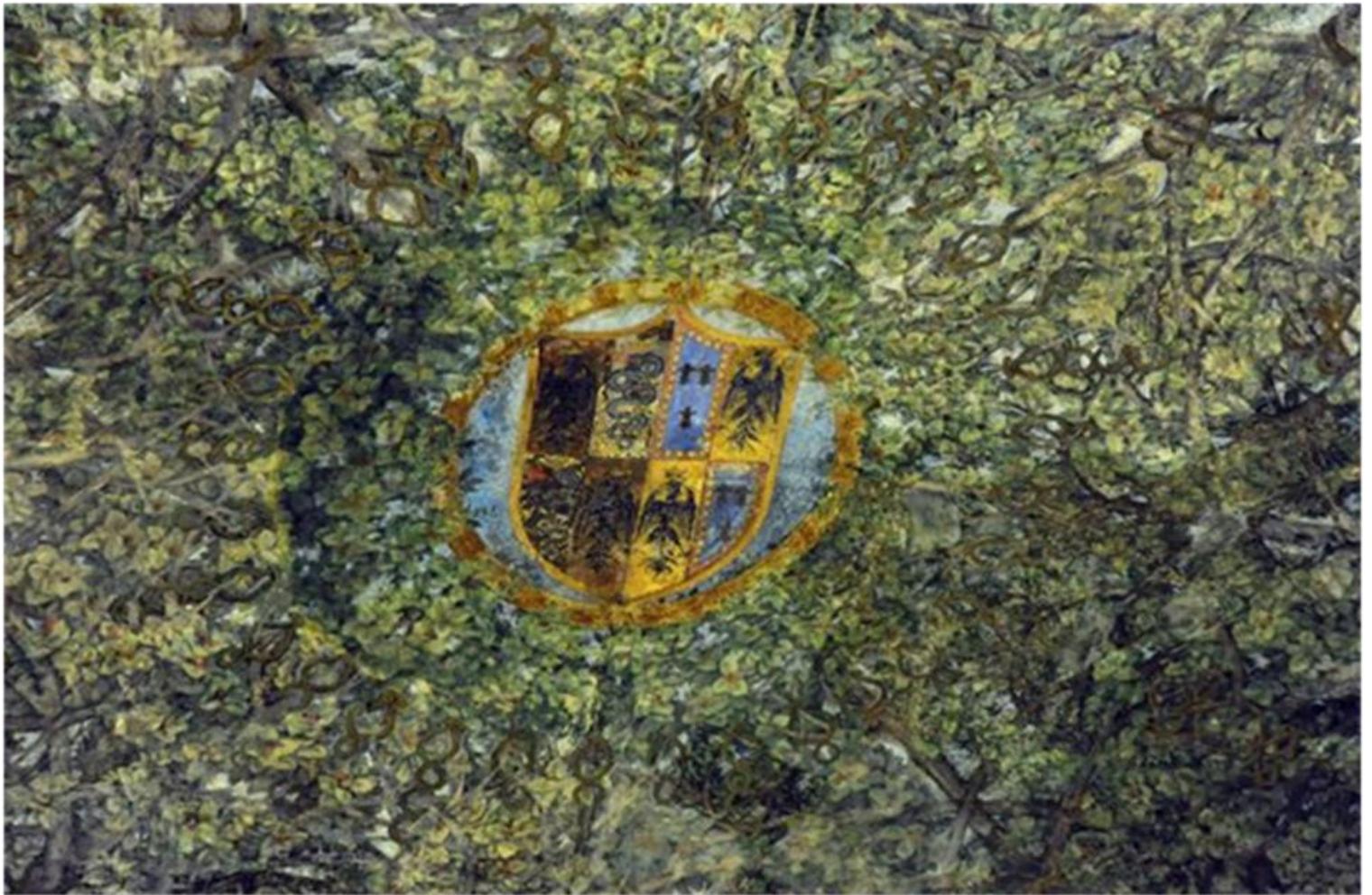
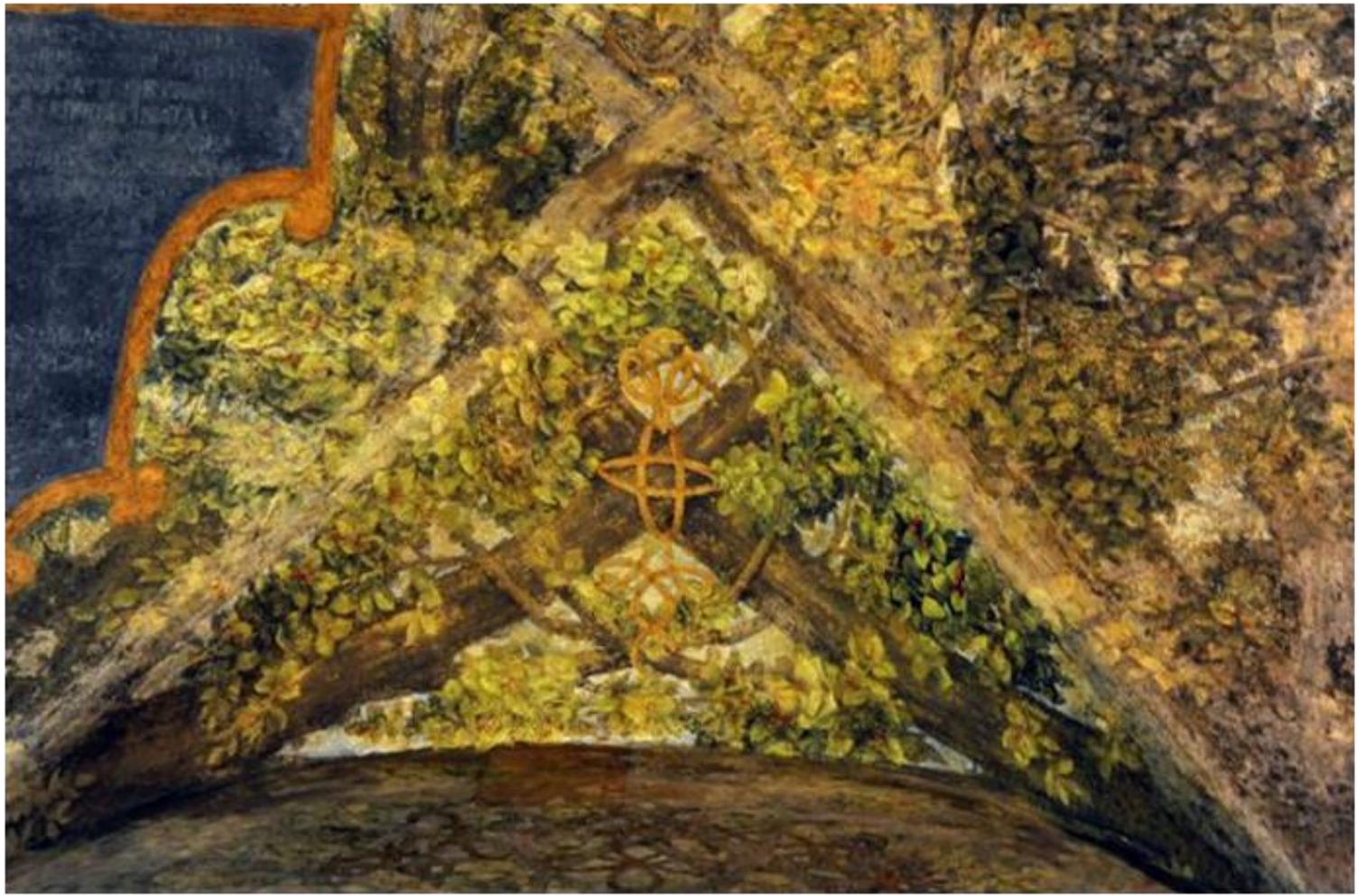


1ª imagem: scan da cúpula ; 2ª imagem: inspeção termográfica





A visibilidade do fresco em fases do restauro





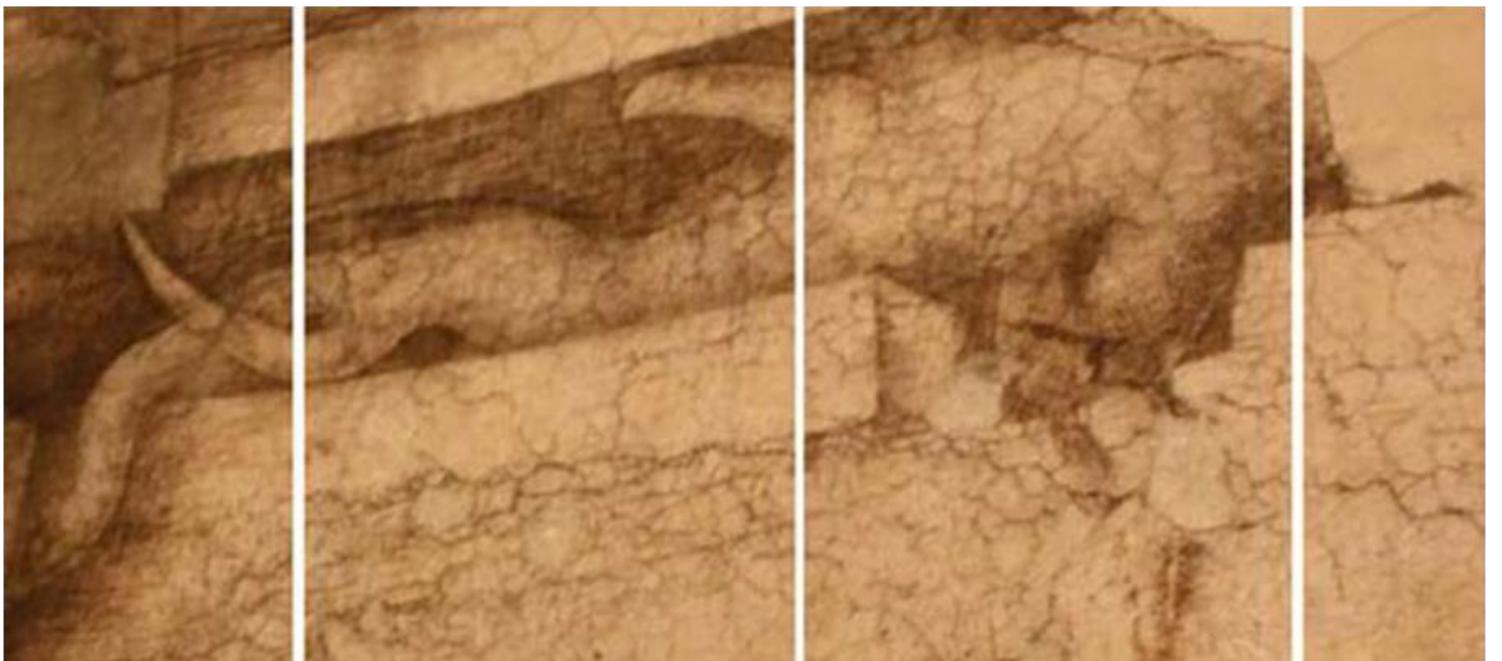
A visibilidade do fresco após o restauro: 1ª imagem: previsão para maio de 2015; 2ª imagem, previsão para 2016



Restauro da secção monocromática



A descoberta na seção monocromática: desenho da raiz de uma árvore presa na rocha



2. Origem e versões do projeto

Leonardo tinha cerca de 30 anos⁸⁶ ao chegar a Milão. A mesma idade de Ludovico⁸⁷ (nasceram ambos em 1452) quando conheceu este *Mestre Lionardo Fiorentino in Milano*, termos com que se apresentou, com fama de “excelente” e enviado por intermédio de Lorenzo de Medici. Provavelmente por influência de Francesco Filelfo (1398-1481), humanista do círculo de Ludovico⁸⁸ que se correspondia com esse Lorenzo, o grande senhor e mecenas da república de Florença.



Giovanni Ambrogio de Predis, *Retrato de Ludovico Sforza*, c. 1496-9, tempera em velum, 27.3x17.9 cms, *Aelius Donatus Grammatica*, Archivio Storico Cívico e Biblioteca Trivulziana, Milão



Giovanni Ambrogio de Predis (e Leonardo da Vinci?), *Retrato de uma Dama* (Beatrice d'Este ?, mulher de Ludovico Sforza), óleo s/ madeira, 51 x 34 cm, c. 1490, Pinacoteca Ambrosiana, Milão

⁸⁶ Disse atrás que o primeiro registo de Leonardo na cidade data de abril de 1483 (pontualmente, citada como 1481), mas pode ter viajado um ano antes ou mais para o Norte.

⁸⁷ Ainda como regente do sobrinho, só se tornou Duque de Milão em 1494. Imagens seguintes em http://en.wikipedia.org/wiki/Ludovico_Sforza; http://it.wikipedia.org/wiki/Beatrice_d'Este

⁸⁸ Ludovico parecia assim gostar não só de armas, também de livros. O humanista Filelfo defendeu uma filosofia sintetizante do artístotélismo e platonismo, algo influência para Leonardo durante a permanência em Milão.

Ao ser dispensável para outra corte, a de Milão, Leonardo revela-se um não-favorito dos Medici, antes um recomendado. Porventura Lorenzo nem admirava demasiado o pintor e inventor – designação que Leonardo preferia para si.⁸⁹ Ia recomendado pelos dotes na música, de que tinha fama de executante virtuoso. Teoricamente, a música detinha certa elevação na hierarquia das artes, mas o vértice outorgava-se para as do “espírito”, literárias e intelectuais (os humanistas escreviam versos para canto e melodia). Bem abaixo permaneciam os músicos, executantes, na esfera do entretenimento cortesão.

Parece uma iniciativa do “metamecenato” de Lorenzo de Medici no contexto da política de alianças entre poderes senhoriais das repúblicas italianas (Syson, 2011: 20). De facto, Leonardo levava a Ludovico um presente diplomático feito por si. Uma lira de prata e, nem mais, com a “forma da cabeça de um cavalo”.⁹⁰ Lorenzo deve ter pago o instrumento e pensa-se que Leonardo viajou com o cantor Atalante Migliorotti (1466-1532), igualmente aspirante à corte de Sforza. Segundo alguns especialistas, Atalante figura no *Retrato de Um Músico* (c. 1490). Um não-especialista julga até tratar-se de um autorretrato de Leonardo aos 33 anos.⁹¹ Verdade ou não, é mais um dos retratos extraordinários que ele realizou durante a fase milanesa, surpreendendo com a modernidade de um naturalismo⁹² não flamengo mas com a “divina graça” de grande pintor – e florentino. Veja-se a beleza translúcida e comovente de *A Dama com Arminho* (1489), a mesma Cecilia Gallerani (1473–1536) que foi amante de Ludovico Sforza antes do casamento com Béatrice d’Este (1475-1497), em 1491. A Leonardo coube organizar os festejos, na função de artista da corte. *La Belle Ferronnière* (1490-96) é mais um magnífico retrato do mestre florentino. Havendo incerteza nas atribuições da figura pintada, começou por se identificar com Lucrezia Crivelli (1452-1508), outra amante, e, ultimamente, com a dita Béatrice, mulher de Ludovico.⁹³

⁸⁹ Cf. citações dos manuscritos em “Leonardo, *uomo senza lettere*” (Conde (1995); manuscritos na edição francesa, *Les Carnets de Léonard de Vinci* (1987 [1942])).

⁹⁰ Syson (2011: 20) reportando-se ao historiador e biógrafo Giorgio Vasari (1511-1574). No século XVI, Vasari publicou *Le Vite de Più Eccellenti Architettori, Pittori et Scultori Italiani*. Com duas edições em Florença (1550 e, alargada, em 1568) é uma antologia monumental de vidas de artistas e fundação da história da arte. Para os artistas, deu direito à celebração quase hagiográfica das suas obras e biografias; elevação para a transcendência com *la divinità* como um dos primeiros termos para o carisma artístico. Sobre Vasari na corte dos Medici e o seu culto a Miguel Ângelo, cf. Jacks (1998) e Ruffini (2011), entre muitos títulos. Segundo Vasari, Leonardo aprendeu a tocar lira na infância e improvisava. Talvez por volta de 1479, Leonardo criou essa lira “quase inteiramente em prata”. Cf. também “Leonardo, the musician” (Winternitz, 1975) e na página Wikipedia com esta referência: Emanuel Winternitz (1982), *Leonardo da Vinci as a Musician*, New Haven, Yale University Press.

⁹¹ Também pode ser Franchino Gaffurio (1451-1522), *maestro di cappella* da Catedral Milanesa na altura, ou o monge Leonardo da Pistoia da corte de Cosimo de’ Medici. Fora da comunidade de especialistas, o ilustrador Siegfried Woldhek defende a tese do autorretrato de Leonardo. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Musician. O quadro foi atribuído a Leonardo por alguns especialistas, nomeadamente da exposição de Londres, considerado inacabado, repintado, e com vários restauros.

⁹² Cf. Bayer e Gregori (2004) sobre o legado dos “pintores da realidade” na região lombarda de Itália.

⁹³ Atribuição na exposição de Londres, 2011. Imagens seguintes em <http://www.universalleonardo.org/work.php?id=308>; <http://www.universalleonardo.org/work.php?id=307>; http://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Musician; http://en.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Gallerani; http://en.wikipedia.org/wiki/La_belle_ferlonni%C3%A8re



Leonardo da Vinci, *Retrato de um Músico*, óleo s/ painel de madeira, 44.7× 32 cm, c. 1490 (ou 1485)
Pinacoteca Ambrosiana. Milão



Leonardo da Vinci, *A Dama com Arminho- Retrato de Cecilia Gallerani*, óleo s/ painel de madeira, 55 × 40.5 cm. c. 1489-90. Museu Czartorvski. Cracóvia



Leonardo da Vinci (atrib.)/ Círculo de Leonardo da Vinci, *La Belle Ferronnière*, óleo s/ madeira, 1490-96, 63 × 45 cm
Museu do Louvre, Paris

Apesar de recomendado como pintor-músico e aspirar ao conforto da posição de artista de corte, modelo ainda não institucionalizado no Norte de Itália, Leonardo tinha mais expectativas em relação a Sforza e manifesta-as na forma de visionário com muitas vocações por demonstrar. Propõe-lhe o *experimento* de funções nunca por ele experimentadas como as de arquiteto, urbanista e engenheiro militar, cargo superior ao de pintor de corte.⁹⁴ E, se neste ponto admiramos o visionário, não menos o mecenas que apenas podia confiar na fama de Leonardo, já notável e com poucas obras. Estavam bem um para o outro, dois homens jovens com vistas largas, servindo o exemplo para comprovar o poder compreensivo das tutelas, por vezes utópico ou megalómano à altura do querer dos artistas, ou mesmo mais. Então, na carta em que Leonardo se oferece ao serviço de Sforza,⁹⁵ foi sobretudo como o inventor de máquinas de guerra que se apresentou em nove longos pontos. Só no décimo, último, se refere a tempos de paz com alguma arte. Ainda assim, depois de outros méritos civis, e sem esquecer *Il Cavallo*:

“Em tempo de paz, creio poder dar-vos também inteira satisfação como qualquer outro, seja na arquitetura, para a construção de edifícios públicos e privados, seja para conduzir a água de um lado para o outro. E posso executar escultura, em mármore, bronze ou terra cozida; o mesmo em pintura, a minha obra pode igualar a de não importa quem. E, além disso, empreenderei a execução do cavalo de bronze que será glória imortal, homenagem eterna à bem-aventurada memória do Senhor vosso pai e à ilustre casa dos Sforza. E se uma das coisas aqui enumeradas parecer impossível ou impraticável, ofereço-me para fazer o ensaio dela no vosso parque ou em qualquer outro lugar que agrade a Vossa Excelência, a quem me recomendo com toda a humildade” (*Cadernos*, 1987, 2.º vol: 534-535).

Quanto ao cavalo, se o imaginava *grandissimo*, devia-se igualmente a Ludovico querer um “colosso jamais visto na Europa” para demonstração da grandeza do pai e do seu poder. Mimetizavam-se os colossos da Antiguidade, admirados pela cultura da Renascença. No decurso do projeto os desenhos de Leonardo (só alguns nas imagens) apresentaram, contudo, duas versões separadas por vários anos. Em primeiro lugar, revelam o seu interesse sobretudo pelo cavalo, embora o cavaleiro fosse o motivo da estátua e, em segundo, o cavalo com as duas patas dianteiras em cima iria dar lugar a um modelo tecnicamente mais exequível: o de um cavalo a trote com três patas em baixo. De outra forma, como erguer o colosso projetado para ter 24 pés de altura (cerca de sete metros) e 70 toneladas de bronze?

Realmente, também seria um *experimento*! E mais, para Leonardo, o primeiro empreendimento desta envergadura e até a primeira escultura, apesar de expedito a proclamar

⁹⁴ Uma nota atrás informa que Leonardo veio a ser elevado a tais funções não por Ludovico mas César Bórgia, em 1502. Fiz-lhe menção em “Arte e poder” (Conde, 2009) a propósito da longa relação dos artistas com o poder. No caso, o poder “sulfuroso” de Bórgia e admirado por Maquiavel (Niccolò Machiavelli, 1469-1527), um dos fundadores da ciência política moderna, historiador, poeta, diplomata e músico. *O Príncipe*, obra que parece apoiar-se no modelo de Bórgia, teve na origem uma versão distribuída em correspondência, de 1513, com o título em latim, *De Principatibus (Sobre Principidades)*. A primeira versão impressa surgiu postumamente, em 1532 (cinco anos após a morte de Maquiavel), e com a permissão do Papa Clemente VII – um dos membros da família Medici.

⁹⁵ Carta não datada, talvez escrita por outra mão mas concebida por Leonardo que provavelmente a trazia de Florença.

na carta a capacidade para fazer *Il Cavallo* e qualquer tipo de esculturas: “de mármore, bronze ou terra cozida” que poderiam “igualar [a obra] de não importa quem” – como na pintura.⁹⁶ Parece ter havido certa hesitação inicial de Ludovico Sforza: acreditaria que Leonardo levasse a termo a missão do bronze monumental?⁹⁷ Mas Leonardo, além de estratega, era um sedutor e inventor. Sedutor, pois os testemunhos da época elogiam-lhe a beleza, elegância e eloquência; “arte da conversação” que parecia manter com graça e bons argumentos. Inventor, com a espécie de ingenuidade romântica perante problemas técnicos e impaciência perante limites – parafraseando Kenneth Clark (1986 [1952, 1939]) e desde “Obra e valor” (Conde, 1994). Os limites desafiavam-no para a criação de novos métodos.⁹⁸ Por isso, ele “esquece” a inexperiência e a dificuldade para fazer, nesse tempo, a fundição unitária de um tal conjunto escultórico.⁹⁹ Uma peça única ainda, aparentemente não inventada, ainda que Leonardo soubesse do problema em construí-la porque conhecia a técnica de fundição, nomeadamente do metal para canhões. Por outro lado, como resolver o equilíbrio para um enorme cavalo montado em pé, aquele da primeira versão?¹⁰⁰

Aplicando-se ao projeto, anotado nos *Cadernos* desde 23 de abril de 1490,¹⁰¹ remodelou-o para a segunda versão. O processo pode ter decorrido desde 1489-90 quando a dimensão do cavalo quase quadruplicou. Em dezembro de 1493 já admitia fundir à parte a cauda e a figura do cavaleiro, entretanto por concluir. Esse modelo, aproximado à perfeição anatómica pelo método do “naturalismo sintético”, soma das partes mais belas dos exemplares observados nas coudelarias de Ludovico,¹⁰² é um cavalo ideal com “divinas

⁹⁶ Sobre “a persistência do mito” de Leonardo escultor, cf. Hanson (2012).

⁹⁷ Embora a ligação de Leonardo ao projeto possa vir de antes (algumas fontes referem desde 1482), de facto o primeiro documento com alusão ao emprego de Leonardo por Ludovico para *Il Cavallo* surge numa carta datada de 22 de julho de 1489. A carta, enviada pelo embaixador florentino em Milão a Lorenzo de Medici, questionava a capacidade de Leonardo para o empreendimento. Mostrou-se preocupado por os desenhos não exprimirem a maior estátua de bronze da Europa e perguntava se não haveria um mestre mais experiente a recrutar em Florença. Sem alternativa, pelo menos que se conheça de resposta de Lorenzo, Leonardo continuou com o projeto.

⁹⁸ No caso de *A Última Ceia* (1492 ou 1494/5 – 1498) a rápida degradação da obra e os problemas para a sua conservação devem-se em grande parte ao novo método para a técnica do fresco. Ver nota sobre a questão com algumas referências em “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (2ª parte)” (Conde, 2013 em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf. O texto começa com imagens de Cristo e do fresco antes e após o último restauro que durou cerca de 20 anos.

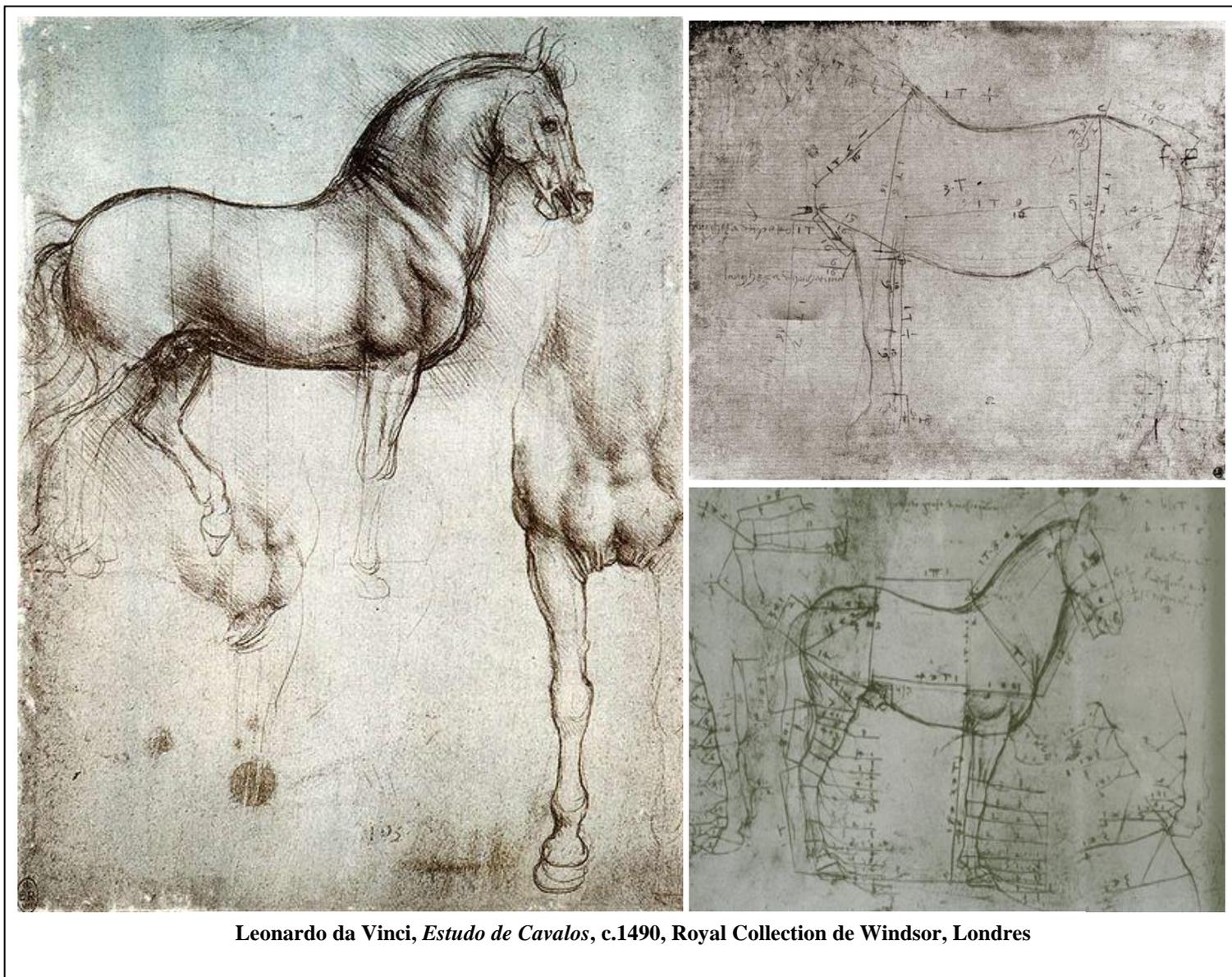
⁹⁹ Sobre a especificidade técnica e métodos da fundição ver as descrições do Museu da Ciência de Milão e sobre sobre os “dois cavalos”, o projetado por Leonardo e o que se construiu no século XX, depositado em Milão: <http://www.museoscienza.org/leonardo/speciale/approfondimenti/cavallo/ducecavalli.htm> <http://www.museoscienza.org/leonardo/speciale/approfondimenti/cavallo/nascita.htm> (origem do projeto); <http://www.museoscienza.org/leonardo/speciale/approfondimenti/cavallo/cavallo.htm>; <http://www.museoscienza.org/leonardo/speciale/approfondimenti/cavallo/fusione.htm> (o desafio da fundição); <http://www.museoscienza.org/leonardo/speciale/approfondimenti/cavallo/colata.htm> (o problema do vazamento). Em Mac Tavish (1987), imagem de um desenho de Leonardo, *Cours d'une Fonderie*, c. 1487, Biblioteca Real do Castelo de Windsor, p. 37. Cf. <http://www.erudit.org/culture/va1081917/va1154511/53932ac.pdf>

¹⁰⁰ Sobre aspetos históricos e técnicos da fundição artística, cf. Manso (2011).

¹⁰¹ Noutra entrada dos *Cadernos* em 19 de maio de 1491 decide registar “tudo o que se relaciona com o cavalo de bronze agora em construção”. Dada a extensão deste texto não insiro fragmentos dos manuscritos sobre *Il Cavallo* que deixo para uma publicação futura.

¹⁰² Os historiadores usam a designação e Leonardo descreveu o método em escritos sobre a pintura.

proporções” e idealiza o poder do duque. Na verdade, o que se esperaria de um artista da corte, como fez no fresco arborescente da *Sala delle Asse*.



Leonardo da Vinci, *Estudo de Cavalos*, c.1490, Royal Collection de Windsor, Londres

Anote-se que Leonardo foi amigo e aprendeu matemática com Luca Pacioli (Fra Luca Bartolomeo de Pacioli, ou Paccioli, Paciolo, 1445-1517), autor de *De Divina Proportione*, escrito em Milão em 1496-98 e publicado em Veneza em 1509. O manuscrito, de que existem duas cópias, dedicava-se à matematização das proporções artísticas, em particular a “razão de ouro” (ou “quadrado de ouro”) aplicada à arquitetura. Leonardo desenhou figuras geométricas¹⁰³ para o livro que ainda discutia o uso da perspectiva por pintores como Piero della Francesca (c. 1415-1492), Melozzo da Forlì (1438-1494) e Marco Palmezzano (1460-1539). Decerto, Leonardo também aprendeu com o mestre Andrea del Verrocchio (1435-1488)

¹⁰³ Imagens em http://en.wikipedia.org/wiki/Luca_Pacioli

a calcular as proporções para o cavalo.¹⁰⁴ Na imagem, um exemplo para os cálculos do mestre. Não subtraem a importância – e diferença – das proporções para o cavalo ideal de Leonardo, mas inscrevem essa criatividade matemática nos códigos da época.



E, antes, Leonardo já concebera algum cavalo? A pergunta transporta para a trajetória complexa de uma ideia artística que percorro na segunda parte do texto. Por enquanto, ainda se deve atender a três conjuntos de imagens para acrescentar aos desenhos no início. Mostram transformações do projeto, o cavalo ideal e apontamentos nos manuscritos sobre o método de fundição.¹⁰⁵ O primeiro conjunto volta a incluir a primeira versão do projeto, com data de

¹⁰⁴ Imagem em <http://metmuseum.org/collections/search-the-collections/340981?pos=9&rpp=20&pg=1&ft=South+America&what=Chalk>

¹⁰⁵ Entre outras referências, imagens em <http://www.royalcollection.org.uk/microsites/leonardo/MicroSection.asp?themeid=2452>; [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Study_for_an_equestrian_monument_\(recto\)_-_Google_Art_Project.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Study_for_an_equestrian_monument_(recto)_-_Google_Art_Project.jpg); http://it.wikipedia.org/wiki/Cavallo_di_Leonardo; <http://www.wikipaintings.org/en/leonardo-da-vinci/a-study-for-an-equestrian-monument>; <http://www.wikipaintings.org/en/leonardo-da-vinci/a-study-for-an-equestrian-monument#supersized-artistPaintings-225133>; <http://www.wikipaintings.org/en/leonardo-da-vinci/a-study-for-an-equestrian-monument#supersized-artistPaintings-225244>; <http://www.wikipaintings.org/en/leonardo-da-vinci/manuscript-page-on-the-sforza-monument>; <http://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/emdl.asp?c=13419&k=13363&rif=13377&xsl=1>;

c.1485-1490, ao lado da segunda versão. Aqui num desenho sempre citado mas que é bastante mais tardio e com datações variáveis. Ou indicação imprecisa das fontes: por exemplo, de c.1500 a 1510 e 1517-18. O desenho já diz respeito ao *Monumento a Trivulzio*, outro projeto de estátua equestre mas posterior ao abandono de *Il Cavallo* e à era de Sforza em Milão. Para esse *Monumento a Trivulzio*, Leonardo fez vários estudos a partir de 1508 em que continuou a desenvolver a segunda versão de *Il Cavallo*.

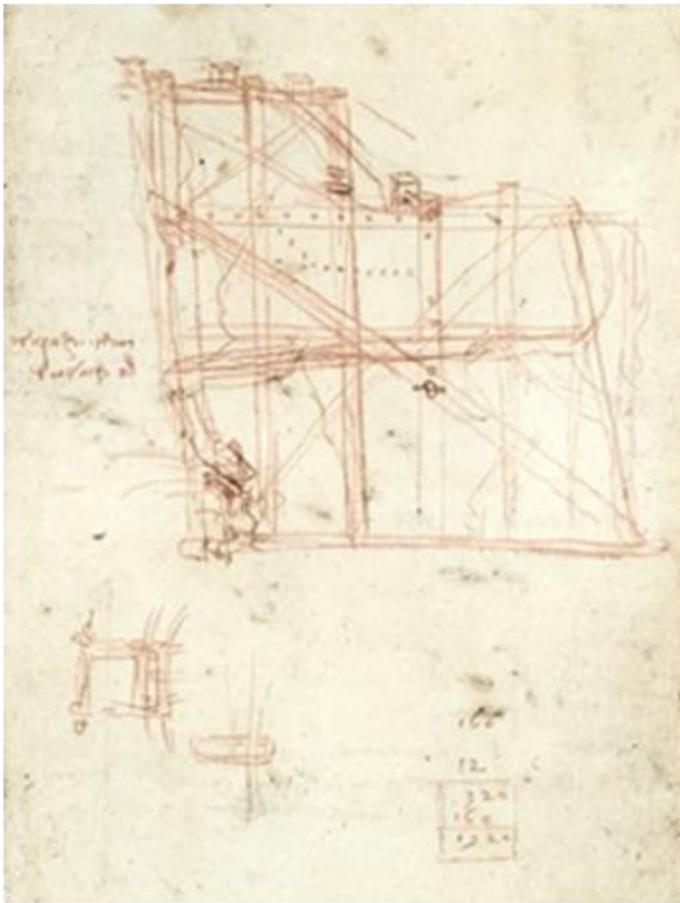
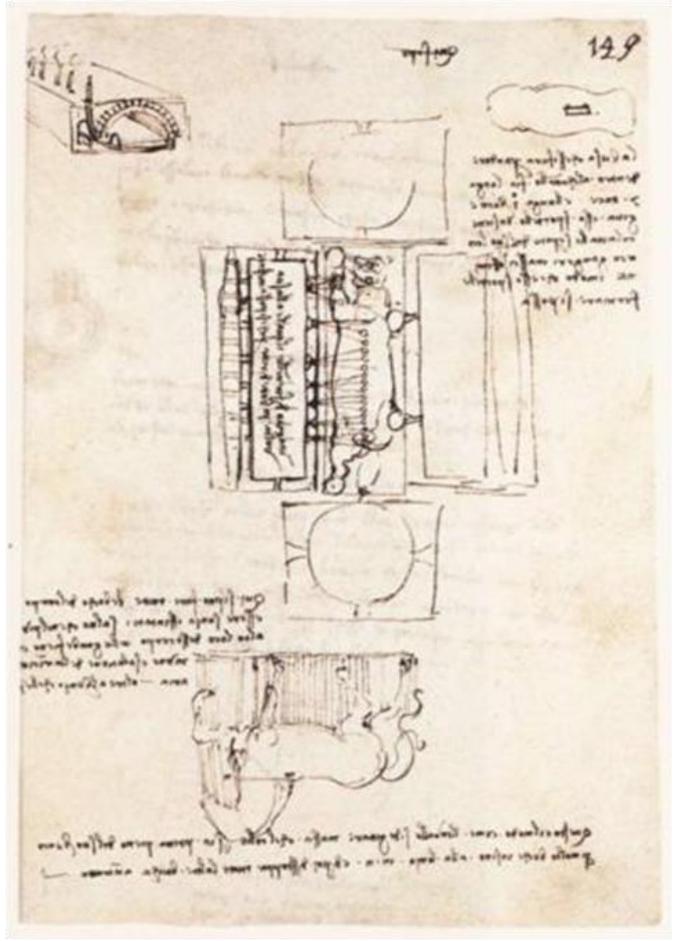
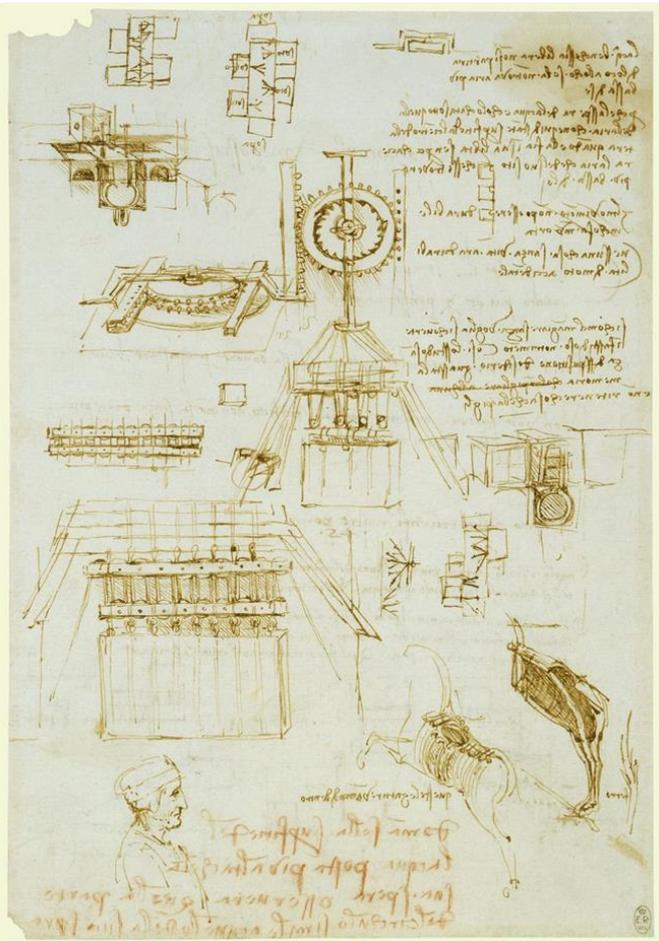


**Leonardo da Vinci, Cavaleiro num cavalo empinado pisa um inimigo caído (Estudo para o Monumento de Sforza)
Primeira versão, 1485-1490, Royal Collection de Windsor, Londres**

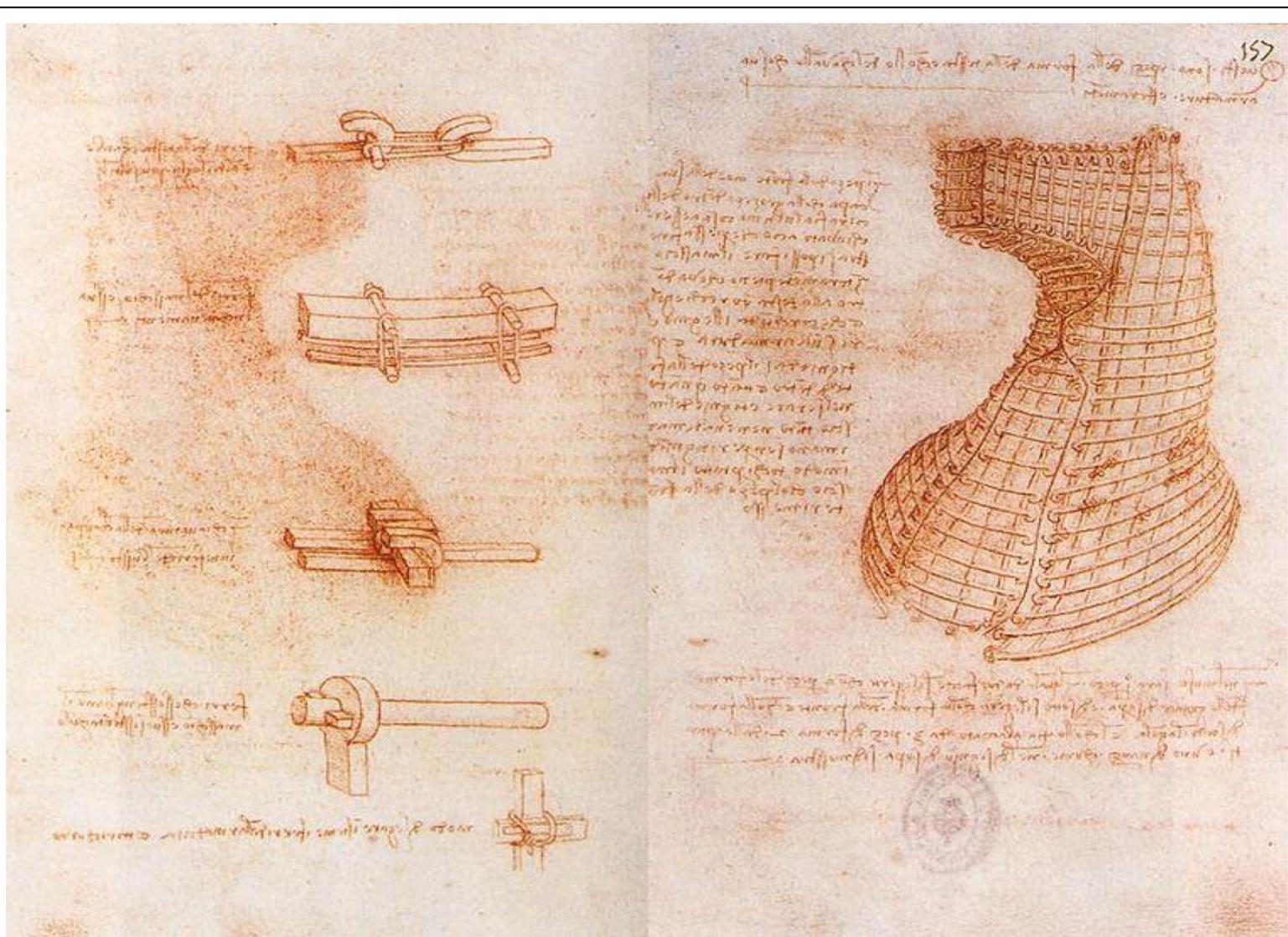
<http://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/emdl.asp?c=13419&k=13363&rif=13379&xsl=1> ;
http://it.wikipedia.org/wiki/Cavallo_di_Leonardo



Leonardo da Vinci, *Estudos para Monumento Equestre*
Segunda versão: em referências com várias datas desde c. 1500 até 1517-18, Royal Collection de Windsor, Londres



Desenhos nos manuscritos para o *Monumento Sforza* sobre moldes e método de fundição, c. 1492-94, Royal Collection de Windsor, Londres



Leonardo da Vinci, *Estudo para a criação do molde da cabeça do cavalo*, c. 1493
Página dupla do manuscrito sobre o Monumento Sforza, Biblioteca Nacional, Madrid

5. Nota final

Para responder à questão acima – antes, já concebera algum cavalo? - a que se junta a segunda - e depois, que mais cavalos? - temos de conhecer a trajetória de uma ideia que não se limitou ao projeto para Ludovico Sforza. Na verdade, *Il Cavallo* pertence ao imaginário – e iconografias – de cavalos que acompanharam o percurso de Leonardo durante mais de vinte anos. Assim, *Il Cavallo* também como símbolo para a persistência de uma ideia, obsessões e desafios na criatividade artística.

A segunda parte do texto faz a digressão pelas metamorfoses e referências dessa ideia. Toda uma genealogia com a rede de ligações cuja intertextualidade (e intervisualidade) inscreve a criatividade de Leonardo nas coordenadas da sua época. Como direi, glosando o

nosso Francisco da Holanda (1517-1585) no século XVI (Teixeira, 2002), a ideia não tem fim mas tanto parte do pensamento próprio quanto de condições, códigos e relações com outros: as referências próximas e/ou imaginárias que pautam o fazer artístico, as obras e a respetiva relevância. Mesmo um grande inventor como Leonardo teve vários cavalos apropriados e/ou confrontados para conceção do seu. Exemplo para a criatividade situada e partilhada que relativiza a originalidade das ideias pois em arte, como na ciência de que ele foi um pioneiro, a originalidade não significa um absoluto. Antes, e sempre, um processo multifacetado de singularização. Hoje, como no passado, luta de um criador para se superar nesse mapa de inscrições, modo de construir autorreferência com heterorreferências.¹⁰⁶



Quatro Estudos de Patas de Cavalos, 1490, Biblioteca Reale, Turim

¹⁰⁶ Imagem seguinte em <http://www.universalleonardo.org/work.php?id=339>

REFERÊNCIAS

Dada a diversidade de remissões, a bibliografia encontra-se organizada em 4 pontos. O primeiro reúne as minhas publicações que enquadram o texto; o segundo, com as referências históricas, sobre Leonardo e *Il Cavallo*; o terceiro, com um conjunto de títulos sobre o património; e o quarto, com elementos de apoio à *touring research* sobre turismo, cultura visual e o uso de imagens.

1. Enquadramento do texto

- Conde, Idalina (1994), “Obra e valor: a questão da relevância”, em Alexandre Melo (org.), *Arte & Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Conde, Idalina (1995a), “Artistas, Renascimento e fundações”, *Ler História*, 27-28, pp. 149-175.
- Conde, Idalina (1995b), “Leonardo, *uomo senza lettere*”, *Revista Phala*, 44, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Conde, Idalina (1989), “Mecenato cultural: arte, política e sociedade”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 7, pp. 107-131, em <http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/975/1/6.pdf>; (Conde, 1990), “Private sponsorship: the enterprise’s perspective”, comunicação apresentada na *VI International Conference on Cultural Economics*, Umea, Suécia, 11-13 de junho; Santos e Conde (1991), “Mecenato cultural de empresa em Portugal”, *Análise Social*, XXV (107), pp. 375-439, em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223034281X3nEL3cl6Rj53RC1.pdf>
- Conde, Idalina (2008), “Contrasting Narratives: Art and Culture in the Public Sphere”, Apresentado na conferência *Arts, Culture and the Public Sphere. Expressive and Instrumental Values in Economic and Sociological Perspectives*, organizado por Research Networks Sociology of Arts and Sociology of Culture of the European Sociological Association (ESA), IUAV University, Veneza, 4-8 Novembro. Versão online em: *CIES e-Working-Papers*, 56, http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP56_Conde_003.pdf. Versão desenvolvida em: Conde (2010), “Contrasting narratives: art and culture in the public sphere”, em Perti Ahonen, Sakari Hänninen e Kari Palonen (orgs.), *Fortunae Rota Volvitur: Studies on the Writings and Other Work of Ilkka Heiskanen*, Helsínquia, The Finnish Political Association, pp. 276-287.
- Conde, Idalina (2008-2009), Projeto de investigação e curso de verão *Falar da Vida: (Auto)biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas*, com 3 edições, realizado no CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Conde, Idalina, e Fernando Ribeiro (2009), “Iconografias europeias: rotas de um museu imaginário”, *Sessão Aberta*, CIES, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 2 de julho.
- Conde, Idalina (2009), “Arte e poder”, *CIES e-Working Paper*, 62. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP62_Conde.pdf.
- Conde, Idalina (2011), “Individuals, biography and cultural spaces: New figurations”, *CIES e-Working-Papers*, 119. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP119_Conde.pdf. Versão abreviada, publicada em Conde (2012), “Rethinking individuals: New figurations”, número especial “Eredità e Attualità di Norbert Elias”, *Cambio, Rivista sulle Trasformazioni Sociali*, 2, pp. 42-55, revista electrónica do Dipartimento di scienza della politica e sociologia, Università degli studi di Firenze. Disponível em: http://www.cambio.unifi.it/upload/sub/Numero%20II%20Anno%20I/5_Conde.pdf
- Conde, Idalina (2010), “Art and power: contemporary figurations”, *CIES e-Working Papers*, 121. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP121_Conde.pdf.
- Conde, Idalina (2013[2011]), “Crossed concepts: identity, habitus and reflexivity”
- Conde, Idalina (2013[2011]) - “Crossed concepts: identity, habitus and reflexivity in a revised framework”, em Eduardo de Gregorio-Godeo, e Ángel Martín-Albo (orgs.), *Mapping Identities and Identification Processes: Approaches from Cultural Studies*, Peter Lang AG, International Academic Publishers. Versão online em http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP113_Conde.pdf.
- Conde, Idalina (2012), “O Cavallo de Leonardo”, *Sessão Aberta*, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 16 de agosto.
- Conde, Idalina (2013a), “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (1ª Parte)”, *CIES e-Working-Papers*, 142, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf
- Conde, Idalina (2013b), “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (2ª Parte)”, *CIES e-Working-Papers*, 146, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf
- Conde, Idalina (2013c), “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (1ª Parte)”, *CIES e-Working-Papers*, 156, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf
- Conde, Idalina (2013d), “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (2ª Parte)”, *CIES e-Working-Papers*, 161, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf
- Conde, Idalina (2013e), “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (3ª Parte)”, *CIES e-Working-Papers*, 167, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP167_Conde.pdf

2. Referências históricas, sobre Leonardo e *Il Cavallo*

- AA.VV. (1975), “Two rediscovered manuscripts of Leonardo Da Vinci”, *The Courier*, UNESCO, 27º Ano. Textos “The Madrid Notebooks. New aspects of Leonardo’s genius emerge from his rediscovered manuscripts” (Anna Maria Brizio); “Leonardo, The Musician” (Emanuel Winternitz); “The story of the colossal horse”, em <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000748/074877eo.pdf>
- AA. VV. (1985a), *Culture et Idéologie dans la Genèse de l’État Moderne*, Roma, Collection de l’École Française de Rome, Palais Farnèse.
- AA. VV. (1985b), *L’Âge d’Or du Mécénat (1598-1661)*, Paris, Éditions du CNRS.
- AA. VV. (1987), *La Condition Sociale de l’Artiste, XVIe-XXe siècles*, Actes du Colloque du Groupe des Chercheurs en Histoire Moderne et Contemporaine du CNRS, 12 Octobre 1985) Université de Saint-Étienne, CIEREC – Centre Interdisciplinaire d’Études et de Recherches sur l’Expression Contemporaine.
- AA. VV. (2010), *Primitivos Portugueses (1450-1550): O Século de Nuno Gonçalves*, catálogo da exposição comissariada por José Alberto Seabra Carvalho, Museu Nacional de Arte Antiga (11 de novembro de 2010-23 de abril de 2011) e Museu de Évora (18 de novembro de 2010 e 23 de abril de 2011), Lisboa, ed. Museu Nacional de Arte Antiga.
- AA. VV. (Alessandro Vezzosi, Agnese Sabato, Carlo Pedretti) (2006), *Leonardo: Mito e Verità: Riscoperte, Attualità e Nodi della Conoscenza*, Vinci, Museo Ideale Leonardo da Vinci.
- AA. VV. (Carmen Bambach, Rachel Stern, Alison Manges) (2003), *Leonardo da Vinci Master Draftsman: Catalogue to an Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art.
- AA.VV. (2011), *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, editado por Luke Syson e Larry Keith com Arturo Galansino, Antoni Mazzotta, Scott Nethersole e Per Rumberg, catálogo da exposição que decorreu na National Gallery, de 9 de novembro de 2011 a 5 de fevereiro de 2012, Londres.

- AA. VV., bibliografia sobre o *Monumento Sforza*, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milão, em <http://www.museoscienza.org/leonardo/speciale/approfondimenti/cavallo/bibliografia.htm>.
- Ahl, Diane Cole (org.) (1995), *Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse: The Art and the Engineering*, Bethlehem, Lehigh University Press (com textos de Diane Cole Ahl, Martin Kemp, Carlo Pedretti, Virginia Bush, Ellen Wells, entre outros).
- Alpers, Svetlana (1991), *L'Atelier de Rembrandt: La Liberté, la Peinture et l'Argent*, Paris, Gallimard.
- Ames-Lewis, Francis (2000), *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven, Yale University Press.
- Ames-Lewis, Francis (2012), *Isabella and Leonardo: The Artistic Relationship Between Isabella D'Este and Leonardo Da Vinci*, New Haven, Yale University Press.
- Antal, Frédéric (1976), "Social position of the artists: Contemporary views on art" em Milton C. Albrecht, James H. Barnett e Mason Griff (eds), *The Sociology of Art and Literature*, Nova Iorque, Praeger Publishers.
- Appadurai, Arjun (org.) (1986), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press. 1986
- Arasse, Daniel (2011[1997]), *Léonard de Vinci: Le Rythme du Monde*, Malakoff-Paris, Hazan.
- Bambach, Carmen (1999), *Drawing and Painting in the Italian Workshop, Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge UK, Cambridge University Press.
- Baskett, John (2006 [1980]), *The Horse in Art*, Londres, Yale University Press.
- Baxandall, Michael (1985 [1980]), *L'Oeil du Quattrocento: L'Usage de la Peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard (*Painting and Experience in Fifteenth Century*, Oxford, University Press, 1980).
- Bayer, Andrea e Mína Gregori (orgs.) (2004), *Painters of Reality, The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, New Haven e Londres, Yale University Press / Metropolitan Museum of Art.
- Bazin, Germain (1986), *Histoire de l'Art*, Paris, Albin Michel.
- Berriel, Marina Jorge (2008), *Tradução Comentada da Obra "Vida de Michelangelo Buonarroti", escrita por Ascanio Condivi*, dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas
- Bramly, Serge (1988), *Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.
- Bramly, Serge (1990), *Le Grand Cheval de Léonard: Le Projet Monumental de Léonard de Vinci*, Paris, Adam Biro.
- Brusatin, Manlio (1984), "Produção artística" em *Enciclopédia Einaudi. Artes/Tonal—Atonal*, Lisboa, INCM Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Burke, Peter (sd. [1980]), *Sociologia e História*, Porto, Edições Afrontamento.
- Burke, Peter (1986), *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Princeton, Princeton University Press.
- Burke, Jill (2004), *Changing Patrons: Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*, Penn State Press.
- Bush, Virginia (1999[1967]), "Leonardo's Sforza Monument and Cinquecento Sculpture", em Claire Farago (org.) *Leonardo's Art: Twentieth-Century Connoisseurship and Iconographic Studies. An Overview of Leonardo's Career and projects Until c. 1500*, Londres, Taylor & Francis. Publicação precedente (apud outras referências): Mockler, Virginia Bush (1967), *The Colossal Sculpture of the Cinquecento from Michelangelo to Giovanni*, Nova Iorque, Columbia University.
- Calabrese, Filomena (2011), *Leonardo's Literary Writings: History, Genre, Philosophy*, dissertação de doutoramento, Doctor of Philosophy, Department of Italian Studies, University of Toronto.
- Castelli, Marco (2012), *Il Gran Cavallo di Leonardo da Vinci: Mito, Storia, Attualità*, Milão, Edizioni Colibri.
- Castelnuovo, Enrico e Carlo Ginzburg (1981), "Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 40, pp. 51-72.
- Christian, Kathleen Wren e David J. Drogin (orgs.) (2010), *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*, Farnham, Ashgate.
- Clark, Kenneth (1986 [1952 [1939]]), *Leonardo da Vinci: An Account of His Development as An Artist*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Costa, Patrizia (2006), *The Sala delle Asse in The Sforza Castle in Milan*, dissertação de doutoramento, History of Art, University of Pittsburgh.
- Cremante, Simona (org.) (2005), *Leonardo da Vinci: Artist, Scientist, Inventor*, Florença, Giunti.
- Crispino, Enrica (org.) (2000) *Leonardo: Art and Science*, Florença e Milão, Giunti Editore (com textos de Carlo Pedretti e André Chastel, entre outros).
- Damish, Hubert (1984), "Artista" em *Enciclopédia Einaudi. Artes/Tonal—Atonal*, Lisboa, INCM Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Davallon, Jean (2006), *Le Don du Patrimoine : Une Approche Communicationnelle de la Patrimonialisation*, Paris, Lavoisier.
- Elias, Norbert (1987 [1969]), *A Sociedade de Corte*, Lisboa, Editorial Estampa. Edição em inglês: (1983) *The Court Society* (Oxford, Blackwell, com tradução da edição em alemão de 1969).
- Elias, Norbert (1989, 1990[1939]), *O Processo Civilizacional – Investigações Sociogenéticas e Psicogenéticas*, Lisboa, D. Quixote, 2 vols. Vol. I (1989): *Transformações do Comportamento das Camadas Superiores Seculares do Ocidente*; vol. II (1990) *Transformações da Sociedade, Esboço de uma Teoria da Civilização*. Edição original: *The Civilizing Process*, de 1939, com edições inglesas em in 1969 (*The Civilizing Process, Vol. I. The History of Manners*, Oxford, Blackwell), 1982 (*The Civilizing Process, Vol. II. State Formation and Civilization*, Oxford: Blackwell) e 2000 (*The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Edição revista em 1994, Oxford, Blackwell).
- Farago, Claire (org.) (1999a), *Leonardo's Art: Twentieth-Century Connoisseurship and Iconographic Studies. An Overview of Leonardo's Career and projects Until c. 1500*, Londres, Taylor & Francis.
- Farago, Claire J. (org.) (1999b), *Leonardo Da Vinci, Selected Scholarship: Leonardo's projects, c. 1500-1519*, Londres, Taylor & Francis.
- Farago, Claire e Robert Zwiijnenberg (orgs.) (2003), *Compelling Visuality: The Work of Art In and Out of History*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Fiorio, Maria Teresa (org.)(2005), *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milão, Skira.
- Franklin, David (org.)(2005), *Leonardo da Vinci, Michelangelo, and the Renaissance in Florence*, catálogo, Yale University Press / New Haven e National Gallery of Canada, Ottawa. Recensão de Melinda Hegarty (2006) em *Renaissance Quarterly*, vol. 59 (2), pp. 506-508.
- Gállego, Julián (1995[1976]), *El Pintor, de Artesano a Artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- Gimpel, Jean (1976), "Freemasons and sculptors" em Milton C. Albrecht, James H. Barnett e Mason Griff (orgs.), *The Sociology of Art and Literature*, Nova Iorque, Praeger Publishers.
- Ginzburg, Carlo (1991), *A Micro-História e Outros Ensaios*, Lisboa, Difel.
- Gombrich, E. H. (1989), *The Story of Art*, Oxford, Phaidon (15.ª edição)
- Hale, J. R. (1986 [1977]), *Florence and the Medici: The Pattern of Control*, Leipzig, Thames and Hudson.
- Hall, Marcia B. (org.) (2005), *Michelangelo's Last Judgement*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hanson, Emily (2012), *Inventing the Sculptor: Leonardo da Vinci and the Persistence of Myth*, Electronic Thesis and Dissertations, Paper 765, Graduate School of Arts and Sciences of Washington University, Washington University Open Scholarship, Washington University in St. Louis, Missouri.
- Haskell, Francis (1980), *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven e Londres, Yale University Press.
- Heinich, Nathalie (1993), *Du Peintre à l'Artiste. Artisans et Académiciens à l'Âge Classique*, Minuit.

- Holanda, Francisco da (1984b [1548]), *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Holanda, Francisco da (1984a [1548]), *Diálogos em Roma*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Jacks, Philip (org.) (1998), *Vasari's Florence : Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press.
- Janson, Anthony F. e Janson, Horst W. (2010), *A Nova História da Arte de Janson*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kemp, Martin (org.) (1989), *Leonardo on Painting: An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Selection of Documents relating to His Career as an Artist*, New Haven, Yale University Press.
- Kemp, Martin (1995), "Leonardo's Drawings for "Il Cavallo del Duca Francesco di Bronzo": The Programme of Research" em Diane Cole Ahl (org.), *Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse: The Art and the Engineering*, Bethlehem, Lehigh University Press.
- Kemp, Martin (2004), *Leonardo*, Oxford, Oxford University Press.
- Kemp, Martin (2006a[1981]), *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, Oxford University Press.
- Kemp, Martin (2006b), *Leonardo da Vinci: Experience, Experiment and Design*, Londres, Victoria and Albert Museum, Princeton, Princeton University Press.
- Kemp, Martin (2006c), *História da Arte no Ocidente*, Lisboa, Editorial Verbo.
- Kim, Sang Woo (2006), *The Duke and His Artists: The Politics of Visual Representation in Public Spectacles of Florence during the Reign of Cosimo I de' Medici*, Thesis Bachelor of Arts with Honors, Department of History, University of Michigan.
- King, Ross (2003), *Michelangelo and the Pope's Ceiling*, Londres, Penguin Books.
- Klibansky, Raymond, Erwing Panofsky, Fritz Saxl (1989[1964]), *Saturne et la Mélancolie. Études Historiques et Philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art*, Paris, Gallimard.
- Landrus, Matthew (2009a), *The Treasures of Leonardo da Vinci*, Londres, André Deutsch.
- Landrus, Matthew (2009b), *Leonardo da Vinci: The Genius, His Work and the Renaissance*, Londres, André Deutsch.
- Mac Tavish, David (1987), "Les desseins de Léonard de Vinci, ou l'unité dans la diversité / Leonardo's drawings. Diversity and unity", *Vie des Arts*, 32 (127), pp. 36-41.
- Malraux, André (1997 [1965]), *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Manso, Ricardo José Clemente (2011), *Tecnologia e História da Fundação Artística*, Dissertação de Mestrado em Escultura Pública, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.
- Marani, Pietro C. (1996), *Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Gallimard-Electa.
- Masters, Roger D. (1997), Machiavel, Léonard de Vinci et l'émergence de la modernité", *Archives de Philosophie du Droit*, 41, pp. 413-443.
- Masters, Roger D. (1996), *Machiavelli, Leonardo, and the Science of Power*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press.
- Masters, Roger D. (1999 [1998]), *Fortune is a River: Leonardo da Vinci Niccolò Machiavelli's Magnificent Dream Change Course of Florentine History*, Nova Iorque, The Free Press (1998), Plume (2.ª ed.). Edição brasileira: (1999). *Da Vinci e Maquiavel: Um Sonho Renascentista*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Mauss, Marcel (1896), "Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", *L'Année Sociologique*, em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k93922b/f36.table>
- Michelangelo: Life, Letters and Poetry* (1999 [1987]), seleção e tradução de Georges Bull e Peter Porter, Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press.
- Miranda, Maria Adelaide, Vítor Serrão, José Alberto Machado e Raquel Henriques da Silva (1991), *História das Artes Plásticas*, Lisboa, INCM / Comissariado para a Europália.
- Moudarres, Andrea e Christiana Pourdy Moudarres (orgs.) (2012), *New Worlds and the Italian Renaissance: Contributions to the History of the European Intellectual Culture*, Leiden, Brill.
- Moulin, Raymonde (1983), "L'artiste: de l'artisan au professionnel", *Sociologie du Travail*, 4, pp. 388-403.
- Mulas, Pier Luigi (1999), "La Salle delle Asse: une allégorie de la Prudence à la cour de Ludovic le More", *Chroniques Italiennes*, 60 (4), número temático "La Représentation de la Prudence", pp. 117-125.
- Nicholl, Charles (2005), *Leonardo da Vinci, The Flights of the Mind*, Nova Iorque, Viking/Penguin.
- Nuland, Sherwin B. (2001), *Leonardo da Vinci*, Nova Iorque, Viking/ Penguin (2.ª ed).
- Panofsky, Erwing (1987 [1924]), *Idea: Contribución à la História de la Teoría del Arte*, Madrid, Cátedra.
- Panofsky, Erwing (1983 [1955]), *El Significado en las Artes Visuales*, Madrid, Alianza Editorial.
- Pedretti, Carlo (1987 [1984]), *Leonardo da Vinci: Drawings of Horses and Other Animals*, Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich/Johnson Reprint Corp (1984); (1984), *I Cavalli di Leonardo: Studi sul Cavallo e Altri Animali di Leonardo da Vinci dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor*, catálogo da exposição no Palazzo Vecchio, Florença, Giunti Editore.
- Pereira, Paulo (2011), *Arte Portuguesa. História Essencial*, Lisboa, Temas e Debates.
- Peterson, David S. e Daniel E. Bornstein (orgs.) (2008), *Florence and Beyond: Culture, Society and Politics in Renaissance Italy : Essays in Honour of John M. Najemy*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Victoria University.
- Reiss, Sheryl E. e David G. Wilkins (2001), *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Truman State University Press.
- Reiss, Sheryl E. (2013), "A taxonomy of art patronage in Renaissance Italy", em Babette Bohn e James M. Saslow (orgs.), *Mapping Renaissance and Baroque Art: Essays on Culture and Ideas, 1300-1700*, Nova Iorque, Wiley-Blackwell, pp. 23-43.
- Radke, Gary M. (org.) (2009), *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, Atlanta, High Museum of Art, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, New Haven, Yale University Press. Recensão de Marietta Cambareri (2010) em *Renaissance Quarterly*, vol. 63 (2), pp. 598-599.
- Radke, Gary M. e John T. Paoletti (2012), *Art in Renaissance Italy*, Prentice Hall, NJ, Upper Saddle River (4ª edição); Londres, Laurence King.
- Reiss, Sheryl E. e David G. Wilkins (orgs.) (2001), *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville, Mo, Truman State University Press.
- Ricordel, Bleuenn (2012), *Un Cheval pour Mon Royumme! La Place du Cheval dans la Représentation Équestre du Roi, XVI-XVIII siècles*, dissertação de doutoramento, Université de Rennes 2, Département Histoire, Master 2 Histoire Moderne.
- Rodrigues, Dalila (2000), *Modos de Expressão na Pintura Portuguesa: O Processo Criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, dissertação de doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.
- Rosenberg, Charles M. (2010), *The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ruffini, Marco (2011), *Art Without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, Fordham Univ Press.
- Seracini, Maurizio (2006), "Diagnostic investigations on the *Adoration of the Magi* by Leonardo da Vinci (2006), em *The Mind of Leonardo – The Universal Genius at Work*, catálogo da exposição editado por P.Gauluzzi, Florença, Giunti, pp.94-101
- Serrão, Vítor (1983), *Maneirismo e Estatuto Social dos Pintores*, Lisboa, INCM Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Serrão, Vítor (2002), *O Renascimento e o Maneirismo. História da Arte em Portugal.*, Lisboa, Editorial Presença.
- Silva (1983), Jorge Henriques Pais da, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Estampa.
- Spezferro, Luigi (1988[1979]), "À la recherche de la Renaissance", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 75, pp. 14-23.
- Stephens, John (1990), *The Italian Renaissance: The Origins of Intellectual and Artistic Change Before Reformation*, Nova Iorque, Longman.

Strong, Roy (1984), *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650*, Berkeley e Los Angeles, The University of California Press.

Syson, Luke (2011), “The rewards of service: Leonardo da Vinci and the Duke of Milan”, em Luke Syson e Larry Keith (orgs.) (2011), *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, com Arturo Galansino, Antoni Mazzotta, Scott Nethersole e Per Rumberg, catálogo da exposição que decorreu na National Gallery, de 9 de novembro de 2011 a 5 de fevereiro de 2012, Londres, pp. 12-53.

Teixeira, António Moreira (2002), *A Ideia não Tem Fim: Para Uma Filosofia da História de Arte em Francisco da Holanda*, dissertação de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Wallace, William (2011), *Michelangelo: The Artist, the Man and his Times*, Cambridge, Cambridge University Press.

Warnke, Martin (1989 [1985]), *L'Artiste et la Cour*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme. Tradução brasileira: (2001[1989]), *O Artista de Corte: Os Antecedentes dos Artistas Modernos*, S. Paulo, EDUSP.

Van Veen, Henk Th. (2006), *Cosimo I De' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press.

Vasari, Giorgio (1550, 1568), *Le Vite de Più Eccellenti Architettori, Pittori et Scultori Italiani*. Tradução francesa: (2005) *Les Vies des Meilleurs Peintres, Sculpteurs et Architectes*, editado por André Chastel, Arles, Actes Sud (1.ª edição: 1981-1987).

Versiero, Marco (2007), “‘Il Duca [ha] perso lo stato...’ Niccolò Machiavelli, Leonardo da Vinci e l’idea di stato”, *Filosofia Politica*, XXI (1), pp. 85-105.

Versiero, Marco (2010), “Leonardo, la politica e le allegorie /Leonardo, politics and allegories”, texto no catálogo da exposição *Leonardo, la Política e le Allegorie. Disegni di Leonardo dal Codice Atalantico*, prefácio de Pietro C. Marani, Milão, De Agostini, em <http://sumitalia.academia.edu/MarcoVersiero>

Versiero, Marco (2011), “Arte e política, tra feste e cortei: Giustizia e Prudenza in due allegorie di Leonardo da Vinci per Ludovico il Moro”, em Luisa Secchi Tarugi (org.), *Mecenati, Artisti e Pubblico nel Rinascimento*, Florença, Franco Cesati Editore, pp. 159-168, em <http://sumitalia.academia.edu/MarcoVersiero>

Vezzosi, Alessandro (1997), *Leonardo da Vinci: Renaissance Man*, Londres, Thames & Hudson.

Vinci, Leonardo da *Les Carnets de Léonard de Vinci* (1987 [1942]), introdução, organização e notas de Edward Maccurdy, Paris, Gallimard.

Young, Thane (2011), *Architectural Trees and Moorish Knots in Leonardo's Sala delle Asse*, Master of Arts, Department of Art History, The College of Visual Arts, Theatre and Dance Florida State University.

Zöllner, Frank, e Johannes Nathan (orgs.) (2003), *Léonard de Vinci, 1452-1519: Tout l'Oeuvre Peint et Graphique*, Colónia, Londres e Paris, Taschen; (2003), *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings and Drawings*, Londres, Taschen.

Zöllner, Frank, Thomas Poepper e Christof Thoenes (2007), *Michelangelo: Life and Work*, Londres e Colónia, Taschen (várias edições)

Zumthor, Paul (1989[1960]), *A Holanda no Tempo de Rembrandt*, São Paulo, Companhia das Letras.

2. Visões sobre o património (com alguns títulos sobre museus e coleções)

AA.VV. (2009), *Heritage and Beyond*, Estrasburgo, Council of Europe Publishing.

AA.VV. (2011), “Reinterpreting collections”, editado por Dorothee Richter, *OnCurating.org*, 01/12.

AA.VV. (2013), *Properties And Social Imagination, Explorations And Experiments With The Ethnography Collections In The Department Of Anthropology, The Material World Occasional Paper Series*, Londres, The Material World Lab, www.Materialworldblog.com.

AA.VV. (2012), “Ethnographies des pratiques patrimoniales : temporalités, territoires, communautés”, coord. Ellen Hertz e Suzanne Chappaz-Wirthner, *Ethnographiques*, 24.

Almeida, Ana Rita (2008), *Agência, Valor e Políticas de Identidade : Uma Aproximação Antropológica aos Objectos de Arte*, dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL Instituto Universitário de Lisboa.

Andrieux, Jean-Yves (1997) *Patrimoine et Histoire*, Paris, Belin.

Alpers, Svetlana (1991) “The museum as a way of seeing”, em Karp, Ivan and Lavine, S (orgs.) (1991) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, pp. 25- 33.

Appadurai, Arjun (org.) (1986), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

Battro, Antonio M. (1999), *From Malraux's Imaginary Museum to the Virtual Museum*, FADAM – Argentine Federation of Friends of Museums, Xth World Congress Friends of Museums, Sydney (13-18 de setembro).

Bennett, Tony (2009), *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres e Nova Iorque, Routledge.

Boudia, Soraya, Anne Rasmussen e Sébastien Soubiran (orgs.) (2010), *Patrimoine et Communautés Savantes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Buskirk, Martha (2003), *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge e Massachusetts, The MIT Press.

Carman, John (2010) “Promotion to heritage: How museum objects are made”, em Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Tejjamari Jyrkkö, Astrid Weij (orgs.), *Encouraging Collections Mobility - A Way Forward for Museums in Europe*, Finnish National Gallery/Erfoed Nederland/Institut Für Museumsforschung, Staatliche Museen Zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.

Chastel, Andre e Jean-Pierre Babelon (2008[1994]), *La Notion de Patrimoine*, Paris, Liana Levi.

Choay, Françoise (2000), *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70.

Ciarcia, Gaetano (org.) (2011), *Ethnologues et Passeurs de Mémoires*, Paris, Karthala Editions.

Corrin, Lisa G. (2004), “Mining the Museum: An Installation confronting History (1993)”, em Gail Anderson (org.) *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on The Paradigm Shift*, Walnut Creek, CA, Rowman Altamira, pp. 248-256.

Crimp, Douglas, e Louis Lawler (1995 [1993]), “On the museum's ruins”, em Douglas Crimp e Louis Lawler, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Davallon, Jean (2006), *Le Don du Patrimoine : Une Approche Communicationnelle de la Patrimonialisation*, Paris, Lavoisier.

Déotte, Jean-Louis (1993), *Le Musée : L'Origine de l'Esthétique*, Paris, L'Harmattan.

Dudley, Sandra (org.) (2010), *Museum Materialities*, Londres, Routledge.

Esperança, Eduardo Jorge (1997), *Património e Comunicação – Políticas e Práticas Culturais*, Lisboa, Veja.

Fentress, James e Chris Wickham (1994), *Memória Social. Novas Perspectivas sobre o Passado*, Lisboa, Teorema.

Focillon, Henri (1988[1934]), *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições 70.

Fyfe, Gordon (2004), “Reproductions, cultural capital and museums: Aspects of the culture of copies”, *Museum and Society*, 2 (1), pp. 47-67.

Gombrich, E. H. (1989) *The Story of Art*, Oxford, Phaidon (15ª ed.).

Gosden, Chris e Yvonne Marshall (1999), “The cultural biography of objects”, *World Archaeology*, vol. 31, 2, pp. 169-178.

Heinich, Nathalie (2009), *La Fabrique du Patrimoine. De la Cathédrale à la Petite Cuillère*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.

Hill, Kate (org.) (2012), *Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities*, Woodbridge, Boydell and Brewer.

Impey, Oliver e Arthur Macgregor (2000[1985]) *The Origins of Museums The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Londres, British Museum Press [Oxford, Oxford University Press].

Karp, Ivan and Lavine, Steven (orgs.) (1991), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press.

Le Goff, Jacques (1998), *Patrimoine et Passions Identitaires*, Paris, Fayard.

Maanen, Hans van (2009), *How to Study Art Worlds. On Societal Functioning of Aesthetical Values*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Macdonald, Sharon e Gordon Fyfe (orgs.) (1996), *Theorizing Museums : Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford, Blackwell Publishers.

Macdonald, Sharon (org.) (1998), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, Londres, Routledge.

Malraux, André (1997[1965]), *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.

Malraux, André (1996), *Oeuvres Complètes II*, La Pléiade, Gallimard.

Melot, Michel (2004), "Qu'est-ce qu'un objet patrimonial ?" em AA.VV. "Dossier: Patrimoines", *BBF - Bulletin des Bibliothèques de France*, tomo 49 (5).

Peressut Luca Basso e Clelia Pozzi (orgs.)(2012), *Museums in An Age of Migrations. Questions, Challenges, Perspectives*, MeLa-European Museums and Libraries in/of the Age of Migrations, mela books 01 – rf06 envisioning 21st century museums, Milão, Politecnico di Milano, Dipartimento di Progettazione dell' Architettura.

Poulot, Dominique (2001), *Patrimoine et Musées. L'Institution de la Culture. De la Renaissance à nos Jours*, Paris, Hachette.

Pomian, Krzysztof (1987), *Collectionneurs, Amateurs et Curieux. Paris-Venise, XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.

Pomian, Krzysztof (2003), *Des Saintes Reliques à l'Art Moderne. Venise - Chicago, XVIIIème - XXème siècle*, Paris, Gallimard.

Putnam, James (2001), *Art and Artifact: The Museum as Medium*, Londres, Thames and Hudson.

Leahy, Helen Rees (2012), *Museum Bodies. The Politics and Practices of Visiting and Viewing*, Farnham, Ashgate.

Rheims, Maurice (1981), *Les Collectionneurs. De la Curiosité, de la Beauté, du Goût, de la Mode et de la Spéculation*, Paris, Éditions Ramsay.

Schaer, Roland (2007), *L'Invention des Musées*, Paris, Gallimard.

Semedo, Alice e Patricia Costa (eds.) (2011), *Ensaio e Práticas em Museologia*, Porto, Universidade do Porto / Faculdade de Letras /Departamento de Ciências e Técnicas do Património – Biblioteca Digital em <http://pt.scribd.com/doc/96580503/Ensaio-e-Praticas-Em-Museologia>

Simpson, Moira G. (1996), *Making Representations : Museums in the Post-colonial Era*, Londres, Routledge.

Theillou, Françoise (2009), *Malraux à Boulogne, La Maison du Musée Imaginaire, 1945-1962*, Paris, Éditions Bartillat.

Tornatore J.-L., 2010, "L'esprit de patrimoine", *Terrain*, 55, pp. 106-127.

Torre, Marta de la (org.) (2002), *Assessing the Values of Cultural Heritage – Research Report*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, em http://www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/assessing.pdf

Waschek, Mathias (2000), "Le chef-d'œuvre: un fait culturel", em AA.VV., *Qu'Est-ce qu'un Chef-d'Œuvre?*, Paris, Éditions Gallimard, Musée du Louvre, pp. 25-46.

Whitehead, Christopher, Rhiannon Mason, Susannah Eckersley e Katherine Lloyd (orgs.) (2013), *"Placing "Europe in the Museum. People(s), Places, Identities*, Milão, Mela Books, ed. Politecnico de Milão.

Vázquez, Oscar E. (2001), *Inventing the Art Collection: Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, University Park, PA, The Pennsylvania University Press/Penn State Press.

4. Elementos para a touring research (com alguns títulos sobre turismo, cultura visual e photo-elicitation)

AA.VV. (2002), "Subjectivity and reflexivity in qualitative Research I", ed. Katja Mruck, Wolff-Michael Roth, Franz Breuer e, *FSQ – Forum: Forum Qualitative Social Research*, vol 3 (3).

AA.VV. (2003), "Subjectivity and reflexivity in qualitative Research II", ed. Wolff-Michael Roth, Franz Breuer e Katja Mruck , *FSQ – Forum: Forum Qualitative Social Research*, vol 4 (2).

AA.VV. (2008), "Visual Methods", em *FSQ – Forum: Forum Qualitative Social Research*, vol 9 (3).

Amelina, Anna (2010), "Searching for an appropriate research strategy on transnational migration: The logic of multi-sited research and the advantage of the cultural interferences approach", *Forum: Qualitative Social Research*, 11(1), Art. 17.

Amirou, Rachid (2000), *Imaginaire du Tourisme Culturel*, Paris, Presses Universitaires de France.

Anthias, Floya (2008), "Thinking through the lens of translocational positionality: An intersectionality frame for understanding identity and belonging", *Translocations*, 4(1), pp. 5-20.

Aston, Judith (2010), "Spatial montage and multimedia ethnography: Using computers to visualise aspects of migration and social division among a displaced community", *Forum: Qualitative Social Research*, 11(2), Art. 36.

Bærenholdt, Jørgen Ole, Michael Haldrup, Jonas Larsen e John Urry (2004), *Performing Tourist Places*, Farnham, Ashgate.

Ball, Susan e Chris Gilligan (2010), "Visualising migration and social division: Insights from social sciences and the visual arts", *Forum: Qualitative Social Research*, 11(2), Art. 26.

Banks, Marcus (2001), *Visual Methods in Social Research*, Londres, Sage.

Beilin, Ruth (2005), "Photo-elicitation and the agricultural landscape: 'seeing' and 'telling' about farming, community and place", *Visual Studies*, 20 (1), pp. 56-68.

Berger, Arthur Asa (2004), *Deconstructing Travel: Cultural Perspectives on Tourism*, Walnut Creek, CA, Altamira Press.

Bignante, Elisa (2010), "The use of photo-elicitation in field research", *EchoGéo*, 11.

Blok, Anders (2005), "Tourism and cosmopolitanism: Towards a mobile sociology. Interview with John Urry", *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 5(1), 76-81.

Bowen, David e Clarke, Jackie (2009), *Contemporary Tourist Behaviour: Yourself and Others as Tourists*, Oxfordshire, CABI Publishing.

Bruner, Edward (2005), *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*, Chicago, University of Chicago Press.

Burns, Peter, Cathy Palmer e Jo-Anne Lester (orgs.) (2010), *Tourism and Visual Culture (Volume 1: Theories and Concepts)*, Oxfordshire, Cabi Publishing, 2 vols.

Campos, Ricardo (2013), *Introdução à Cultura Visual*, Lisboa, Mundos Sociais.

Cederholm, Erika Anderson (2004), "The use of photo-elicitation in tourism research - Framing the experience", *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 4(3), pp. 225-241.

Chaplin, Elizabeth (1994), *Sociology and Visual Representation*, Londres, Routledge.

Choay, Françoise (2000), *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70.

Cohen, Judy (2002), "The contemporary tourist: is everything old new again?" em AA.VV. *NA - Advances in Consumer Research* (Volume 29), editado por Susan M. Broniarczyk and Kent Nakamoto, Valdosta, GA, Association for Consumer Research, pp. 31-35.

Cohen, Scott A. (2011), "Lifestyle travellers: Backpacking as a way of life", *Annals of Tourism Research*, vol. 38 (4), pp. 1535-1555

Clark-Ibañez, Marisol (2004), "Framing the social world with photo elicitation interviews", *American Behavioural Scientist*, vol. 47, 12, pp. 1507-1527.

Collier, John (Jr.) e Malcolm Collier (1986), *Visual Anthropology. Photography as a Research Method* (revised and expanded edition), Albuquerque, University of New Mexico Press.

Denzin, Norman e Yvonna Lincoln (orgs) (2005), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, CA, Sage (3ª edição).

- Dikovitskaya, Margaret (2006), *Visual Culture. The Study of the Visual After The Cultural Turn*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Edwards, Elizabeth (1997), "Beyond the boundary: A consideration of the expressive in photography and anthropology" em Marcus Banks and Howard Morphy (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, Londres e New Haven, Yale University Press, pp. 53-80
- Edwards, Elisabeth (2001), *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Berg.
- Edwards, Elizabeth e Janice Hart (2004), *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Londres, Routledge.
- Edwards, Elizabeth (2010), "Photographs and history: emotion and materiality" em Dudley, Sandra (org.) (2010) *Museum Materialities*, Londres, Routledge, pp. 21- 39.
- Elkins, James, (2003), *Visual studies: A Skeptical Introduction*, Londres, Routledge.
- Emmison, Michael e Philip Smith (2000), *Researching the Visual: Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*, Londres, Sage.
- Epstein, Iris, Bonnie Stevens, Patricia McKeever e Sylvain Baruchel (2006), "Photo elicitation interview (PEI)", *International Journal of Qualitative Methods*, 5(3), pp. 1-9.
- Falzon, Mark-Anthony (org.) (2009), *Multi-Sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Social Research*, Farnham, Ashgate.
- Fortuna, Carlos e Georg Simmel (2003), "'Dossier Simmel: A Estética e a Cidade", organização e introdução de Carlos Fortuna em *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, nº temático sobre Cidade, Artes, Culturas, pp. 101-127 (o dossier inclui os textos de Simmel "Roma. Uma análise estética", "Florença", "Veneza").
- Fortuna, Carlos, Carina Gomes, Claudino Ferreira, Paula Abreu, Paulo Peixoto (2013[2012]), *A Cidade e o Turismo - Dinâmicas do Turismo em Coimbra*, Coimbra, Alameda.
- Gauntlett, D. e P. Holzwarth (2006), "Creative and visual methods for exploring identities", *Visual Studies*, 21 (1), pp. 82-91.
- Gold, Steven (2004), "Using photography in studies of immigrant communities", em Gregory C. Stanczak (org.), *Visual Research Methods: Image, Society and Representation*, Thousand Oaks, CA, Sage, pp.141-166.
- Grady, John (2008), "Visual research at the crossroads", *Forum: Qualitative Research*, vol. 9 (3).
- Goodson, Lisa , Jenny Phillimore (orgs.) (2004), *Qualitative Research in Tourism: Ontologies, Epistemologies and Methodologies*, Londres, Routledge.
- Gucht, Daniel Vander (2006), *Ecce Homo Touristicus. Identité, Culture et Patrimoine à l'Ère de la Muséalisation du Monde*, Bruxelas, Labor.
- Hall, Michael C. (org.) (2010), *Fieldwork in Tourism: Methods, Issues and Reflections*, Londres, Routledge.
- Harper, Douglas (2000), "Reimagining visual methods: Galileo to Neuroancer" em Norman K. Denzin and Yvonna.S. Lincoln (orgs.), *Handbook of Qualitative Research*, Londres e Thousand Oaks, CA, Sage, pp. 717-732. (2ª edição).
- Harper, Douglas (2002), "Talking about pictures: A case for photo elicitation", *Visual Studies*, vol. 17 (1), pp. 13-26.
- Heisley, Deborah D. e Sidney Levy J. (1991), "Autodriving: A photoelicitation technique", *Journal of Consumer Research*, vol. 18, 3, pp. 257-272.
- Hunter, William Cannon (2008), "A typology of photographic representations for tourism: Depictions of groomed spaces", *Tourism Management*, 29, pp. 354-365.
- Jenkinns, K. Neil, Rachel Woodward e Trish Winter (2008), "The emergent production of analysis in photo elicitation: Pictures of military identity", *Forum: Qualitative Social Research*, 9(3).
- Johnson, Jeffrey C. e David C. Griffith (1998), "Visual data: Collection, analysis and representation", em Victor C. De Munck, Elisa Janine Sobo (orgs.) *Using Methods in the Field: A Practical Introduction and Casebook*, Walnut Creek, CA, AltaMira, pp. 211-228.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998), *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, CA, University of California Press.
- Knowles, J. Gary e Ardra L. Cole (2008), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, Londres, Sage.
- Knoblauch Hubert, Alejandro Baer, Eric Laurier, Sabine Petschke e Bernt Schnettler (2008) "Visual analysis. New Developments in the interpretative analysis of video and photography", *Forum: Qualitative Research*, vol. 9 (3)
- Knox, Dan e Kevin Hannam (2010), *Understanding Tourism: A Critical Introduction*, Londres, Sage.
- Leavy, Patricia (2009), *Method Meets Art: Arts-based Research Practice*, Nova Iorque, Guilford Press.
- Leeuwen, Theo van e Carey Jewitt (orgs.), *Handbook of Visual Analysis*, Londres, Sage.
- MacCannell, Dean (1999[1976]), *The Tourist – A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, CA, University of California Press.
- Macdougall, David (1997), "The visual in anthropology", em Marcus Banks e H. Morphy (orgs.), *Rethinking Visual Anthropology*, Londres, Newhaven Press, pp. 276-295.
- Marques, Sandra C. S. (2009), *As Câmeras e o Turismo em Kolkata: Representações em Photovoice*, dissertação de doutoramento, Lisboa, Lisboa, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Marques, Sandra C. S. (2010), "Triangulação e hipermédia: uma opção metodológica para investigação e exposição de resultados em antropologia", em Ribeiro, José da Silva, Ortelinda Gonçalves e Casimiro Pinto (orgs.), *Imagens da Cultura Imagens da Cultura/ Cultura das Imagens. Textos seleccionados do VI Seminário Imagens da Cultura / Cultura das Imagens* Lisboa, Edição do CEMRI – Centro de Estudos das Migrações e Relações Internacionais, Universidade Aberta, pp. 32-47.
- Matteucci, Xavier (2013), "Photo elicitation: Exploring tourist experiences with researcher-found images", *Tourism Management: Research, Policies, Practice*, vol. 35, pp. 190-197.
- Mellinger, Wayne Martin (1994), "Toward a critical analysis of tourism representations", *Annals of Tourism Research*, 21(4), pp. 756-779.
- Mirzoeff, Nicholas (org.) (1998), *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge.
- Péquinot, Bruno (2008), *Recherches Sociologiques sur les Images*, Paris, L'Harmattan.
- Peressut Luca Basso e Clelia Pozzi (orgs.)(2012), *Museums in An Age of Migrations. Questions, Challenges, Perspectives*, MeLa-European Museums and Libraries in/of the Age of Migrations, mela books 01 – rf06 envisioning 21st century museums, Milão, Politecnico di Milano, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura.
- Pérez, Xerardo Pereiro (2009), *Turismo Cultural Uma Visão Antropológica*, PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, Tenerife (Espanha) Asociación Canaria de Antropología.
- Pink, Sarah (2001), *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, Londres, Sage.
- Pink, Sarah (2004). "Visual methods", em Clive Searle, Giampietro Gobo, Jaber F. Gumbrium e David Silverman (orgs.), *Qualitative Research Practice*, Londres, Sage, pp. 391-406.
- Pink, Sarah (2008), "Mobilising Visual Ethnography : Making routes, making place and making images", *FSQ – Forum: Forum Qualitative Social Research*, vol 9, 3, art.36.
- Prosser, Jon (1998), *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Londres, London, Falmer Press.
- Prosser, Jon (2006), "Researching with visual images: some guidance notes and a glossary for beginners", *Working-Paper 6/06*, NCRM Working Paper Series, ESRC National Centre for Research Methods.
- Rampley, Matthew (org.) (2005), *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Ribeiro, José da Silva (2005) "Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação", *Revista de Antropologia*, 48 (2), pp. 613-648.

- Ribeiro, José da Silva, Ortelinda Gonçalves e Casimiro Pinto (orgs.) (2010), *Imagens da Cultura / Cultura das Imagens*, Lisboa, CEMRI – Centro de Estudos das Migrações e Relações Internacionais, Universidade Aberta.
- Richards, Greg e Wil Munsters (orgs.) (2009), *Cultural Tourism: Research Methods*, Oxfordshire, Cabi Publishing.
- Riley, Roger., Dwayne Baker e Carlton S. Van Doren (1998), “Movie Induced Tourism”, *Annals of Tourism Research*, 25 (4), pp. 919-935.
- Ritchie, Brent W., Peter M. Burns e Catherine A. Palmer (orgs.) (2005), *Tourism Research Methods: Integrating Theory With Practice*, Oxfordshire, Cabi Publishing.
- Robinson, Mike e David Picard (orgs.) (2009), *The Framed World. Tourism, Tourists and Photography*, Farnham, Ashgate.
- Rojek, Chris e John Urry (2002), *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, Londres, Routledge.
- Röhl, Tobias e Regine Herbrich (2008), “Mapping the Imaginary—Maps in fantasy role-playing games”, *FQS – Forum Qualitative Social Research*, vol. 9 (3), art. 35.
- Rose, Gillian (2001), *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, Londres.
- Schänzel, Heike A. e Karen A. Smith (2011), “Photography and children: Auto-driven photo-elicitation”, *Tourism Recreation Research*, vol. 36 (1), pp. 81-85.
- Schwandt, Thomas A. (2007), *The SAGE Dictionary of Qualitative Inquiry*, Londres, Sage (3ª edição).
- Sharpley, Richard, Philip R. Stone (2010), *Tourist Experience: Contemporary Perspectives*, Londres, Taylor & Francis.
- Sheller, Mimi e John Urry (orgs.) (2004), *Tourism Mobilities: Places to Play, Places in Play*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Smith, Laurajane, Emma Waterton e Steve Warson (orgs.) (2012), *The Cultural Moment in Tourism*, Londres, Routledge.
- Smith, Melanie e Greg Richards (orgs.) (2012), *The Routledge Handbook of Cultural Tourism*, Londres, Routledge.
- Sorge, Antonio e Andrew Roddick (2012), “Mobile humanity: the delocalization of anthropological research”, *Reviews in Anthropology*, vol. 41, 4, pp. 273-301.
- Stanczak, Gregory C. (org.) (2007), *Visual Research Methods: Image, Society and Representation*, Thousand Oaks, CA, Sage.
- Sternberg, Ernest (1997), “The iconography of the tourism experience”, *Annals of Tourism Research*, 24(4), pp. 951-969.
- Timothy, Dallen J. (2011), *Cultural Heritage and Tourism: An Introduction*, Bristol, Channel View Publications.
- Dallen J. Timothy, Gyan P. Nyaupane (orgs.), *Cultural Heritage and Tourism in the Developing World: A Regional Perspective*, Taylor & Francis, 2009
- Tivers, Jacqueline e Tijana Rakic (2012), *Narratives of Travel and Tourism*, Farnham, Ashgate.
- Urry, John (2011 com J. Larsen [1990, 2002]), *The Tourist Gaze*, Londres, Sage.
- Urry, John (2002[1995]), *Consuming Places*, Londres, Sage, Londres, Routledge.
- Urry, John e Chris Rojeck (orgs.) (1997), *Touring Cultures*, Londres, Routledge.
- Wagner, Jon (2002), “Contrasting images, complementary trajectories: sociology, visual sociology and visual research”, *Visual Studies*, vol. 17 (2), pp. 160-171.
- Zainuddin, Anizah Hj (2009), “Using photo elicitation in identifying tourist motivational attributes for visiting Taman Negara, Malaysia”, *Management Science and Engineering*, vol.3 (1), pp. 9-16.