

CIES e-Working Paper N.º 178/2014

Il Cavallo de Leonardo: constelações da ideia (2.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

Na sequência de reflexões anteriores sobre reconhecimento e museus imaginários em arte, este 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*. 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. Espécie de (contra)dádiva do museu imaginário para parafrasear a dialética da troca ou reciprocidade em Marcel Mauss, *Essai sur le Don* (1896). Antes de analisar esse caso, a primeira parte do texto começou com Leonardo e o projeto no século XV. Esta segunda parte apresenta o trilho das ideias e referências de Leonardo para *Il Cavallo*, assim como desenhos de mais cavalos ao longo de vários anos. Aborda as problemáticas da autoria, criatividade artística e literacia visual.

Palavras-chave: Leonardo da Vinci, *Il Cavallo*, o Cavalo de Leonardo, Monumento Sforza; *The Keepers of the Leonardo's Dream*; autoria, criatividade artística, iconografia e literacia visual.

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 whom he painted the major fresco *The Last Supper*. Due to diverse circumstances the project for *Il Cavallo* was not executed. Only the drawings remained for the history and also for the myths around the visionary Leonardo. How did the idea emerge and how did it travel through time and the imaginary museum? In fact, the virtual horse that did not exist became to exist in versions built by admirers of Leonardo. Especially *The Keepers of the Leonardo's Dream*, an American group that constructed the statue in the United States and gave it to Milan – where it was inaugurated in 1999. 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). Before the analysis of this case, the first part of the text begun with Leonardo and the project in the fifteenth century. This second part presents the Leonardo's ideas and references for *Il Cavallo*, as well as the drawings for more horses along several years. It adresses the issues of authorship, artistic creativity and visual literacy.

Keywords: Leonardo da Vinci, *Il Cavallo*, the Leonardo's Horses, the Sforza Monument; the *Keepers of the Leonardo's Dream*; authorship, artistic creativity, iconography and visual literacy.



1ª imagem, esq.: Desenho segundo Leonardo da Vinci,
Cabeça de um Cavalo, 10.4 x 6.4 cm, c.1485-1500
The Royal Collection de Windsor, Londres

2ª imagem, esq.: Leonardo da Vinci, *Parte da Traseira de um Cavalo*,
19.4 x 10.1 cm, c.1490, The Royal Collection de Windsor, Londres

3ª imagem, dta: Leonardo da Vinci, *Cabeça de um Cavalo*,
11.1 x 6.3 cm, c.1503-4, The Royal Collection de Windsor, Londres.



Leonardo da Vinci, *Estudo de Cavalo e Cavaleiro*, 12 x 7.8 cm, c.1480 ou 1481, coleção privada



Leonardo da Vinci, *Dois Cavaleiros Combatendo um Dragão, dois Cavalos, Um Cavaleiro, um Cão e um Cavalo*, 19.4 x 12.3 cm, c. 1481 (fase da preparação de *Adoração dos Magos*), coleção Edmond de Rothschild, Museu do Louvre, Département des Arts Graphiques, Paris



Leonardo da Vinci, *Cavaleiro a Galope, Cabeça de Cavalo de Perfil e Cavalo visto pela Garupa*, 19.4 x 12.3 cm
c. 1481, Coleção Edmond de Rothschild, Museu do Louvre, Département des Arts Graphiques, Paris



Leonardo da Vinci, *Esboço de um Cavalo e Cavaleiro entre os Eixos de uma Carreta*, 2,8 x 4,4 cm, c.1493
The Royal Collection de Windsor, Londres



Leonardo da Vinci, *Expressões de Fúria em Cavalos, Leões e um Homem/Estudo para a Batalha de Anghiari*, 19,6 x 30,8 cm, c.1503-4
Royal Collection, Windsor, Londres



Leonardo da Vinci, *Cavalos e Cavaleiros em Combate*, 17.0 x 14.0 cm, c.1503-4
The Royal Collection de Windsor, Londres



Leonardo da Vinci, *A Rearing Horse/ Um Cavalo Empinado*, 15.3 x 14.2 cm, c. 1503-4, Royal Collection de Windsor, Londres
(datado de c. 1483-1498 em atribuição anterior e noutras fontes)



Leonardo da Vinci, *Estudos de Cavalos, Cavaleiro a Galope e Outras Figuras / Desenhos de Cavalos e Soldados para a Batalha de Anghiari*, 16.7 x 24.1 cm, c. 1503-1504, Royal Collection, Windsor, Londres

1. Problemáticas do passado para o presente¹

Eis mais cavalos de Leonardo da Vinci (1452-1519)² num arco de cerca de 20 anos, antes e depois dos desenhados para *Il Cavallo* de que se falou na primeira parte do texto: o projeto para uma estátua monumental, encomenda Ludovico Sforza (1452-1508), Duque de Milão. Alguns dos que se tinham visto datavam de 1480-90. Obra como ideia, dizia eu, nesse cavalo virtual apenas em notas e desenhos nos manuscritos de Leonardo e que viajou por museus imaginários até à construção de uma estátua inaugurada em Milão em 1999. Então, ideia como obra por um grupo de *Keepers of the Leonardo's Dream*, enquanto pela iniciativa de outros surgiram outros cavalos ou “réplicas” de cavalos.

Contarei a história numa próxima parte. Agora seguimos as constelações da ideia de Leonardo para cavalos que afinal transcendeu a estátua. *IL Cavallo* torna-se assim metáfora para essa floração com que respondo à pergunta no final da primeira parte: e antes, já concebera algum cavalo? A que se junta a segunda: e depois, que mais cavalos? Abandonou o projeto para a estátua de Sforza em 1494 mas a ideia não só vinha de trás como continuou e, em imagens acima, com outro movimento, força e beleza! O que aconteceu? Após se ter revisitado o contexto histórico de Leonardo e a origem do projeto, as duas perguntas iniciam a digressão atordoante pelas referências, derivas e persistência da ideia artística. Como escrevi, glosando o nosso Francisco da Holanda (1517-1585) no século XVI (Teixeira, 2002), a ideia não tem fim mas advinha da criatividade situada e muito partilhada nas coordenadas da época. Partiu do pensamento de Leonardo tanto quanto de condições e códigos que pautavam as diretivas da encomenda e a relação com outros. Toda uma genealogia de “associados, contemporâneos, predecessores e sucessores”, para evocar Alfred Schutz que citei em “Obra e

¹ A primeira parte do texto em “*Il Cavallo* de Leonardo: a viagem de uma ideia” (Conde, 2013f), disponível em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP173_Conde.pdf. Agradeço ao Professor Martin Kemp a amabilidade com que me informou sobre algumas imagens.

²Imagens nos *links* seguintes. A primeira imagem da abertura repete-se em *Três Cabeças de Cavalos*, também um desenho segundo o modelo de Leonardo, datado de c. 1492, da coleção Edmond de Rothschild no Museu do Louvre em Paris. A terceira imagem pertence aos estudos de Leonardo para a *Batalha de Anghiari*, encomenda de 1503 para o Palazzo della Signoria em Florença. Cf. <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912287/the-head-of-a-horse>; <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912311/the-hind-quarters-of-a-horse>; <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912327/recto-the-head-of-a-horse-verso-a-note-on-the-sky>; http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/dept/pdp/opac/cataloguedetail.html?&preref=7505&_function_=xslt&_limit_=10 ; <http://belfastismyojo.blogspot.pt/2011/10/horse-of-verner-street-belfast.html>; http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=2095542#top <http://www.drawingsofleonardo.org/images/studyofhorseandrider2.jpg> ; <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912345/recto-a-study-for-an-equestrian-monument-verso-scribbled-lines-part-of> <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912713/a-sketch-of-a-horse-and-rider-between-the-shafts-of-a-gun-carriage> ; <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912326/recto-expressions-of-fury-in-horses-lions-and-a-man-verso-notes-and>; <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912330/horses-and-horsemen-in-combat> ; <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/537466-Deux-cavaliers-combattant-un-dragon-deux-chevaux-un-cavalier-un-chien-et-un-cheval>; <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/549724-Cavalier-allant-au-galop-tete-de-cheval-de-profil-cheval-vu-par-la-croupe> ; <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912340/sketches-of-horses-and-soldiers-for-the-battle-of-anghiari>

valor” (Conde, 1994) sobre a relevância em arte.³ Ou seja, sobre o processo da sua construção com essa genealogia, rede de ligações com a intertextualidade (e intervisualidade nas artes plásticas) que também relativiza a originalidade das obras e de ideias para elas.

Ao invés da crença deslumbrada, retórica e mitificante da criatividade artística como absoluto, certamente majorado para Leonardo, as ideias/obras comportam sempre marcas de redundância. A mais não ser pelas influências que importam e superam. Mesmo um grande inventor como Leonardo teve vários cavalos apropriados e/ou confrontados para conceção do seu. Só conhecendo-os identifica-se a diferença dos de Leonardo face a todos os que participaram na conceção de *Il Cavallo* e sucedâneos. Relativizar é, pois, contextualizar a relevância na base da respetiva referência, eixo essencial na *gestalt* do *puzzle* que guia este ensaio⁴ e entende a originalidade como 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.

Sendo um ensaio de tempos cruzados,⁵ com os dois movimentos em que *le mort saisit le vif* para revelar persistências do passado e *le vif saisit le mort* com recurso à história para refletir sobre assuntos contemporâneos, o exemplo interessa além da sua singularidade histórica. A trajetória da ideia de Leonardo que se vai acompanhar com as referências e metamorfoses comunga traços da criatividade no presente, identicamente situada no tal mapa de inscrições para “jogos de linguagem.”⁶ Desse modo, as obras são signos espessos (Conde, 2013) cuja visualidade muitas vezes esconde as arquiteturas semióticas da trama intertextual. Por analogia, espessos os cavalos de Leonardo pela migração e cruzamento de referências que habitam os referentes. A iconologia especializou-se na deteção destas cadeias simbólicas, visuais e semânticas.⁷ Símbolos, mitos, metáforas, metonímias, alegorias, que as obras

³ Cf. Schutz (1978[1940]; 1979) e referências (Luckmann, 1978; Natanson, 1978; Gorman, 1979; Wolff, 1980; Rogers, 1983; Giddens, 2010[1980, 2006]), bem como uma síntese bio-bibliográfica de Alfred Schutz em Castro (2012). Retomado em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf, segunda parte da abertura do ensaio em “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (Conde, 2013a, 2013b).

⁴ Ver o diagrama concetual em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf, pp. 38-39.

⁵ Partilhando o título de Augusto Santos Silva (1994), *Tempos Cruzados: Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, como indiquei na primeira parte, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf, nota 62, p. 27.

⁶ Jogos wittgensteinianos que analisei em Conde (2013[2009, 2012a, 2012b]) a partir de um exemplo de arte contemporânea.

⁷ Cf. García (1998). Criada por Aby Warburg (1866–1929), a que se juntou Fritz Saxl (1890-1948) em 1913, foi a escola iconológica e interdisciplinar com grandes figuras: Erwing Panofsky (1892-1968), Ernst Gombrich (1909-2001), Rudolf Wittkower (1901-1971), entre outros. A escola que explorou a tradução visual de imaginários mítico-culturais com aproximações não reducionistas entre arte e sociedade. Cf. Panofsky (1983 [1955], 1995[1939]). Uma nota para lembrar que, sociologizando-o, Pierre Bourdieu importou em parte o conceito de *habitus* de Panofsky (1970[1951]). Cf. “A génese dos conceitos de *habitus* e de campo” (em Bourdieu, 1989) e Neto (2011) sobre o de Panofsky. Anteriormente, a história e a crítica de arte dos séculos XVIII- XIX deslocaram-se da visão centrada na personalidade dos criadores para padrões de estilos e épocas (Alois Rigel, 1858-1905; Wilhem Worringer, 1881-1965), influências da civilização e do meio (com fundamentos da sociologia da arte por Hippolyte Taine, 1828-1893) ou atributos da matéria plástica (iconografia, visibilidade pura, materialismo estético). Às “seduções do determinismo” psicológico, social e formalista de finais século XIX respondeu o “retorno à obra-prima” em escritos estético-filosóficos (Abel, 1976; Bazin, 1986: 121-356).

transportam algo *in-between* entre significantes flutuantes e os novos significados, bem como novas formas, que lhes imprimem os seus autores.⁸

Há então cavalos de Leonardo auto- e heterorreferentes por via da inter (ou trans) textualidade da época e lógica semelhante permanece em modos atuais de fazer arte. A autoria, indexada à criatividade e à literacia de visual a artística para entender esses cavalos (tal como obras de arte, de antiga a contemporânea) pertencem, pois, à triangulação de problemáticas que perpassa estas páginas sobre Leonardo e para além dele. Diga-se, aliás, que a autoria se discutiu no nosso tempo com base no argumento da intertextualidade: filiações, partilhas ou dívidas pelas quais Roland Barthes [1968]1984) declarou a “morte do autor”, enquanto Michel Foucault o interrogava em *O Que é um Autor?*(1992[1969]).⁹ Entretanto, repostos por linhas “em busca do autor perdido” (Buescu, 1998) que subscrevo,¹⁰ mas pode-se recordar tópicos de Foucault que eu trouxe à abertura de “Artistas: indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão” (Conde, 1996).¹¹ Artigo ainda oportuno para esta introdução aos cavalos de Leonardo e a ele como autor ou, como preferia dizer-se, inventor,¹² a que junto (e atualizo) parágrafos de outra publicação da mesma altura sobre a condição artística no Renascimento (Conde, 1995a). Os dois textos têm 20 anos mas continuam a dizer o essencial.

2. Fundações para o sujeito-autor

Para Foucault não existia isomorfismo entre o nome próprio da pessoa e o nome discursivo do autor. O primeiro pertence ao “estado civil dos homens”, com as características também biográficas; o segundo, à “ruptura que instaura entre um certo grupo de discursos”, bem como o modo singular desses discursos agirem com uma nova ou diferente “função classificativa”. Dizia Foucault:

“O nome próprio e o nome do autor encontram-se situados entre os pólos da descrição e da designação; têm seguramente alguma ligação com o que nomeiam, mas nem totalmente à maneira da designação, nem totalmente à maneira da descrição: ligação específica.” E dava um exemplo: “se descobro que [William] Shakespeare [1564-1616] não nasceu na casa que se visita hoje como tal, a modificação não vai alterar o funcionamento do nome do autor; mas se se demonstrasse que Shakespeare não escreveu os *Sonetos* que passam por seus, a mudança seria de outro tipo: já não deixaria indiferente o nome do autor. E se se provasse que Shakespeare escreveu o [*Novum*] *Organon* de [Francis] Bacon [1561-1626]

⁸ Lembre-se o estudo de Rudolf Wittkower (1987 [1977]), *Allegory and Migration of Other Symbols*, sobre a recorrência e declinações de grandes alegorias como a da fortuna e virtude. A da luta entre a águia e a serpente, no capítulo II, publicado originalmente em 1938-39 no *Journal of the Warburg Institute*. Outra perspetiva, o papel das metáforas com que vivemos e viajam pelo tempo (Lakoff e Johnson, 1980).

⁹ Igualmente repensada a “falácia da intenção” do autor enunciada há muito (Wimsatt e Beardsley, 1988[1946]). Entre inúmeros títulos para a problemática do autor ou autoria, ver vários (Couturier, 1995; Chamarat e Goulet, 1996; Brunn, 2001; Compagnon (s.d.); Fernandes, 2003; AA.VV., 2008), incluindo duas referências sobre a história dos escritores (Woodmansee 1994; Viala, 1985). Em Cruzeiro (2006), uma reflexão sobre mudanças na autoria em arte contemporânea.

¹⁰ Cf. o ponto “Autorreferência na condição impura” em Conde (2013b), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf

¹¹ Correspondeu a um capítulo de *O Duplo Écran. 1. Artistas: Fundações e Legados, 2. Artistas: Indivíduo, Ilusão Óptica e Contra-Ilusão* (Conde, 1992), posteriormente sintetizado em Conde (2001).

¹² Citações dos manuscritos em Conde (1985b).

muito simplesmente porque o mesmo autor teria escrito as obras de Bacon e as de Shakespeare, teríamos um terceiro tipo de mudança que alteraria inteiramente o nome de autor. O nome de autor não é, portanto, um nome próprio exactamente como os outros.” (Foucault, 1992[1969]): 43 ss).

Para a sociologia da arte e dos intelectuais¹³ tive porém de acrescentar que não importa apenas esse “funcionamento do nome do autor”. A saber, condições de nomeação com a produção, circulação e reconhecimento do seu valor. Interessa não menos aquele *outro* que se intui na incoincidência entre a pessoa-Shakespeare e o autor-Shakespeare. Quem e como foi o dramaturgo genial que criou a obra a que chamamos “Shakespeare”? Alguém que, na base da tal “ligação específica” deixada em aberto por Foucault entre o “estado civil dos homens” e a “fundação do discurso”, reúne no indivíduo as duas figuras do sujeito e autor. Se as épocas e contextos definem possibilidades para a nomeação, o indivíduo é sempre sujeito-autor dos seus atos. Outra questão diz respeito à assinatura em termos de aquisição histórica¹⁴ e, para ilustrar, precedi a citação de Michel Foucault de uma segunda retirada de Jacques Le Goff (1990 [1957]) sobre a origem dos intelectuais no Ocidente. Corria o século XII e Adelardo de Bath [c.1080 - c.1150/52],¹⁵ um dos pioneiros, desabafava nestes termos que indicam a falta, ainda, de um espaço intelectual para o indivíduo singular. Justamente enquanto sujeito com acesso à condição de autor:

“A nossa geração tem arreigado o defeito de recusar admitir tudo o que parece vir dos modernos. Por isso, quando descubro uma ideia pessoal e quero torná-la pública, atribuo-a a outrém e declaro: - Foi fulano de tal que disse, não sou eu. E para que acreditem totalmente nas minhas opiniões, digo: - O inventor foi fulano de tal, não sou eu. Para evitar o inconveniente de pensarem que fui eu, ignorante, que retirei do fundo de mim as minhas ideias, faço por que as julguem retiradas dos meus estudos árabes. Não quero que, se aquilo que eu disse desagradou aos espíritos atrasados, seja eu a desagradar-lhes. Sei qual a sorte que espera os autênticos sábios junto dos homens comuns. Portanto, não é a minha causa que eu defendo, mas a dos árabes.” (Le Goff, 1990 [1957]:72-73).

Pela distinção de Foucault, já se sentia sujeito *e* autor, embora nas condições da altura tivesse de se apresentar como sujeito *sem* autor. Ou autor por via de um outrém não individualizado, reconhecido como “categoria discursiva” legítima e funcional para uma certa área de saber: “os árabes”. Cerca de dois séculos mais tarde a afirmação do intelectual com o perfil de humanista, depois extensível ao artista, iria resolver, no indivíduo, o acordo entre sujeito e autor. Doravante, os “modernos” poderiam assinar o que traziam de novidade,

¹³ Na bibliografia ficam algumas referências da formação inicial em sociologia da cultura sobre a especificidade e poder simbólico dos intelectuais (Mannheim 1956a, 1956b, 1986[1929, 1936]); Weinstein e Weinstein, 1982; Shills, 1972, 1992[1975]; Santos, 1985).

¹⁴ Ver a propósito o estudo sobre a evolução das assinaturas de esculores italianos nos séculos XIII-XVI (Boffa, 2011).

¹⁵ Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Adelard_of_Bath sobre Adelardo de Bath (Adelardus Bathensis), filósofo inglês conhecido pela originalidade dos seus escritos e a tradução para latim de trabalhos científicos gregos e árabes nas áreas da astrologia, astronomia, filosofia e matemática. Adelardo foi dos primeiros a introduzir na Europa o sistema numérico hindu-árabico. Era, como se diz na página wikipédia, um intelectual na “convergência” de três escolas de pensamento: a tradicional, francesa; a da cultura grega na Itália do Sul, e a da ciência árabe a leste.

retiravam e transcendiam dos “antigos”. A individualidade artística começou por esta continuidade entre sujeito e autor, uma vida e obra, que só se problematizou com a desvalorização bem posterior da biografia para a exegese artística.¹⁶ No século XIV, ainda era com base naquela unidade que o nosso Francisco da Holanda (1517-1585)¹⁷ defendia a nobreza da pintura e a sua como pintor: a “imitar-se a si mesmo [,] nem porventura quereria ser outro homem senão este que sou.” Em diálogo (imaginário?) com Miguel Ângelo (1475-1564) em Roma, citava o mestre-modelo italiano: “E nisto, me ousaria afirmar que não pode ser um homem excelente o que contentar a ignorantes e não à sua profissão, nem o que não tocar de 'singular' ou 'apartado', ou como lhe quiserdes chamar. Que os outros engenhos mansos e vulgares por aí se acham sem candeia pelas praças do mundo” (Holanda, 1984b[1548]: 24).

São observações que até certo ponto relativizam o “funcionamento [institucional] do nome do autor”. Substancial e sociologicamente, Francisco da Holanda prosseguia o ideal de o ser, e com a divisa da *cosa mentale* que Leonardo proferira para a pintura um século antes. Difundida pelas primeiras academias, escritos e tratados, essa *cosa mentale* que contribuiu para a intelectualização do *métier*, afigurava-se já uma noção não metafísica, apesar de aquém da psicologia individual no entendimento moderno. No tempo de Leonardo a arte pauta-se por “leis de carácter ultra-subjetivo e ultra-objetivo” (Panofsky, 1987: 65-66; 1981), para o que importa lembrar a racionalização do pensamento plástico com o uso da perspetiva geométrica e matemática. O “olho do *Quattrocento*” que adiante Leonardo aplica à *Adoração dos Magos* (1981). Em texto anterior, tivemos um *ex-libris* no retábulo *Madonna Del Duca da Montefeltro* (1472-1474) de Piero della Francesca (1415-1492) que inspirou uma das passagens de Andy Warhol (1928-1987) pela Renascença italiana.¹⁸

Ser autor nestas condições entravava a subjetividade inspirada, como também mostrou Martin Kemp (1977) na trajetória concetual para as artes visuais do século XV, desde a primazia da *mimésis*, e com as “excogitações” racionais que produziram aquele tipo de

¹⁶ Articulando com o que disse na nota 7, essa unidade subverteu-se sobretudo a partir dos séculos XVIII-XIX mas o humanismo biográfico perdurou em registos talvez já menos credibilizados para a arte e os artistas. Na bifurcação seguinte a psicologia e a psicanálise votaram-se ao sujeito reconstruindo-lhe a identidade. Enquanto a estética, iconologia, semiologia e crítica sobre a obra e o autor, em vertentes simbolistas, formalistas ou estruturalistas, subordinaram a singularidade ao sistema de técnicas, temáticas ou estilísticas. Contrapunham-se aos ensaios filosóficos mais típicos da metafísica da criação que se desligou da empiricidade de cada caso. Por seu lado, o género biográfico, de moderno a modernista e contemporâneo, tem um percurso que deslinearizou aquelas fórmulas. Cf. Dosse (2005), também sobre mutações na biografia histórica, referências em Conde (2011) e na terceira parte de “Andy Warhol com Leonardo: de Monalista a Cristo” (Conde, 2013) em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP167_Conde.pdf.

¹⁷ Francisco da Holanda foi uma figura importantes do nosso Renascimento na fase maneirista como humanista, arquiteto, escultor, desenhador, iluminador, pintor, ensaísta e historiador da arte. Escreveu *Da Pintura Antiga e Diálogos em Roma* (1548) evocando a sua proximidade com Miguel Ângelo de quem difundiu as ideias e sobre a noção de *Idea* (Alves, 1986; Deswarte, 1987, 1992; Teixeira, 2012 e http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Holanda).

¹⁸ Cf. Panofsky (1996 [1927]); Baxandall (1985[1972]) que inspirou Andy Warhol (Conde, 2013b), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf

construções plásticas e arquitetônicas (muitas vezes novas soluções para velhos problemas formais), até à tónica na *fantasia*. Impulso e fervor que essas artes importaram em parte da tradição poético-literária a par da importância atribuída à *istoria*: o conteúdo para as formas, episódios, mitologias e alegorias.¹⁹ Como os pares, o inventor Leonardo também era um imitador da ordem natural com essa diligência racional e discursiva. A grande aspiração de Leonardo, escreveu Martin Kemp (1977: 376), estava em fazer da pintura o “primeiro veículo para exprimir a verdade natural” com a “subtil invenção” do criador. Um “intérprete” ou “intermediário” entre a natureza e o homem, cujo pensamento transmuta o próprio pensamento da natureza nas pequenas e infinitas coisas que faz.

Além do naturalismo que caracteriza Leonardo, o racionalismo doutrina a arte e a ciência em vias de fundação durante o Renascimento. Mas não isento de dualidades. Foi, antes, um racionalismo metamórfico e mitigado pela injunção do pensamento neo-platónico e filosofias como a Marsilio Ficino (1433-1499), muito em voga em Itália. Promoveu a dissolução de discontinuidades entre sagrado e profano com o pressuposto do “circuito espiritual contínuo”, de Deus ao mundo e vice-versa. O homem, microcosmos que replica o macrocosmos. Ainda que o lastro desta visão marcasse as concepções da arte talvez mais no século XVI, para os artistas também apoiou a crença no indivíduo com a “missão quase sacerdotal de fornecer a ascensão da mente humana por meio do governo da mão”. Qual “génio saturnino que segue o seu caminho solitário e perigoso num alto cume acima da multidão e separado dos comuns mortais pela capacidade de ser 'criativo' sob inspiração divina” (Panofsky, (1981[1960]: 252-253, 247-248).

Na viragem antropocêntrica do Renascimento, à vocação que se tornou mais evidente e convincente para os homens comuns, o fio condutor da sua vida, junta-se então a teleologia dos homens de mérito. “[Benvenuto] Cellini [1500-1571]²⁰ e [Girolamo] Cardano²¹ [1501-1576] estavam convencidos de que, ainda no berço, já tinham uma vocação (o primeiro como artista, o segundo como médico), que o mundo ‘esperava’ algo deles e que nas suas pessoas nasceram homens virados para o mundo, que necessariamente aqui deveriam deixar a marca das suas personalidades” (Heller, 1982: 193-195). Imagem dúplice de “Filhos de Deus” e “Deuses na Terra” que sustentou um ideal de transcendência. No século XVI, em Portugal e

¹⁹ Sobre a textualidade e codificações “por detrás” das imagens produzidas na Renascença, cf. Kemp (1997).

²⁰ Conhecido como ourives e escultor entre outras facetas, Benvenuto Cellini escreveu uma das primeiras, famosa e épica autobiografia. Cf. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/7c1ln10h.htm>. Sobre Cellini, ver Pope-Hennessy (1985, *apud* outras referências), Heinich (1988), Biancofiore (1998) e Parker (2003). A autobiografia de Cellini (1983[1558-c.1563]) foi uma das que integrou o elenco do curso e projeto de investigação *Falar da Vida. Auto/Biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas* (Conde, 2008-2009). Cellini começou-a em 1558, com 58 anos, e terminou-a abruptamente aos 63 anos, por volta de 1563, antes de uma última viagem dele a Pisa.

²¹ Cientista, sábio, matemático e filósofo. Na matemática formulou ideias para a teoria das equações algébricas; na medicina, ficou conhecido pela descrição da febre tifoide; na física, pelas diferenças entre energias elétricas e magnéticas (http://pt.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Cardano).

com eco tardio, Francisco da Holanda (1517-1585) também definiu assim o divino artista. No fundo, um ser ambivalente, humilde e soberano, eleito por Deus e Filho que ousará desafiar o Pai, simetrizar poderes. O modelo para Francisco de Holanda era Miguel Ângelo (1475-1564):

“Dizem os filósofos que o sumo inventor e imortal Deus quando fez as suas obras tais como ele só entende e conhece, que primeiro no seu altíssimo entendimento fez e teve os exemplos e ideias das obras que depois fez, e as viu, antes de serem tão perfeitas como depois vieram a ser. A este altíssimo mestre e capitão nos preceitos convém seguir os pintores, mais que alguns outros estudiosos, e fazer o mesmo exemplo e ideias no entendimento daquilo que desejamos que venha a ser. Assim que a ideia é a mais altíssima coisa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos; porque, como é obra do entendimento e do espírito, convém-lhe que seja muito conforme a si mesma; e como isto tiver, ir-se-à alevantando cada vez mais e fazendo-se espírito e ir-se-à mizclar com a fonte e exemplar das primeiras ideias que é Deus.”²²

Por seu lado, Miguel Ângelo “ergue-se a alturas absolutamente sem precedente. A sua supremacia é tal que se pode dar ao luxo de se desinteressar das honras públicas, títulos e distinções. Despreza a amizade dos príncipes e papas, e atreve-se a ser seu antagonista. Não é conde, conselheiro nem super-intendente papal, mas chamam-lhe *o divino*. Não deseja que nas cartas que lhe escrevem o denominem pintor ou escultor, e diz que não é nem mais nem menos do que *simplesmente* Miguel Ângelo Buonarrotti; deseja ter jovens nobres como alunos; afirma que pinta *col cervello* e não *colla mano*, e que gostaria de fazer brotar as figuras de um bloco de mármore pela simples magia da visão” (Hauser, 1989[1951]: 92-93, sublinhados no original).

Eis um antepassado do artista romântico, possuído pela *Idea*²³ e a responsabilidade para com os seus dons. Figuração “superior”, subjetivista e carismática que acolheu uma panóplia de hipóteses para os artistas, desde líderes de academias a grandes solitários e marginais. “Ora como cortesãos dos príncipes, ora como boémios desleixados que deliberadamente vivem o seu conceito de génio à margem da sociedade em Swabing, Montmartre ou Greenwich Village [onde] o artista nunca estará sozinho; é membro da grande comunidade de génios” (Kris e Krus, 1988[1934]: 93; Conde, 1990). Se Leonardo, na geração anterior à de Miguel Ângelo, representa uma trajetória de transição para o cume do carisma, teve direito à exceção e ao sopro divino no retrato que Giorgio Vasari (1511-1574) fez dele em *Les Vite*:

“As influências celestes podem fazer chover dons extraordinários sobre seres humanos; é um eleito da natureza, mas há algo de sobrenatural na acumulação transbordante num mesmo homem de beleza, de graça e de poder: onde quer que ele se exerça, cada um dos seus gestos é tão divino que todo o mundo se eclipsa e compreende-se, finalmente, que se trata de um favor divino que nada deve ao esforço humano. Assim foi Leonardo da Vinci; a sua beleza física desafiava qualquer elogio; no menor dos seus gestos residia uma graça infinita. O seu talento tão completo e tão poderoso permitia-lhe resolver facilmente todas as dificuldades que abordava com espírito. A sua força física considerável estava unida à destreza e o ardor da sua alma conduzia-o sempre a uma magnimidade real. A sua fama estendeu-se

²² Francisco da Holanda (1984[1548]: 35) declarava que “os fidalgos ou os senhores, os reis os podem fazer, mas um famoso pintor só Deus o pode fazer”; que “um pintor há-de nascer já pintor, não s'aprende a pintar mas nasce”; que “por meu conselho, o engenho excelente e raro não deve contrafazer ou imitar nenhum outro mestre: senão imitar-se antes a si mesmo e fazer por dar ele aos outros antes novo mundo e nova maneira que imitar e do que possam aprender”. Eis o dom para *il divino furore* na condição embrionária do artista.

²³ Noção-chave para a teoria e prática da arte, sobre a qual Erwing Panofsky (1987 [1924]) escreveu um ensaio seminal.

de tal modo que, tido em alta estima em vida, conheceu uma glória ainda maior depois da morte.” (Vasari, 2005[1550, 1568]).²⁴

Na terra, os “Deuses” concorrem pela transcendência. O conceito de génio a isso compele e a profissionalização com a autonomização do espaço artístico, tardia na história, acompanhou-se das distinções entre pares. Nos primórdios, o *Trecento* submergia ao domínio do mestre Giotto [di Bondonne] (1266/7-1337), pintor e arquiteto, criador da tradição que substituiu a de Cimbaue (c.1240-1302).²⁵ Contudo, no século XV, a tendência comum que partilha fontes (os mestres e o retorno a elementos da Antiguidade) coexiste com o desenvolvimento de estilos próprios. Procura de uma “latinidade individual”²⁶ para a condição de autor e sinal cultural da individualização em curso no processo civilizacional (Elias, 1989, 1990[1939]). Mais expressões para esse despertar da individualidade aparecem na arte do auto/retrato e no tratamento do corpo humano com sistemas antropométricos.²⁷

O *Homem Vitruviano* de Leonardo, desenho de c.1490 que acompanhava as notas nos manuscritos sobre o arquiteto Vitruvius,²⁸ traça o cânone de proporções ideais e matematizadas. Leonardo também foi pioneiro no desenho anatómico para o que praticou a dissecação de cadáveres. No Renascimento alemão, Albrecht Dürer (1471-1528) é uma referência maior para o retrato e a representação humana. Sobre o desenho de Leonardo, que se encontra na Galleria dell'Accademia em Veneza, surgiu uma revelação na imprensa que questiona a sua plena originalidade mas resta aguardar pela confirmação de especialistas. Diz-se que o desenho pode ter partido de outro de Giacomo Andrea de Ferrara, amigo de Leonardo, também arquiteto e conhecedor de Vitruvius. Ou, ainda, da descrição das proporções humanas por Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), pintor e escultor da Escola de Siena, bem como teórico da arquitetura e engenheiro militar, autor do *Trattato di Architettura Civile e Militare* de 1470.²⁹

²⁴Argumento para a mitografia dos artistas, de hagiográfica a historiográfica e icónica (Conde, 2013[2010a, 2010b, 2012]). Em Conde (2013e), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP167_Conde.pdf, ver referências sobre figurações, ideológicas e carismáticas; a arqueologia das noções de génio, divino e absoluto artista; variantes literárias, românticas e romanescas; sagas, vidas e ficções biográficas e o regime da singularidade com direito a novas relíquias, as obras de arte e as próprias pessoas dos artistas.

²⁵ Pintor florentino e de mosaicos, também conhecido por Bencivieni di Pepo (ou Benvenuto di Giuseppe). A lenda diz que descobriu Giotto (1266/7-1337) a quem se deve a transição para a nova pintura, afastando-se da italo-bizantina. http://pt.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone; <http://en.wikipedia.org/wiki/Cimabue>.

²⁶ Panofsky (1981[1960]: 270) e Hauser, (1989[1951]): 95-96).

²⁷ Em Portugal, o género emancipa-se no curso do Renascimento também quando se repetem marcas pessoais dos artistas, autorretratos e projeções de si nos retrato que fazem de outros. Anteriormente, à tradição da arte tumular faltava de verosimilhança nas representações jacentes que expunham a máscara oficial, símbolo do estatuto público da figura com direito a esta posteridade funerária. Em meados do século XIV adivinha-se algum tratamento dinâmico que procura “acordar a figura entre realista e idealizada.” Cf. José-Augusto França, (1981: 12-14, 17, 18-19), e Vítor Serrão (em Miranda, Serrão, Machado e Silva, 1991: 43). Sobre o despertar da individualidade, ver aspetos muito interessantes em *História da Vida Privada - da Europa Feudal ao Renascimento* (Ariès e Duby, 1990), em particular os textos de Philippe Braunstein, “Abordagens da intimidade, séculos XIV- XV”; Philippe Contamine, “Os arranjos do espaço privado: séculos XIV-XV”; Danièle Régnier-Bohler, “Ficções: exploração de uma literatura” e Charles de la Roncière, “A vida privada dos notáveis toscanos”.

²⁸ Marcus Vitruvius Pollio (c. 80–70 ac – depois de c. 15 ac), arquiteto e engenheiro, autor do manuscrito *De Architectura*. Referências citadas em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_\(desenho_de_Leonardo_da_Vinci\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_(desenho_de_Leonardo_da_Vinci)) e Zöllner (s.d) para uma breve alusão.

²⁹ Imagens em <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2094647/Leonardo-da-Vincis-Vitruvian-Man-copied-Giacomo-Andrea-da-Ferrara.html>. Mais duas notas sobre o desenho. A primeira, para registar a hipótese (de investigadores britânicos em 2011) de Leonardo se ter inspirado no corpo de um cadáver com uma hérnia inguinal que aparece no desenho. A segunda, sobre o rosto do *Homem Vitruviano* que, para alguns, será mais um dos supostos autoretratos de Leonardo. Referências citadas em http://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_Man

A representação humana derivou, aliás, para “sobre-humana” nas obras inspiradas na Antiguidade Clássica, tal como nos corpos majestosos e ideais de Miguel Ângelo.³⁰ Tão ideais quanto a idealização da *Idea* artística que se afastou do naturalismo de Leonardo trabalhado por diferente *cosa mentale*. O desenho e o esboço adquiriram o valor de gestos inaugurais com a “divina graça” da *intenção* ou *designo interno*, e até o inacabamento das obras. Houve roteiros de Florença no século XVI a informar que “os escravos inacabados de Miguel Angelo são assim mais belos e impressionantes” (Kris e Krus, 1988[1934]: 51). É verdade que, muito antes, Cennino Cennini (c.1370-c.1440) distinguira o desenho *interno* (representação mental) e *externo* (traçado físico), pelo que *ideia* e *debuxo* se replicam conceptualmente.³¹ Mas o desenho ganhou nova substância, direito à *fantasia* pela imaginação criadora, e poder simbólico para reivindicar a *liberalità* das artes manuais. A que não faltou a conceção divinizada da *Idea*. Durante o nosso Maneirismo, Francisco da Holanda defendia-a assim no tratado *Da Pintura Antiga*, em 1548, e com base no desenho; “o qual desenho, como digo, tem toda a substância e ossos da pintura”:

“Mostraremos primeiro que coisa é esta ciência de que queremos tratar, para sermos melhor entendidos, e digamos que coisa é a pintura, quanto ao que dela entendemos. A pintura, diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. É imitação de Deus e da natureza prontíssima. É mostra do que passou, e do que é presente e do que ainda será. É imaginação grande que nos põe ante dos olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da ideia, mostrando o que se ainda não viu, nem foi porventura, o qual é mais. É também ornamento e ajuda das obras divinas e naturais, dando a árvore do homem que as raízes traz do céu o maravilhoso fruto da pintura. É esta arte copioso tesouro de infinitas imagens e figuras elegantes, o qual se não poderá nunca acabar ou diminuir.

É honor das artes e uma mostra do interior do homem, semelhante à delicadeza da alma, e não à do corpo. É proporção das formas perfeitas e imperfeitas, e espelho em que reverbera e se vê a obra do mundo. É história de todo o tempo. É mantimento e pasto do entendimento e recreação do grão cuidado. É fingimento e arrazoado. É alma do espírito e da mente. É corpo de memória [...] E forma-se de três eficazes preceitos que a têm como colunas, sem os quais não poderia estar. O primeiro é a invenção ou ideia; o segundo é a proporção ou simetria; a terceira é decoro ou decência [...] A ideia na pintura é uma

³⁰ Cf. Panofsky (1983[1955]) sobre a história da teoria das proporções humanas como reflexo da la historia dos estilos estilos (pp. 77-130) que confronta a concepção renascentista com a de sistemas egípcio, grego, bizantino.confronta a concepção renascentista com a de sistemas egípcio, grego, bizantino. Em Kenneth Clark (1984, 1986 [1956]), um panorama de figurações culturais do corpo. A estampa e a gravura serviam para a migração de modelos e referências, museu imaginário com que os artistas trabalhavam. Para o contraste entre a visão ocidental do homem e a de outras civilizações, com as outras Antiguidades, ver exemplos da América Latina em Franch (1982: 70-112), entre os quais, as gigantescas cabeças olmecas no México.

³¹ Nos primórdios do Renascimento, os escritos de Cennini foram dos primeiros a inaugurar um olhar retrospectivo, ciente da modernidade aberta por Giotto di Bondone (1266-1337). O grande pintor e arquiteto no início da revolução renascentista, ainda no elo com a pintura medieval e bizantina (Bazin, 1986: 16ss). Coube a Vasari fixar no século XVI este sentido de identidade, património e devir, com o “orgulho dos florentinos, da consciência que cedo houve na cidade do Arno de ser piloto do mundo novo, este mundo de 'progresso' a que um dia se chamaria 'Renascença'”(Bazin, 1986: 13). Em nome do “génio toscano”, escreveu nas *Vite*: “eu queria, na medida das minhas forças, arrancar à goela voraz do tempo os nomes de escultores, pintores e arquitetos que, de Cimbaue até aos nossos dias, se assinalaram em Itália por algum mérito” (Vasari, 2005[1550, 1568]); Bazin, 1986: 33). Na construção cronológica de Vasari o “génio toscano” sucedia desta forma. Primeiro, o *Trecento* desde meados do século XIII com a *maniera grecca*, bizantina, e tedesca, do “bárbaro” gótico medieval. Giotto é mestre depois de Cimbaue. A seguir, o *Quattrocento* com gosto pelo antigo e a *maniera secca* de estilo apurado e bom recorte no desenho de que Leonardo era um mestre. Depois, o *Cincento* sem a “dureza” anterior na *maniera perfetta* eivada de inefável “graça” e com variedade de expressões pessoais. Vai do *furore* do *Il Divino*, Miguel Angelo, mestre dos mestres, à doçura de Antonio Correggio (1489-1534). Adota a linha *serpentinata*, término deste evoluir da infância e adolescência à maturidade, e com limites mais amplos para transgredir a anterior devoção ao antigo (Vasari, 2005[1550, 1568]),1981-87[vol V: 18-22]); Bazin, 1986: 33ss, e Panofsky, 1983[1955]: 195-267, “A primeira página do ‘Livro’ de Giorgio Vasari”).

imagem que há-de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo, a qual há-de imaginar e escolher a mais rara e excelente que sua imaginação e prudência puder alcançar, como um exemplo sonhado, ou visto em o céu ou outra parte, o qual há-de seguir e querer depois arremedar e mostrar fora com a obra das suas mãos propriamente como o concebeu e viu dentro em seu entendimento. Esta ideia é maravilhosa nos grandes entendimentos e engenhos e às vezes é tal, que não há mão sem saber que a possa imitar nem igualar-se com ela [...]

Aqui tem logo o seu lugar o desenho a que eu aproprio a segunda parte da pintura, que é a proporção, e a primeira obra visível. Mas quem quiser saber em que consiste toda a ciência e força desta arte que celebro, saiba que ela consiste toda no desenho ou debuxo. E digamos assim: logo como a ideia está determinada e escolhida, como se quer pôr em obra, far-se-á e pôr-se-á logo em Desenho: e primeiro que este faça ainda em sua perfeição, se faz o esquisso, ou modelo dele. Esquissos são as primeiras linhas ou traços que se fazem com a pena, ou com o carvão, dados com grande mestria e depressa, os quais traços compreendem a ideia e a invenção do que queremos fazer, e ordenam o desenho; mas são linhas imperfeitas e indeterminadas, nas quais se busca e acha o desenho e aquilo que é nossa tenção fazermos. Assim que do esquisso se vem a fazer e a compor o desenho ou debuxo, limando-o e juntando-o pouco a pouco. O qual desenho, como digo, tem toda a substância e ossos da pintura: antes é a mesma pintura, porque nele está ajuntado a ideia ou invenção, a proporção ou simetria, o decoro ou decência, a graça e a venustidade, a comparticipação e a formosura, das quais é formada esta ciência [...].

E [o pintor] pode já estar contente e quase descansado, pois tem assegurado aquilo que desejava e tinha por incerto, e o tem como um alvo a endereçar sempre à mão guardado no mais secreto e encerrado lugar que temos. Como neste ponto ele se tiver, porá velocíssima execução à sua ideia e conceito, antes que com alguma perturbação se lhe perca ou diminua; e se ser pudesse pôr-se com o estilo na mão e fazê-la com os olhos tapados, melhor seria, por não perder aquele divino furor e imagem que na fantasia leva. Mas se o valente homem veio a fazer uma obra que todos louvam por estremada e a ele mesmo o parece; e todavia não é a que ele tinha imaginado na sua ideia, nem a que ele desejou que viesse a ser: não se deve por isso de ter por contente; antes a tal obra deve desmanchar e destruir, e comece de novo as vias com que venha a ver com olhos carnis os que vê com os do espírito. Mas quando ele tiver igualado a bondade da sua fantasia e imaginação com a das suas mãos, então lhe devem pôr numa capela de loureiro na cabeça em sinal de vencimento e glória, e se lhe agradecerem tamanha coisa então não lhe deve pesar com a morte, pois se satisfaz em coisa mui grave e dificultosa.” (Holanda, 1984[1548]: 20-21, 42-46).

3. Individualidade e criatividade

À veneração pelo “entendimento” e a *tenção* do criador, palavra sugestivamente arqueológica (porque incompleta) para a *intenção*, Francisco da Holanda acrescentou uma nota ética não envelhecida pelo tempo: o dever do artista em seguir sempre e respeitar a sua ideia. Se a obra não fosse a imaginada, “tal obra deve [o pintor] desmanchar e destruir e comece de novo as vias com que venha a ver com olhos carnis o que vê com os do espírito”. Palavras de alerta com o fito de uma condição elevada para arte, antes de mais simbólica e desejada por Francisco da Holanda no seu tempo. Mas a idealidade permeia a realidade e no discurso de louvor à *Idea* estão argumentos que serviram para a nobilitação dos artistas. Um devir sinuoso e paulatino que, entre mais fatores, contou com esse do conceito de arte e da criação. Cujas subidas ao patamar do “espírito” e/ou génio humano promoveu imagens da transcendência quer da arte, quer do artista divino, demiurgo, absoluto ou quase.

Mais dimensões abrangem a institucional e intelectual, com direito ao saber próprio que se especializou pelas academias, historiografia e teoria da arte; o domínio profissional para os aspetos práticos e a própria pessoa dos artistas enquanto indivíduos em autoconstrução pelas *tenções* pessoais. Declará-las e/ou defendê-las nos termos de Francisco da Holanda prenunciava a dignificação do ofício com a emancipação e o reconhecimento do singular. Nos séculos XV e XVI, Leonardo e Miguel Ângelo emblematizam exceções no estatuto antes de estatuto de exceção³² para os artesãos elevados a artistas. O que veio a acontecer e o coletivo também se diferencia por *tenções* que evoluíram para *intenções* mais assertivas e radicais com a modernidade. Metaforicamente, a conclusão da grafia da palavra resume o arco que reúne duas curvas do processo civilizacional: a do individualismo ocidental e da individualização artística.

Como esclareci num texto anterior (Conde, 2011), de aí provém o meu interesse pela história, sociologia histórica. Em particular a de Norbert Elias (1989, 1990[1939]) com a espiral do primeiro processo que descreveu pela figuração de indivíduos auto e hetero regulados com a dupla dimensão das emoções e do poder. No entanto, na condição artística indivíduos vinculam-se a formas específicas de singularidade poder simbólico, desde logo o dos artistas pelas suas ideias. Poder de autores que constroem “mundos” (imagísticas, sentidos, referências) pessoais e culturalmente influentes, além do poder, ou poderes, que se ligam aos contextos e mediações para o seu reconhecimento. A sociologia deve então apelar à história³³ para a reconstituição do segundo processo em que os artistas se tornaram uma categoria particular de individualidades no seio da “sociedade dos indivíduos” – na síntese de Norbert Elias (1993[1939]).

O cruzamento dos dois processos civilizacionais teve momentos de fundação com artistas que hiperbolizaram valores de feição individualista. Depois de Leonardo ainda figura de transição, Miguel Ângelo foi um caso no decurso da Renascença para o Maneirismo. Grande antepassado autoinvestido na sua diferença, vocação ou dom, e assim glorificado pelos instrumentos de comemoração da época. A auto/biografia de artista, um deles, de que as *Vite* de Giorgio Vasari³⁴ ofereceram o paradigma ideológico-historiográfico para a celebração

³² O termo “exceção” pode partir de aqui: Filippo Villani (1325 – 1407), autor de *Crônicas* florentinas, no seu livro de 1404 (escrito em 1381-82), louvou Florença evocando homens eminentes da cidade e incluía cinco pintores entre os “cidadãos de exceção”: Cimbaue, Giotto, Maso[di Bianco] (ativo em c. 1320/1335-1350), Stefano Fiorentino (1301–1350), Taddeo Gadi (c. 1290-1366). Com uma nova dignidade, mesmo porque tinham uma “energia feita de gênio”, quiçá mais que os humanistas nas letras e ciência (Germain Bazin: 172ss; Venturi, (1984[1936]: 89 ss).

³³ A história social da arte e a das suas formas (iconografias, estéticas, estilísticas) que complementam a sociologia da arte, apesar de nem sempre evidente na sua tradição. Relembro a minha autodidaxia em história da arte dada a falta de formação nesta área no curso de sociologia. Cf. Conde (2013a), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf.

³⁴ A obra monumental de Giorgio Vasari, *Le Vite de Più Eccellenti Architettori, Pittori et Scultori Italiani*, com duas edições em Florença em 1550 e, alargada, em 1568. Origem da história da arte com o direito, para os artistas, à celebração quase hagiográfica das suas obras e vidas e, assim, elevação para a transcendência, *la divinità*.

da arte e dos seus notáveis. Independentemente do ritmo desta individualização carismática,³⁵ evidente nos maiores artistas, ancorou a nova identidade que o Romantismo incrementou mais tarde. A partir de aí sucederam-se declinações até às des/reconstruções pós-modernas mas, no fundo, o germe original persistiu como marca de diferença para indivíduos na arte.

Voltando ao meu texto de 1996,³⁶ em debate com ilusões ópticas sobre a singularidade deles, eu defendia para a sociologia a perspectiva de um individualismo situado de molde a não os devolver linearmente à determinação dos contextos ou à impessoalidade dos estilos artísticos. Duas ilusões ópticas, ora para o holismo nomotético e unidimensional que almeja uma fórmula geral para o desenvolvimento de estilos ou estruturas artísticas, ora para o atomismo do individualismo radical que descontextualiza os criadores. Pode dobrar-se da ilusão biográfica quando reifica a vida e a infabilidade do sujeito singular, e em contraponto com a ilusão inversa, transcendentalista, nos discursos metafísicos sobre a arte, obras e autores. Todas, ilusões que perpassam visões da história consoante esbatem ou sublimam o papel dos indivíduos e das suas ideias (Gardiner, 1984). No texto recorri a exemplos reducionismo simétrico, fosse para a história social da arte, fosse para a das formas.³⁷ Evidentemente, limites hoje pouco praticados por estas disciplinas que se tornaram diversificadas, confluentes em diversos casos, e críticas face a tradições ideológicas.³⁸

O meu individualismo situado interessa-se, pois, pelos indivíduos como sujeitos e autores, mesmo contando com diferentes estádios para o “funcionamentos do nome do autor” ao longo da história. Superando dicotomias na sociologia, e o simplismo causal, isso implica reconhecer que “cada passo na evolução da arte exige uma decisão ilógica, inexplicável em termos de qualquer sistema completo indo além do estético, um acto de vontade”, ainda que situado num contexto temporal, pessoal e social. “Sem dúvida que o artista produz aquilo que quer e como quer, mas permanece sempre a questão de quais os elementos que vão constituir

³⁵ Até com recuos em certos momentos. Na primeira parte do texto (Conde, 2013f), referi que movimento emancipatório dos artistas, em Portugal no último quartel do século XVI, teve amortecimento no período seguinte do Barroco (Serrão, 1983).

³⁶ “Artistas: indivíduo, ilusão ótica e contra-ilusão” (Conde, 1996).

³⁷ Concretamente, a história marxista, sociologista, de Nicos Hadjinicolaou 1978[1973]) e a de Heinrich Wölfflin (1984[1929]) para a gramática dos estilos com a polaridade classicismo/barroco.

³⁸ Num ponto da bibliografia sobre perspectivas e mudanças na história da arte encontram-se desde introduções genéricas (Arnold, 2003) e narrativas sobre histórias da arte (Bazin, 1986; Venturi, 1984[1936]) a obras de referência e repensamentos para uma “nova história” (Gombrich, 1989; Haskell, 1993; Belting, 1987, 1994, 2003; Steve, 1999; Kemp, 2000; Janson e Janson, 2010; Preziosi, 1989, 1998; Harris, 2001; Trodd, 2003). Sobre as principais livros que marcaram o século XX, cf. Stonard e Shone (2013) e olhares contemporâneas em vários (Moxey, 1994; Cheetham, Holly e Moxey, 1998; Hayes, 2006; Moxey, 2011; Joyeux-Prunel e Sigalo, 2010). Ainda títulos com remissão para o contexto global, a interdisciplinaridade e interfaces com os estudos visuais, bem como desafios da frente digital (Holly e Moxey, 2002; Zijlmans, 2003; 2007; Dufrière e Taylor, 2009; Halsall, Jansen e O'Connor, 2009; Rampley *et al.*, 2012; Elkins, 2013; AA.VV., 2013; Zorich, 2012). Para a última frente, também menciono o relatório sobre a agenda digital para o património europeu com um título sugestivo: *The New Renaissance* (AA.VV., 2011). Finalmente, vejam-se usos literários da história da arte com museus virtuais e imaginários, sem esquecer os escritos de André Malraux (Arambasin, 2007; Vaugeois e Rialland, 2010; Vaugeois 2010).

a sua vontade”, palavras de Arnold Hauser (1988[1958]: 119, 240) com que fiz primeiras aproximações à história social da arte.³⁹

Com reforço na viragem para a modernidade em finais do século XIX, o espaço artístico instituiu a necessidade dessa vontade para a condição de autor que requer o autoinvestimento e a deliberação da prática artística. Mais radicalmente, a compulsão para “transgressões intencionais” (O'Neill, 1978: 210), desvios em que os artistas se mobilizam, o talento e as aprendizagens, face a heranças e à produção do momento. Embora seja claro que a individualidade artística marcou a história bem antes da viragem e com padrões de vulto para uma época. Aproveitando um fragmento do meu texto de 1996 sobre géneses deste espaço autoral, pode então concluir-se que existiu a vontade de Rafael Sanzio (1483-1520) em não ser um mero filho de Giovanni Santi (c. 1435-1494). À parte de avaliações sobre o de/mérito de Santi,⁴⁰ o fragmento reafirma a vontade da individualidade com que Arnold Hauser também contrariava a causalidade holista e linear:

“Podemos dizer também que sem Rafael[Sanzio, 1483-1520] a Renascença não teria sido o que foi. Não é que Rafael não fosse inspirado pela corrente renascentista que fora preparada pelos Florentinos e pelos Úmbrios do *Quattrocento* e estava a ser realizada pelos recursos materiais e espirituais de Florença e Roma; nem tão pouco que o génio de Rafael criasse espontaneamente a Alta Renascença ou participasse com uma geração de homens excepcionalmente talentosos na sua criação. O facto é que a Renascença e a individualidade artística de Rafael surgiram simultânea e inseparavelmente [...] Deve encontrar-se a explicação de Leonardo da Vinci [1452-1519], por exemplo, por um lado na transformação estilística que conduziu do *Quattrocento* à Alta Renascença mas, por outro lado, e não em menor grau, no facto de ter existido na época em que essa mudança se processava, um artista da têmpera de Leonardo. Estes factos não o seriam sem as suas condições reais, pelo que, num certo sentido, podem considerar-se inevitáveis, embora a sua coincidência dependa de muitos acasos incalculáveis.” (Hauser, 1988 [1958]: 178, 169-170).⁴¹

Para a minha perspetiva do individualismo situado, a bem dizer a busca da causalidade desloca-se para a da inteligibilidade centrada no sujeito-autor. Se não conseguindo explicá-lo,

³⁹ Em Conde (2013b: nota 9, p. 15) observei que apesar de se ter acusado Hauser de redutor pelo seu marxismo, isso não me parecia. Talvez, em parte, nos volumes da sua *História Social da Arte e da Literatura* (1989 [1951]); não em ensaios de *Teoria da Arte* (1988 [1958]) e textos sobre fundamentos da sociologia da arte (1977 [1974]) em que Hauser se demarcou do sociologismo e formalismo. Reagiu à ortodoxia marxista por subordinar a arte à “ficção da consciência (de classe) em geral”, e ao hegelianismo da “história da arte anónima” com “o fantasma da alma colectiva” (Hauser, 1988 [1958]: 112; 1977).

⁴⁰ Para Michael Baxandall (1985[1972]:169), apesar de perder na comparação com o filho, era injusto limitar Giovanni Santi a um “pintor negligenciável e um mau poeta”. Se não foi um artista importante, merece considerar-se um “pintor eclético e muito consciencioso” na órbita de uma escola da Itália oriental liderada por Melozzo da Forli (c. 1438 – 1494). O retábulo de Montefiorentino atesta o seu nível. Imagem em <http://www.flickr.com/photos/26911776@N06/4885934357/>, com o título *Madonna and Child Enthroned with Saints and Donor*, c. 1490 ?, Convento di Montefiorentino, perto de Urbino. Mais imagens em Butler (2009).

⁴¹ Sobre a causalidade, Arnold Hauser (1988 [1958]:169-170) continuava a rebater os determinismos históricos: “os exemplos do papel decisivo do acaso na história são numerosos e familiares. Recorde-se a frivolidade das circunstâncias que levam a ganhar ou perder uma batalha, a insignificância aparente das causas do sucesso ou fracasso de um assassínio, quão ‘absurda’ e contudo fatal foi a morte prematura de [Tommaso]Masaccio [1401-1428] Rafael [Sanzio, 1483-1520]ou [Jean-Antoine] Watteau [1684-1721] e que ‘felicidade’ Leonardo[1452-1519], Miguel Ângelo [1475-1564]e Ticiano [Tiziano Vecelli ou Vecellio, c. 1488/1490- 1576] terem atingido uma idade tão madura. Em todos estes casos, a importância das consequências está em nítido contraste com o carácter accidental da causa; parecem importunas quaisquer palavras sobre a lógica ou a intencionalidade da história [...] Nunca se poderá saber quantas possibilidades de uma dada situação permaneceram por se realizar, ou se as realizadas falharam por a época não estar amadurecida para a sua solução ou devido a obstáculos meramente accidentais. Quem poderá dizer até que ponto as ideias sobre a arte de Rafael se perderam para sempre em consequência da sua morte prematura?” (Hauser, 1988 [1958]:169-170).

ao menos explicitar⁴² o conjunto de fatores, sempre complexo e contingente, que participa nessas singularidades e mútuas demarcações pela dimensão autoral. Portanto, indivíduos face aos outros que, de presenciais e tutelares a imaginários e ideais, estão na tal genealogia de “associados, contemporâneos, predecessores e sucessores” com que atrás comecei por falar de Leonardo e da sua ideia para *Il Cavallo*, entre mais cavalos. Cada artista vive esta polifonia do *I/Me* em que autoreferência incorpora e gere as heteroreferências,⁴³ fonte de desvio, maneira, diferença ou, no limite, anomia como experiência romântica e moderna das artes. Até quando o desvio não era anomia, épocas com maior coletivismo, anonimato e reprodução de instituições ou convenções acolheram as as “consequências inesperadas” do fator pessoal⁴⁴ pois “o individualismo extremo é um fenómeno social mas a individualidade representa um papel importante na criação artística, mesmo quando há uma completa renúncia a ambições pessoais.”⁴⁵

As ambições presidem ao desafio entre procurar e encontrar que, como formulei na abertura do ensaio, articula a noção de relevância entre valor a produzir (na obra) e valor produzido (pelo seu reconhecimento).⁴⁶ Na vida pessoal e artística há várias condições para que um criador suscite e organize a sua procura, a par de tantas outras para o reconhecimento com atribuição de valor para o que encontrou nessa busca. O “meio” tem o essencial: a matéria criativa, substância com ideias de imateriais a concretizadas. Entre procurar e encontrar estão soluções infelizes, mitigadas ou miraculosas num processo dialeticamente construtivo, destrutivo e restitutivo. Com saltos em frente, dúvidas temporárias e, quantas vezes, regressos ao ponto zero, sabendo-se porém que existe distância, por vezes muita, entre desejar ser e chegar a ser um criador tido por relevante. O que em arte significa instituir-se referência para o processo intertextual em que as inovações de uns se permeiam com as de outros. Seja para as re-manipular, seja para as transcender com novas “configurações visuais”

⁴² Nathalie Heinrich (1998, 2001) recorre a esta dualidade, explicar vs explicitar, para a sociologia da arte.

⁴³ Para a visão interaccionista os indivíduos são “unidades veiculares” para códigos comunicativos e “unidades de participação” consoante a sua entrada nos quadros de interacção (Goffman, 1973, II: 22-41; 1974; Fisher e Strauss, 1980; Rogers, 1983). O meu texto de 1996 terminava a sugerir cruzamento desse interacionismo com a fenomenologia que devolve coerência ao indivíduo cuja identidade, muito embora poliédrica, não se esvai pelo fracionamento de referências, papéis e situações. Ver em Pais (2012[2002]), uma síntese de paradigmas.

⁴⁴ Nesse sentido, com a “dualidade da estrutura”, não simplesmente coativa mas habilitadora (Giddens (1987: 356ss; 2000; 2010[1980, 2006])).

⁴⁵ “Em arte, a inovação de um artifício técnico ou a descoberta de um motivo, por exemplo, a recusa da frontalidade na escultura grega a favor de um modelo de representação mais dinâmico, a descoberta do tema do amor no drama, a aplicação do conceito de vassalagem ao amor, a introdução da perspectiva central na pintura ou das três unidades na tragédia, foram originalmente outros tantos 'acontecimentos', isto é, a realização de determinados indivíduos em determinadas culturas e situações históricas particulares. Mas logo que uma invenção ou descoberta deste tipo se torna num exemplo ou numa regra a ser seguida, transforma-se em propriedade comum; deixa de ser simplesmente a expressão de uma experiência única ou de uma atitude pessoal, para assumir a função de uma fórmula, de uma convenção, de um esquema, por outras palavras, de uma realização de que o artista pode tirar vantagens de modo a fazer-se compreender sem ele próprio ter de percorrer o caminho longo e vexatório de a descobrir e de explorar os problemas da sua aplicação” (Hauser, 1988 [1958]:179,164).

⁴⁶ Cf. “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (2ª Parte)” (Conde, 2013b), e diagrama nas pp. 38-39, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf

(Arnheim, 1988 [1954], 1990): estéticas, formais, técnicas, simbólicas, expressivas, documentais e/ou reflexivas.⁴⁷

Eis a problemática da criatividade indexada à da autoria e implicando uma lógica de fixação (e nomeação) identitária. Tema em reflexão no ensaio que aqui recua ao passado com Leonardo e o percurso da sua ideia para cavalos. Antecipando notas de um próximo texto,⁴⁸ existem várias tipologias para a criatividade. Resumindo, balizam-se pela polaridade *problem finders vs problem solvers* (Zolberg, 1990: 131ss), *creators vs adaptators* (Kirton, 1992) ou, para as obras, de “autográficas” a “alográficas”.⁴⁹ Contudo, praticamente todos os artistas combinam os dois pólos, distinguindo-se pela maneira de o fazer (fases, recursos, operações, procedimentos) e, em rigor, as obras têm uma dimensão alográfica pela intertextualidade. Logo, um coeficiente de redundância que é para muitas um elemento axial. Diferem no grau e tipo de citação, paráfrase ou inclusive plágio, de implícito a reconhecível. Aquelas que se intitulam inversamente obras autográficas singularizam-se pela sua gramática e a própria assumpção intertextual, incluindo distâncias: ironias, paródias, transgressões, ruturas.

Compreender a criatividade artística requer o olhar não dicotómico, outrossim sincrético sobre esse *momentum* do valor a produzir em que os criadores se mobilizam como sujeitos e autores. Esclarecendo, mobilizam duas dimensões: a competência, somatório das aprendizagens do ofício, mais os recursos técnicos, materiais, operativos; e a capacidade criadora em que se autoinvestem nos horizontes em aberto para chegar a soluções antes não inteiramente acessíveis, nem para eles nem porventura para os outros. À distância de séculos, o mesmo ou quase se dirá sobre Leonardo, entre procurar e encontrar com esse tipo de *momentum* guiado por ideias como para os cavalos? Sendo um criador podemos imaginar que sim, mas com que ideias da sua ideia?

4. A ideia de Leonardo, embrião e referências

Recuando ao século XV, para Leonardo não temos propriamente a *Idea* como Francisco da Holanda a sublimou mais tarde, importando-a de Miguel Ângelo, e nem sequer foi apenas de Leonardo. Se nenhum criador está a sós consigo sem os outros, menos ainda no *Quattrocento*. Tempo em que os artistas não renunciavam às ambições pessoais mas dependiam das diretivas das encomendas, dos recursos materiais e técnicos disponíveis, e do

⁴⁷ Aspectos que tenho abordado em diversas reflexões (Conde, 1998, 2000 ; 2010 ; 2010[2008]; 2012; 2013[2008, 2009, 2010, 2011a, 2011b, 2012]; 2012, 2013a; 2013b; 2013[2009, 2012a, 2012b]). Ver o ponto da bibliografia com alguns títulos sobre perspetivas abrangentes da criatividade e agendas atuais com enfoque em dimensões institucionais e económicas.

⁴⁸ “O poder das ideias e museu imaginário”, a sair como *e-working-paper*.

⁴⁹ Apropriando designações que Nelson Goodman (1995) conceptualizou num contexto filosófico. Identificou a autografia com a propriedade de um original passível de copiar-se; a alografia, para a replicação em que qualquer cópia “refaz” a obra original. Aqui recorro aos termos para além dessa factura; a alografia também significa uma redundância referencial e assumida no trabalho de certos criadores.

vocabulário comum tanto pelas convenções para as formas e a *istoria* das obras, quanto pelo uso de fontes similares. Em síntese, condições para ideias que contextualizam as ambições. Mesmo as visionárias de Leonardo que, entretanto, se pautam ainda para a arte e ciência por uma base racionalista e naturalista, sem todavia excluir o “impulso poético”. Esse impulso que o distinguiu pela complementaridade do *intelletto* e *fantasia* (Kemp, 1985: 197).

Parafraseando Arnold Hauser, quais teriam sido então as ambições de Leonardo e com que elementos para constituir o “ato de vontade”: imaginar *Il Cavallo* e cavalos? A partir dos desenhos ficamos com uma faceta do Leonardo autor, a que junto mais dados sobre a época e as principais referências. Conheceremos melhor o Leonardo sujeito com elementos biográficos noutras partes do ensaio. Em todo o caso, é de uma criatividade não transcendente que se fala, mas singular e situada. Ponto em que se liga com a “individualidade do indivíduo”, expressão de Niklas Luhmann (1986) para o sistema circular, “autopoiético” e autorreferencial com que o ego governa a órbita das suas referências por arranjos seletivos. Dupla lógica, autónoma e heterónoma, que equivale à experiência de criadores a sós (consigo) e com os (seus) outros, seja no presente, seja nesse passado da Renascença italiana.

Que outros e para que cavalos antes e depois de *Il Cavallo*? A narrativa dessa viagem da ideia conduz a dois movimentos no espaço e no tempo. No espaço, com avanços e recuos entre Florença e Milão, lugares-chave do percurso de Leonardo; no tempo, entre o Renascimento e modelos da Antiguidade que a época ressuscitava. A Figura 1 ajuda a não nos perdermos na trama da genealogia, voltas e ligações entre cavalos que tecem a construção da autorreferência com as respetivas referências. O diagrama organiza cavalos de auto a heterorreferentes, os que singularizam a conceção de Leonardo e os que lhe serviram para inspiração ou remissão. Uma cadeia de ideias em que a sua se inscreveu, a princípio, na de Ludovico Sforza e, por sua vez, este retomava a ideia do irmão mais velho, Galleazzo Maria (1444-1476). Afinal, quem pensou primeiro na estátua em honra do pai, Francesco Sforza (1401-1466), fundador da dinastia Sforza em Milão.⁵⁰

Assim, Galleazzo avançara com a ideia mais de uma década antes, em 1472-73, e em Florença sabia-se do projeto, desde Galleazzo à retoma por Ludovico. Decerto, também Leonardo antes de partir para Milão por volta de 1481 ou depois,⁵¹ pelo que se o cavalo não constituiu a único motivo da viagem, foi uma das principais. De facto, até existia um desenho relacionado com a estátua, da autoria de António de Pollaiuolo (1432-1498). Outro florentino, pintor, escultor e ourives, vinte anos mais velho do que Leonardo. O desenho de Pollaiuolo

⁵⁰ Galleazzo 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.

⁵¹ Mais precisamente, entre setembro de 1481 e abril de 1483 (<http://www.universalleonardo.org/lifeevent.php?event=243>)

data dessa altura (c.1482-3), com o cavaleiro, o pai Francesco Sforza, montado num cavalo empinado.⁵² Conhecê-lo-ia Leonardo? E Pollaiuolo, seria comparsa ou concorrente?

Recordando uma passagem da primeira parte do texto,⁵³ ao início do projeto para *Il Cavallo* parece que Ludovico Sforza hesitou quanto à capacidade de Leonardo para realizar um empreendimento de tal envergadura. Em 22 de julho de 1489, um embaixador florentino em Milão escreveu a Lorenzo de Medici (por quem Leonardo fora recomendado a Ludovico Sforza mas na qualidade de músico), o grande senhor e mecenas de Florença, perguntando sobre alternativas. Uma das fontes consultadas para este texto⁵⁴ coloca a hipótese de Pollaiuolo ter tido ligação pontual ao projeto para *Il Cavallo* como um dos dois mestres em fundição pedidos por Ludovico Sforza (por intermédio do embaixador) a Lorenzo de Médicis. O que explicaria a similitude do desenho de Pollaiuolo com o da primeira versão de Leonardo, também um cavalo empinado. Todavia, segundo outras fontes credenciadas não há notícia da resposta de Lorenzo a Ludovico, nem de assistentes para o projeto vindos de Florença (Syson, 2011).

De qualquer modo, Leonardo desenhara belos cavalos pelo menos um ano antes, montados e empinados para uma cena d'A *Adoração dos Magos* (1481) e, nas imagens a seguir à Figura 1, percebe-se bem a diferença da sua “graça”, naturalismo e movimento em contraste com o desenho de Pollaiuolo. Quem sabe? Porventura Leonardo partiu para Milão não apenas com o fito de arranjar trabalho mas seguir o trilho de uma ideia já explorada, à procura de nova oportunidade e recursos com o projeto de Sforza.

⁵² Imagens em: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/459186>

http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/dept/pdp/opac/cataloguedetail.html?&preref=52&_function_=xslt&_limit_=10#1

http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/dept/pdp/opac/cataloguedetail.html?&preref=7505&_function_=xslt&_limit_=10#1

⁵³ Cf. nota 97 na p. 67 em Conde (2013f), http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP173_Conde.pdf

⁵⁴ Hipótese em <http://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/emdl.asp?c=13419&k=13363&rif=13377&xsl=1>

Figura 1. Referências: Cavalos para *Il Cavallo* de Leonardo

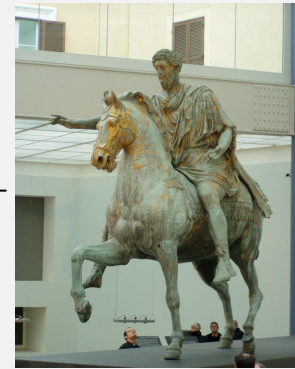
ANTIGUIDADE



Dioscuri em Roma
cópia romana séc. II d.C.;
original grego séc. V a.C.



Regisole em Pavia
(século III a.C.?)

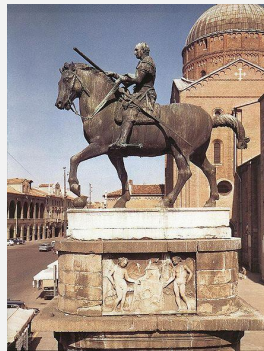


Marco Aurélio em Roma
c. 166 d.C.?

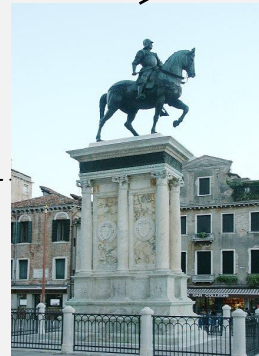
RENASCIMENTO



Antonio Pollaiuolo,
Estudo para um Monumento Equestre (a Francesco Sforza),
c. 1482-3



Donatello, *Gattamelata*,
1453, Padua

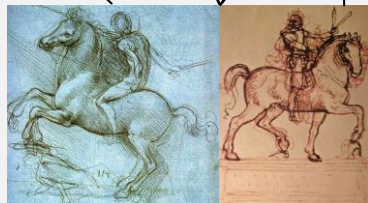


Verrocchio, *Colleoni*,
1483-1488, Veneza

LEONARDO



Adoração dos Magos,
1481, Florença



Il Cavallo, 1483/89-1499
Milão



Monumento a Trivulzio,
c. 1500-1510 ou 1517-1518, Milão



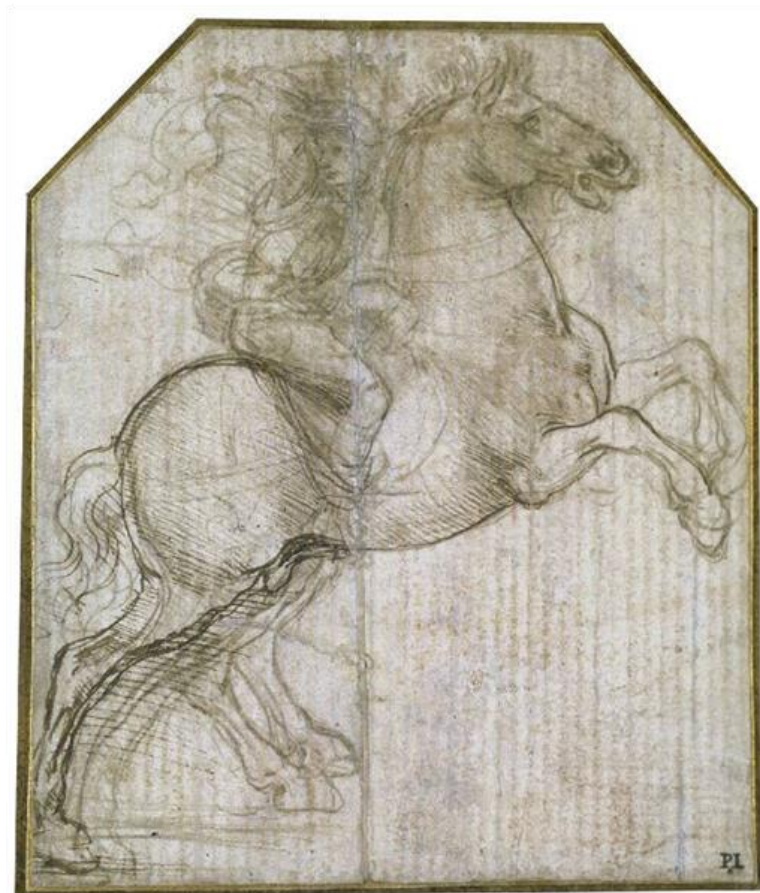
Batalha de Anghiari,
1503-1504, Florença



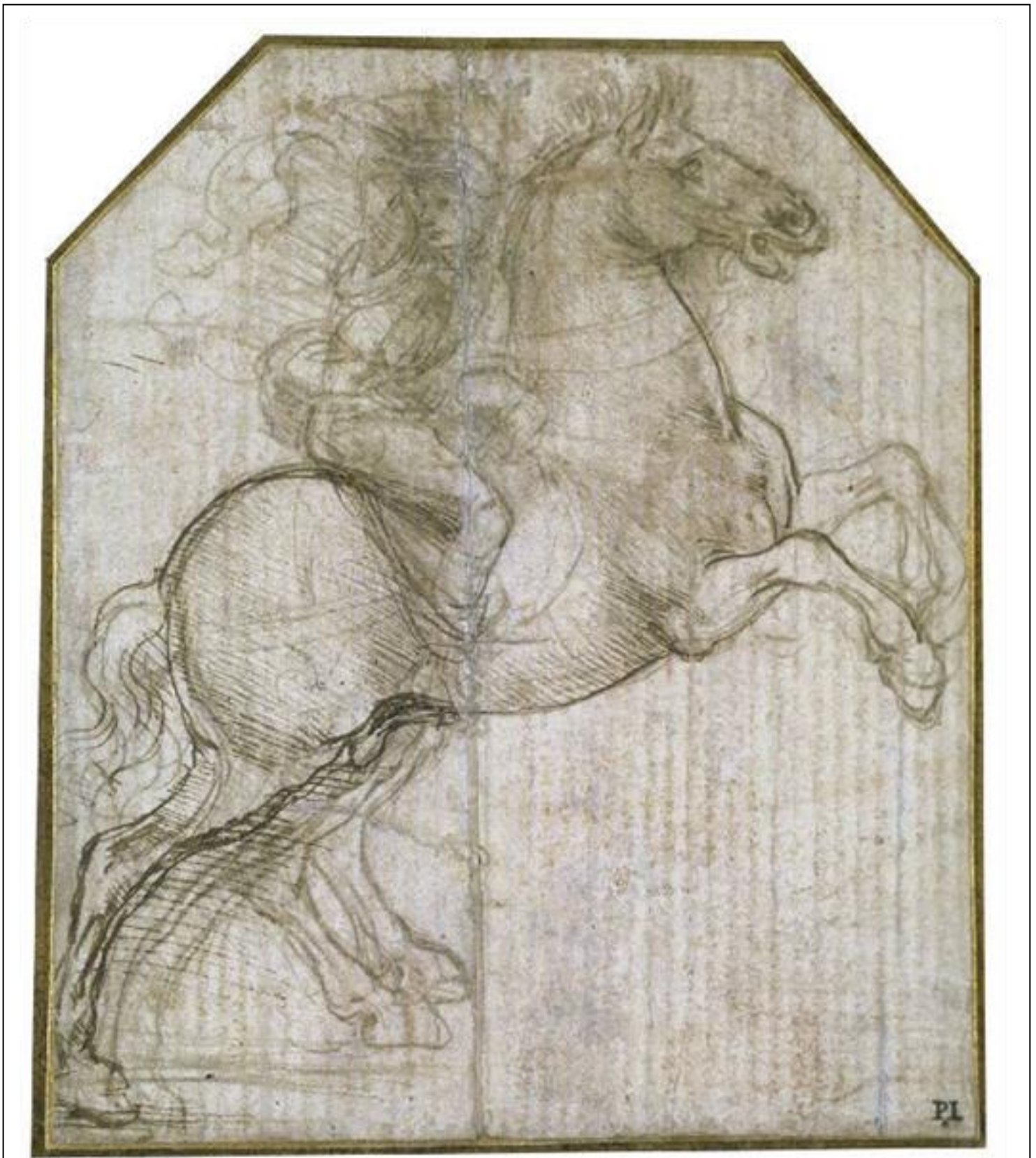
Cavallo Empinado, 1481, c. 1503-4
de embrião a coroa da ideia



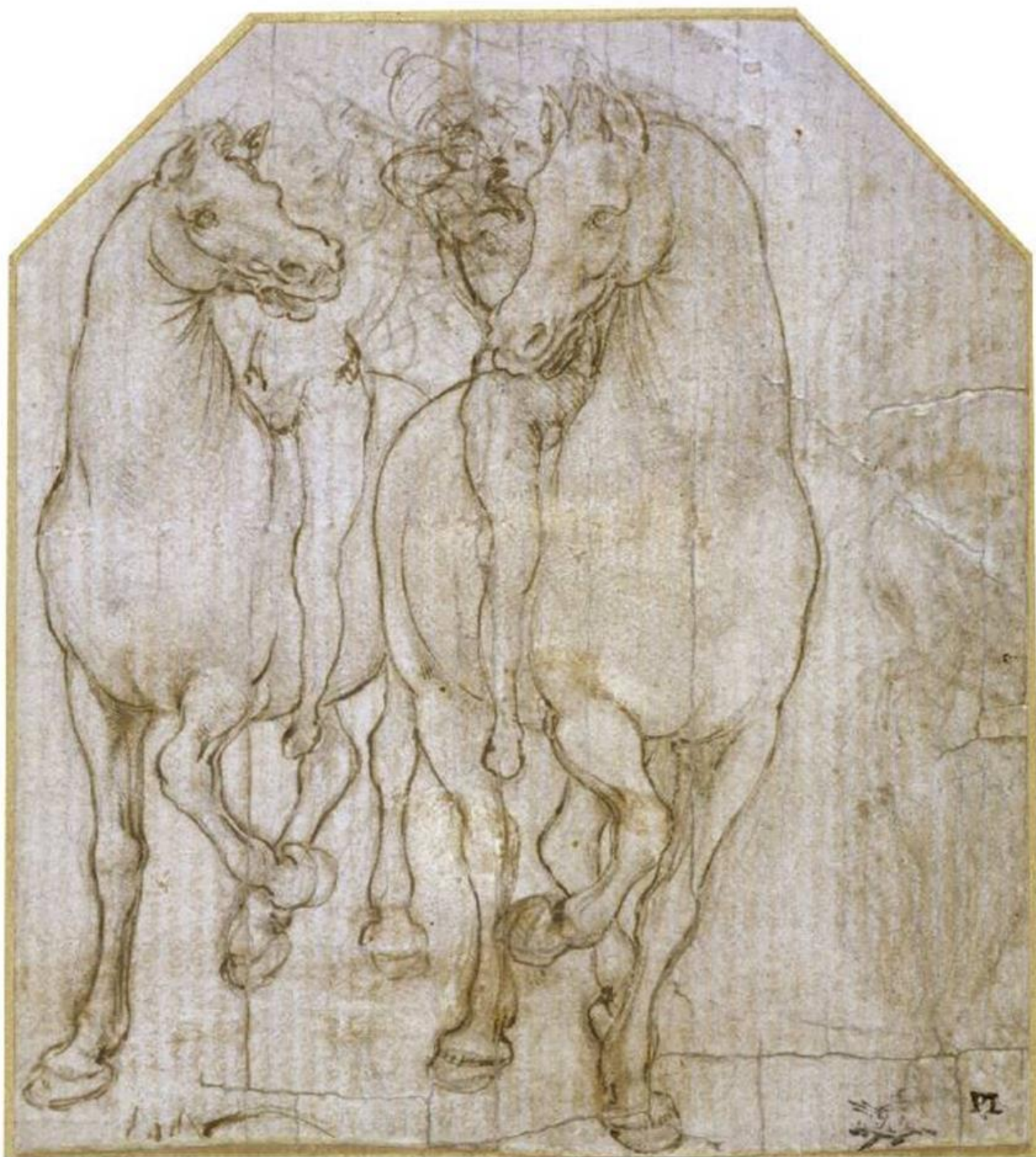
**Antonio Pollaiuolo, *Estudo para um Monumento Equestre (a Francesco Sforza)*, 28.1 x 25.4 cm, c. 1482-83
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque**



**Leonardo da Vinci, *Cavaleiro sobre um Cavalo Empinado*, 14.1 x 11.9 cm, 1481-82 (ou não antes de 1481)
Fitzwilliam Museum, Universidade de Cambridge**



Leonardo da Vinci, *Estudo de Cavalo Montado*, c. 1481-82, 14.1 x 11.9 cm, Fitzwilliam Museum, Universidade de Cambridge



Leonardo da Vinci, *Dois Cavaleiros*, 14.3 x 12.8 cm, após 1481, Fitzwilliam Museum, Universidade de Cambridge
(noutra fonte: estudo para a *Adoração dos Magos*, c. 1480)

A *Adoração dos Magos* constituiu a primeira grande encomenda para Leonardo aos 29 anos e coincide com o primeiro registo dele a trabalhar por conta própria (1481) em Florença, precisamente ligado a esta obra. Foi ainda a última que fez em Florença e deixou inacabada cerca de um ano antes de rumar para o Norte. Para trás ficava o atelier de Andrea del Verrocchio (1435-1488) onde esteve desde adolescente e a influência do mestre até bastante tarde. O que tinha feito Leonardo em Florença?

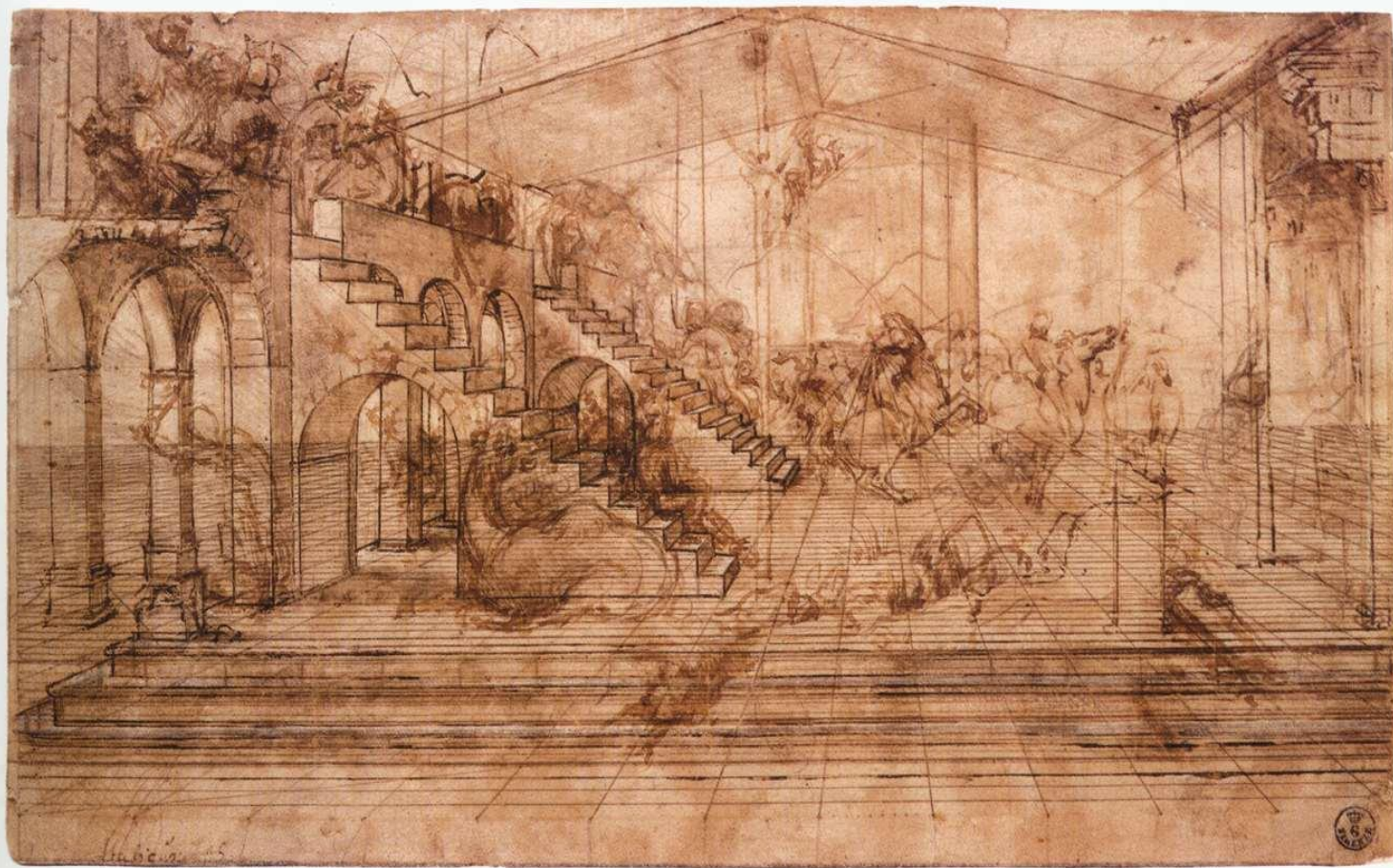
Antes de mais, o famoso anjo que pintou, entre outros elementos, no quadro do mestre Verrocchio, *O Batismo de Cristo* (1472-1475). Existiam ainda as seguintes obras geralmente (ou quase) aceites com autoria de Leonardo: *A Anunciação* (c. 1472-1475/6, Galleria degli Uffizi, Florença), *A Virgem Benois* (ou *Madona Benois*, 1475-1478, Museu Ermitage, S. Petersburgo), *A Virgem do Cravo* (ou *Madona do Cravo*, 1478-1480, Alte Pinakothek em Munique), *São Jerónimo no Deserto* (c. 1480, Museu do Vaticano, Roma), *A Adoração dos Magos* (1481, Galleria degli Uffizi, Florença). Obras com autoria mais disputada são: *A Virgem de Granada* (*Virgem com Punica Granatum*, também conhecida por *Madona Dreyfus* (c. 1475-1480, National Gallery of Art, Washington), *Retrato de Ginevra de' Benci* (c. 1474-78, National Gallery of Art), *A Anunciação* (uma *predella* de c. 1480 ou c. 1478-1485) no Museu do Louvre). Recentemente, na grande exposição *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan* que decorreu na National Gallery em Londres (de 9 de novembro de 2011 a 5 de fevereiro de 2012), assumiu-se que o *Retrato de Ginevra de' Benci* é de Leonardo (AA.VV., 2011).

Quanto à ideia para *Il Cavallo* podia migrar de *Adoração dos Magos* e com as duas famas com que Leonardo aportou em Milão: tanto a de grande talento, com poucas obras mas suficientes para esse reconhecimento, como a de um artista precocemente independente e impaciente. Autor de obras inimitáveis e inacabadas. Com efeito, os problemas com as encomendas começaram logo com a *Adoração dos Magos*, pintura para o altar da Igreja dos Monges Agostinianos de San Donato a Scopeto, perto de Florença. Em julho de 1481, os monges queixam-se de Leonardo faltar com a pintura encomendada havia mais de um ano. O contrato estipulava 24 meses para a entrega, mais seis se necessário, e os pagamentos acabaram depois de setembro de 1481. Partir para Milão ainda podia significar a fuga a problemas, pelo menos deste tipo.⁵⁵ À chegada a Milão, repetiu-se o episódio com a Confraternidade da Imaculada Conceição quando Leonardo estava a trabalhar, no início, com os irmãos Predis. O longo conflito em torno da *Virgem dos Rochedos*.⁵⁶

⁵⁵ “Deixa Florença entre setembro de 1481 e abril de 1483. Por volta desta altura trabalhava numa *Madonna* de perfil (possivelmente a *Madona Litta*). O pai de Leonardo é empregue em Florença como notário por Cosimo de’ Medici, *il Vecchio*, “O Velho” [1389-1464]. Palla Strozzi [1372 -1462], um mercador banqueiro que tinha sido o homem mais rico de Florença, antes da ascensão de Cosimo de’ Medici, morre no exílio em Pádua. O altar que encomendou em 1423, de Gentile da Fabriano [c. 1370 – 1427], o artista mais reputado do seu tempo, serviu de inspiração para a *Adoração dos Magos* de Leonardo, encomendada em 1481.” Nota de apresentação do quadro em <http://www.universalleonardo.org/lifeevent.php?event=243>

⁵⁶ Cf. a primeira parte do texto, pp. 33-35, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP173_Conde.pdf

Havia, então, cavalos desenhados e pintados que viajam com Leonardo e os inacabamentos também. A *Adoração dos Magos*⁵⁷ talvez não a terminasse pela complexidade. No julgar de um especialista, Leonardo excedeu-se na composição com um “palimpsesto” de emoções, escalas e arquiteturas que ainda procurava compatibilizar o espaço hierárquico-medieval com o da perspectiva de cálculo rigoroso.⁵⁸ O desenho em baixo mostra esse exercício em que Leonardo aplicou à sua maneira o “olho do *Quattrocento*” (Baxandall, 1985[1980, 1972]) e a propósito do qual faço novamente um apontamento sobre a centralidade simbólica da perspectiva neste tempo.⁵⁹



Leonardo da Vinci, *Estudo de Perspetiva para Adoração dos Magos*, 16,3 x 29 cm, 1481
Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Florença

No quadro da mudança epistémica, intelectual e civilizacional do Renascimento, a introdução da perspectiva que racionalizou o espaço plástico, não se abstrai do contexto e

⁵⁷ Imagens seguintes em [http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(Leonardo_da_Vinci\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(Leonardo_da_Vinci)); com diferente coloração, mais fidedigna mas com menor nitidez, ver <http://www.universalleonardo.org/work.php?id=454>

⁵⁸ Argumentos de Luke Syson (2011: 18).

⁵⁹ Retomando parte de “Artistas, Renascimento e fundações” (Conde, 1995).

concilia a nova visão dos criadores com o *habitus* perceptivo dos encomendadores e apreciadores das obras. Porquanto, nas condições sociais e culturais da época, a geometria planificadora dos primeiros encontra-se com a mentalidade prática e aritmética dos segundos. Mais latamente, a arte e estética do classicismo renascentista, típico de Leonardo, ancoram no antropocentrismo e confiança na razão positiva. Grande invenção formal, plástica e simbólica (Panofsky, 1996 [1927]), a perspectiva acompanhou essa nova descoberta do humano. Citando Pierre Francastel (1965), não se chegaria ao sistema de projeção geométrica a partir do ponto de vista único do observador, no tempo de Filippo Brunelleschi (1377-1446), Antonio Manetti (1423-1497), Paolo Uccello (1397-1475) e Piero della Francesca (1415-1492), sem a “revolução silenciosa”, intelectual e global desse humano. Mudada a relação com o mundo que deixava de se subordinar ao dogma do transcendente, mudava a representação da pintura:

“O que se abre no início do *Quattrocento* é, simultaneamente, a busca sobre o mundo e a busca sobre o homem. As duas coisas são, de resto, absolutamente inseparáveis. O homem só se conhece e só se compreende em relação a uma certa representação que dá para si dos fenómenos que o rodeiam. Para se estudar, ele deve, antes de mais, representar as forças e os elementos aos quais se opõe em cada instante da sua ação. A representação do espaço implica, em particular, uma análise incessante da posição do homem, colocado sobre a terra mas mergulhado numa atmosfera fluída. Tudo conduz sempre à conclusão de que a Renascença teve por ponto de partida a passagem desta ideia de que o mundo era uma representação concreta do pensamento de Deus, para uma outra ideia, a de que o mundo era uma realidade em si, uma Natureza, semi-divina aliás, e dotada de atributos de permanência e eternidade. Já não interessava a aventura da espécie humana em geral, mas cada indivíduo, cada alma em particular. Concebeu-se uma espécie de solidariedade geral dos homens face ao mundo, a partir do que se empreendeu o duplo inventário deste mundo e deste homem que cessava de ser unicamente o reflexo de um pensamento de Deus.” (Francastel, 1965: 64-65).

Essa dialética da materialidade com a espiritualidade engendra a perspectiva e princípios — unificação do espaço e das proporções sob cânones científicos, restrição da representação a um único tema, concentração da composição de forma “naturalmente” inteligível —, que “exprimem a mesma recusa pelo incalculável e pelo incontrollável, tal como a economia do mesmo período com a sua insistência em planear, empreender e calcular; são criações do mesmo espírito que traça o seu caminho na organização do trabalho, dos métodos comerciais, do sistema de crédito, nos livros de escrituração por partidas dobradas, nos métodos do governo e na arte de fazer a guerra” (Hauser, 1989[1951]: 24). Do ponto de vista dos valores, para a laicização que se enlaça com o processo de racionalização⁶⁰ contribuiu a

⁶⁰ Secularização que se exprimiu na arte com “sã sensualidade” depois do “erotismo de puberdade” sublimado e altamente espiritualizado da Idade Média (Sombart, (1990[1922]): 51). A Renascença não foi exatamente anti-religiosa, apesar do afamado anti-clericalismo. Transferiu para o domínio da ética uma espécie de “ateísmo prático”, conveniente para situações do quotidiano, e relativizou a religião ao adotar um sistema de valores mais pluralista, conforme com a atenção à variabilidade do carácter e do agir individual (Heller, 1982: 62-63). Corresponde à transição do “homem-fora-do-mundo” para o “homem-no-mundo” (Dumont, 1983: 66, 33ss) que a Reforma veio entrar para disciplinar os excessos demasiado humanos de Roma. O integrismo religioso desencadeou uma vaga iconoclasta na Europa que pôs na fogueira (no sentido figurado e literal) obras doravante sacrílegas. Antes, idolatradas pelo culto do homem carnal que agora se punia. A paradoxalidade desta conjuntura castigadora esteve no facto de a Reforma incentivar um “programa de civilização individual” com a “era da

nova atitude intelectual com a fundação da ciência moderna. Trouxe a dupla matematização e geometrização, quer da natureza, quer dos procedimentos para o conhecimento experimental e abstrato (Koyré, s.d.: 17ss).⁶¹ E, finalmente, o humano que se exprime pelo “olho do Quattrocento” inscreve-se no processo civilizacional com a individualização (Elias, 1989, 1990[1939]) que aflora em dinâmicas e distinções artísticas. Em paralelo, com a intelectualização e as academias. Séculos mais tarde, a instância que sofreu a erosão pelo “paradoxo” da singularização no seio (ou contra) a estandarização de regras e estilos.⁶²

Durante o Renascimento, a *intelligentsia* humanista influenciou as academias. No século XV, registe-se a *Accademia Platonica*, grupo informal liderado por Marsilio Ficino (1433-1499) e importante para a tendência neoplatónica. Cosimo de Medici (1389-1464) patrocinou esta academia desde 1439 que assim continuou até Lorenzo de Medici (1449-1492). Em 1563, surgiu a *Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno*, mais tarde *Accademia delle Arti del Disegno*, fundada em Florença por Cosimo I de Medici (1519- 1574) com o papel de Giorgio Vasari (1511-1574). Estratificava-se em duas partes: a *compagnia*, espécie de guilda para os artistas no ativo; e a *accademia* para mais notáveis da corte de Cosimo. Entre outros casos, refira-se a *Accademia di San Luca*, fundada em Roma em 1577.⁶³ O movimento proliferou entre os séculos XVI e XIX com mais de 2 200 em Itália para além de congéneres na Europa (Pevsner, 1982[1940]). Todas para elevar e regular o estatuto das obras e artistas: pintores, escultores e arquitetos, acima da condição de artesãos.

De círculos de sociabilidade eclética, erudita e palaciana que promoviam a *liberalità* para o ofício e regras para o cânone coletivo, o academismo tornou-se totalitário no século XVII. Instituição nuclear para o sistema interno de produção de produtores,⁶⁴ de que dependeu a autonomização (com autolegitimação) dos espaços culturais, literários e artísticos, só enfrentou em Oitocentos a oposição de artistas independentes. Cujas emergência se contrapunha à centralidade e poder das academias ou escolas. Mas, enquanto instituições arbitrais, as academias introduziram uma mediação nas relações entre arte e poder que ajudou a despersonalizar, desprivatizar ou “desclientelizar” o laço mecenático.⁶⁵

Na Renascença, a par das academias os Tratados codificam o ofício e organizam os saberes, procurando relativa paridade entre a perspetiva (geométrica, científica) e a *maniera* (estética, artística).⁶⁶ O de Leon Battista Alberti (1404-1472),⁶⁷ que encarnou o *uomo universale* da Renascença e os manuscritos de

confissão” e, conseqüente, a cultura de sensibilidade psicológica. Ver algumas referências em “Individuals, biography and cultural spaces: New figurations” (Conde, 2011).

⁶¹ Galileu também escreveu sobre arte como “epistemólogo” (Panofsky,1993). As interações da arte com a ciência continuaram a pontuar modos de representação plástica. Em “Artistas, Renascimento e fundações” (Conde, 1995) citei Sidney Blatt (1984) sobre cruzamentos das concepções do espaço (e objetos) na arte com visões cosmológicas, da copernicana (até ao Barroco) e newtoniana (do Barroco ao Impressionismo), à einsteiniana (no cubismo e arte moderna); *vide* um quadro sinóptico, pp. 96-97.

⁶² Cf. Nathalie Heinich (1983b, 1987, 1989, 1990, 1993, 2001) sobre funções e paradoxos das academias no século XVII em França, apogeu do academismo. Sobre as academias e cânones, ver igualmente Barzman (2000), Perry e Cunningham (1999); e Guichard (2002/3) para as artes plásticas.

⁶³ Como associação de artistas e, desde 1593, sob a direção de Federico Zuccari (ou Federigo Zuccaro, c. 1540/1541-1609. Outras anteriores: em Florença, a *Accademia della Crusca* oficializada em 1584; em Bolonha, a *Accademia degli Incamminati*, em 1582, fundada pelos irmãos Carracci: Agostino (1557-1602) e Annibale (1560-1609), com o primo Ludovico Carracci (1555-1619). Sínteses em <http://en.wikipedia.org/wiki/Academy>; [http://en.wikipedia.org/wiki/Platonic_Academy_\(Florence\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Platonic_Academy_(Florence)); http://en.wikipedia.org/wiki/Accademia_di_Belle_Arti_Firenze; http://en.wikipedia.org/wiki/Accademia_di_San_Luca; http://en.wikipedia.org/wiki/Accademia_degli_Incamminati; http://en.wikipedia.org/wiki/Accademia_di_San_Luca;

⁶⁴ Na expressão de Pierre Bourdieu (1996[1992]), requisito para a autonomização do campo artístico.

⁶⁵ Por exemplo, com a Academia Francesa criada em 1635 sob Luís XIV, ao monopolizar a regulação (tutela e subsidiação) dos escritores. Cf. N. Heinich (1983a), “Académie”, *Encyclopédie Universalis*, p. 83. Paralelos, e em parte alternativos, os salões literários, com a presença de mulheres *salonnières*, funcionavam como “sociedades de admiração mútua” e “auditórios automáticos” para o “livre pensamento”, diferente da rigidez burocrática e dogmática da academia (AA.VV., 1985). Cf. Viala (1985) sobre este período quando ocorre o “nascimento do escritor” no sentido moderno, já distinto do humanista palaciano, e com a “ambigüidade constitutiva” do campo literário face ao poder político-simbólico.

⁶⁶ Análise de um tratado em Heinich (1985). Para ilustrar a proximidade entre arte e ciência, o escrito de Galileu [Galilei] (1564-1642) como “epistemólogo” e “crítico de arte” em Panofsky (1993[1955]).

⁶⁷ Arquiteto, pintor, músico e escultor; humanista, teórico de arte e filósofo da arquitetura e do urbanismo.

Leonardo com o *Tratado da Pintura*, pertencem à tradição tratadista que intelectualizou a prática artística. Também beneficiou da autoridade outorgada pelo saber científico cujo campo organizava. Foi com o Maneirismo e Miguel Ângelo (1475-1564), pilar para a geração seguinte, que se intensificou, subjetivizando-a, a *cosa mentale*. Liberta-se para a *belle invenzione* com *il furore della arte* que se vê em várias obras. Não nas do classicismo renascentista de Leonardo, com inclinação naturalista e científica; mais pelo subjetivismo exuberante, atormentado ou saturnino de Miguel Ângelo. Nisso, repete-se o pré-romântico.

No século XV, o mundo de Leonardo está em transição que catalizou no interface da arte e ciência também quando adotou a perspectiva linear naquele esboço para *Adoração dos Magos*.⁶⁸ Contudo, já tinham decorrido cerca de 67 anos desde que Filippo Brunelleschi (1377-1446) demonstrara esse método geométrico (1413), sucedendo às investigações de Lorenzo Ghiberti (1378-1455),⁶⁹ e cerca meio século desde o tratado *De Pictura* (1435-36) de Leon Battista Alberti (1404-1472). Por volta de 1480, a mesma altura do desenho de Leonardo, Piero della Francesca (1415-1492) andaria a escrever *De Prospetiva Pingendi /Perspetiva para a Pintura*, um tratado com matemática.⁷⁰ Posteriormente, tema para Luca Pacioli (1445–1517) em *De Divina Proportione*, escrito em Milão em 1496-98⁷¹ (publicado em Veneza em 1509), e para o qual Leonardo fez desenhos geométricos.⁷² Leonardo era amigo de Pacioli e teve lições de matemática com ele mas quase 20 anos após a data de *Adoração dos Magos*, em Florença. Momento em que, segundo o especialista citado atrás, Leonardo ainda não dominava completamente a construção geométrica da perspectiva. No entanto, também não parece que estivesse apenas interessado nos cálculos da perspectiva, nem tão só no tema religioso do quadro que ele abordava pela primeira vez.

Na verdade, existe outra hipótese, em parte não menos especulativa, que se prende com a introdução da cena de uma batalha com cavalos e cavaleiros, muito original e heterodoxa na iconografia religiosa do quadro. Hoje pouco perceptível ao fundo, mas evidente e extraordinária, em imagens de raios X e infravermelhos.⁷³ Maurizio Seracini (2006)⁷⁴ é o

⁶⁸ Cf. Kemp (1990), “Linear perspective from Brunelleschi to Leonardo” (capítulo 1, pp. 9 ss).

⁶⁹ Influenciado pelo matemático árabe Alhazen (c. 965 – c. 1040), autor do *Livro da Óptica* no início do século XI. Base para a perspectiva desde a tradução em italiano no século XIV como *Deli Aspecti* e citado no *Commentario Terzo* de Ghiberti. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Ghiberti; http://en.wikipedia.org/wiki/Ibn_al-Haytham

⁷⁰ O manuscrito só surgiu em forma de livro em 1899; o original encontra-se na Biblioteca Ambrosiana em Milão. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/De_Prospetiva_Pingendi . Outra página wikipédia data-se o manuscrito para os anos de 1470: [http://en.wikipedia.org/wiki/Perspective_\(graphical\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Perspective_(graphical)).

⁷¹ Fra Luca Bartolomeo de Pacioli (Paccioli ou Paciolo, 1445–1517), matemático e frade franciscano. *De Divina Proportione* veio a ser publicado em Veneza em 1509. O livro também discutia o uso da perspectiva por pintores como Piero della Francesca, Melozzo da Forlì e Marco Palmezzano. Duas versões do original encontram-se, uma na Biblioteca Ambrosiana em Milão; outra na Bibliothèque Publique et Universitaire de Genebra. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Luca_Pacioli

⁷² Referência na primeira parte do texto (Conde, 2013f), p. 68 em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP173_Conde.pdf

⁷³ Dados da investigação científica sobre o quadro em <http://www.museogalileo.it/> Museo Galileo - Istituto e Museo di Storia della Scienza , Florença: <http://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/imdl.asp?c=13419&k=1470&rif=14071&xsl=1>, com imagens que se apresentam adiante.

⁷⁴ Engenheiro, perito em diagnósticos digitais obras de arte, director do Center of Interdisciplinary Science for Art, Architecture and Archaeology na Universidade da Califórnia em San Diego. Nessa qualidade de “detetive”, Seracini apareceu como a única personagem não ficcional no controverso *best-seller* de Dan Brown, *O Código Da Vinci*. Editado em

mentor desta teoria depois da investigação do quadro com alta tecnologia (mais de 2400 fotografias de infravermelhos, ultravioletas e outras análises científicas) que revela detalhes do desenho preparatório de forma inédita. Apesar de não isenta de controvérsia, a hipótese sugere a pergunta: teriam os monges gostado dessa violência, um desvio face à representação canónica do tema? Ou não, e também por isso Leonardo não a acabou? O facto é que o quadro desapareceu durante mais de um século e os monges encomendaram de novo o altar a Fillipino Lippi (c. 1457-1504) que entregou uma pintura com o mesmo tema em 1496.⁷⁵ Mas sem batalhas. E agradou por certo aos Médici, grande família de mecenas em Florença para a qual Leonardo não seria um favorito.

O cardeal Carlo de Medici (1428 ou 1430-1492) adquiriu a pintura de Filippino Lippi em 1529. Entrou na coleção da Galleria degli Uffizi em 1666. Lippi inspirou-se principalmente na *Adoração dos Magos* (c.1475-1476) de Sandro Botticelli (c. 1445-1510), também nos Uffizi. Entre as figuras do quadro⁷⁶ estão representados três membros da família Médici: Pierfrancesco, ajoelhado e com um quadrante; atrás dele, em pé, os filhos Giovanni, com uma taça, e Lorenzo, de quem um pagem retira uma coroa. O quadro tem o estilo tardio de Filippino Lippi, detalhista, com o “ritmo nervoso nas formas”, e indicia a influência de escolas de pintura estrangeira. Mas, comparando as duas versões, reencontra-se a diferença de Leonardo com a *maniera moderna* - tão moderna e singular no seu tempo. Isto, a acreditar que o que se vê à superfície da *Adoração dos Magos* de Leonardo é da sua autoria, pois pode não ser completamente...

Portugal em 2004 (Lisboa, Bertand; 1.ª edição nos Estados Unidos em 2003), já vendeu mais de 80 milhões de exemplares e teve uma adaptação cinematográfica em 2006, com realização de Ron Howard. Sobre Seracini, cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(Leonardo_da_Vinci\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(Leonardo_da_Vinci))

http://www.editech.com/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1

⁷⁵Imagens em [http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(Leonardo_da_Vinci\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(Leonardo_da_Vinci));

[http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(Filippino_Lippi\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(Filippino_Lippi)). Citações e referências a partir de

[http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(Filippino_Lippi\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(Filippino_Lippi))

⁷⁶ Citações e referências a partir de [http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(Filippino_Lippi\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(Filippino_Lippi))



Leonardo da Vinci, *Adoração dos Magos*, óleo s/ madeira, 246 × 243 cm, 1481, Galeria degli Uffizi, Florença



Filippino Lippi, *Adoração dos Magos*, óleo s/ painel, 258 cm × 243 cm, 1496, Galeria degli Uffizi, Florença

5. Revelações, do visual ao visível

Em 2004, Maurizio Seracini “chocou o mundo da arte”⁷⁷ ao revelar que a pintura que cobre *Adoração dos Magos* não é de Leonardo.⁷⁸ Seracini defende a hipótese da censura religiosa e que o quadro foi repintado por um autor inferior, após o seu longo abandono. A pintura teria sido acrescentada talvez meio século depois sobre a obra-prima de Leonardo que se esconde por baixo, no desenho preparatório. Porventura, o quadro foi resgatado pelo grande valor simbólico e comercial que entretanto ganharam as obras de Leonardo. “Usando tecnologia de infravermelhos, disse Seracini, descobri um mundo totalmente novo sob a pintura castanha há mais de 500 anos” e “é o maior conjunto de desenhos de pessoas e animais realizado por Leonardo numa só obra.” Cerca de 70 figuras desenhadas com uma “incrível atenção aos detalhes” numa grande dramaturgia de movimento que era o desejo de Leonardo, “um dos primeiros artistas do Renascimento a fazê-lo”. “Vemos assim o trabalho de Leonardo pela primeira vez. Esta é uma grande revelação.”

Teve apresentação oficial no Palazzo Vecchio em Florença e uma parte do trabalho de Seracini sobre a *Adoração dos Magos* integrou a exposição *La Mente di Leonardo. Nel Laboratorio del Genio Universale/The Mind of Leonardo: The Universal Genius at Work*, que decorreu na Galleria degli Uffizi, em Florença, de 18 de março de 2006 a 7 de janeiro de 2007. A seguir, a exposição circou pelo Japão (Tokyo, National Museum, 19.3.2007-17.6.2007); Hungria (Debrecen, (MODEM, Centro para as artes modernas e contemporâneas, 16.8.2007-2.12.2007, com o título *Az igazi Da Vinci*); Estados Unidos (San José na Califórnia, The Tech Museum of Innovation, 27.9.2008 – 25.1.2009, com o título *Leonardo: 500 Years into the Future*); Roma (Palazzo Venezia, 1.5.2009-30.8.2009). Um ano após de ter passado pela Califórnia, a exposição abriu com o título *Leonardo da Vinci: Hand of Genius* no High Museum of Art de Atlanta, nos Estados Unidos, a 6 de Outubro de 2009.⁷⁹

Em 2006, a exposição coincidiu aproximadamente com o lançamento do filme *O Código Da Vinci* sobre o livro de Dan Brown. O que inflamou o sensacionalismo. Secundando a estreia do filme, o canal britânico *Channel 4* exibiu o documentário *The Da Vinci Detective* sobre Seracini. Chamou-lhe “a 21st century Renaissance man” pela revelação de segredos de obras-primas. A realização deste “real Leonardo thriller” demorou cerca de 18 meses.⁸⁰ Em 2011 e 2012, Seracini voltou a fazer furor com a busca da perdida *Batalha de Anguini* (1503-4) de Leonardo, num mural do Palazzo Vecchio, em Florença, que descrevo na próxima parte do texto.

⁷⁷ Alerta sensacionalista na imprensa que reproduziu declarações de Seracini em vários lugares, de que aqui cito fragmentos. Por exemplo, as seguintes proveniências:

<http://news.discovery.com/history/art-history/da-vinci-adoration-magi.htm>

http://sluggerotoole.com/2005/09/21/da_vincis_adoration_of_the_magis_revealed/

http://articles.chicagotribune.com/2001-05-27/news/0105270016_1_restoration-projects-da-vinci-scholars

<http://www.bbk.ac.uk/hosted/leonardo/newsnov2009.pdf>

http://www.italy.artviva.com/pages/166/the_new_york_times_melinda_henneberger_maurizio_seracini_da_vinci

http://ucsdnews.ucsd.edu/archive/thisweek/2006/may/05_22_davinci.asp

[http://www.hotspotsz.com/Revealed_the_Leonardo_cover-up_hidden_by_monks_for_500_years_\(Article-1496\).html](http://www.hotspotsz.com/Revealed_the_Leonardo_cover-up_hidden_by_monks_for_500_years_(Article-1496).html)

<http://www.ft.com/cms/s/2/0e622008-e0ad-11e1-8d0f-00144feab49a.html#axzz2rRqoj4bU>

⁷⁸Cf. <http://www.high.org/Press/Press-Releases/2009/September/Free-Preview-of-Leonardo-Exhibition-on-Monday-October-5.aspx>; <http://www.museogalileo.it/en/explore/exhibitions/pastexhibitions/themindofleonardo.html>;

<http://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/index.html> (site da exposição).

⁷⁹ Voltarei a este périplo na parte do texto sobre a construção e exibição das “réplicas” modernas para *Il Cavallo*, já que por circulou uma do Museo Galileo – Instituto e Museo di Storia della Scienza, em Florença.

⁸⁰ Seracini também descobriu com raios X que a obra de Rafael Sanzio, *Retrato de Uma Mulher Jovem com o Unicórnio* (c. 1506), foi originalmente uma *Jovem Mulher com Cãozinho*. Imagem do quadro na versão final em http://en.wikipedia.org/wiki/Young_Woman_with_Unicorn

Como reagiram os especialistas, historiadores de arte? A maioria não se convenceu mas é verdade que as novas imagens desafiam as aquisições do saber leonardiano por via de interpretações sobre o visual que agora se confronta com um visível inédito.⁸¹ Alguns pensam que Leonardo não destinou a obra a ser vista na forma atual. Teria adotado a coloração em laranja acastanhado como uma subcapa, mas fica a controvérsia sobre as intenções dele. Segundo Seracini, Leonardo fez o desenho com uma escova e uma mistura de fuligem e cola líquida. Razão para não ter desaparecido. Estratégia deliberada de Leonardo para preservar o desenho original temendo que o viessem a alterar? Seracini escusa-se a especular sobre a hipótese, “isso é para os historiadores da arte de fazer. Mas eu não posso descartá-la.”

Seja como for, vê-se o que nunca se viu⁸² graças à imagiologia multiespectral da tecnologia a infravermelhos. E, então, em vez de as ruínas desbotadas ao fundo serem um templo pagão a desmoronar-se, com sentido obscuro, emerge um edifício em construção cujos os trabalhadores Leonardo representou com “incrível atenção aos detalhes e emoções”. Sem desespero; com “sentimentos positivos” enquanto reconstróem “o telhado face a uma nova era Cristã”. À superfície percebe-se dois cavalos de luta mas, por baixo, “a obra-prima revela uma batalha em curso atrás da cabeça da Virgem Maria, com os homens a gritar de terror ou levantar os braços.” Cena de morte e destruição, inusitada numa pintura sobre o nascimento de Jesus. Surge o boi, o jumento, o estábulo e, muito curiosamente, o desenho de um elefante solitário, antes inteiramente tapado pela pintura castanha. Mostra que Leonardo desenhava a três dimensões e “é também o único elefante pintado por Da Vinci”.⁸³ Com os detalhes a descoberto, vê-se nitidamente os pés da Virgem Maria e os traços do jovem pastor⁸⁴ no canto inferior direito. Marcantes, os retratos em que “cada rosto é uma obra-prima os personagens interagem uns com os outros”, falam e movem-se numa “cena incomum para uma adoração”. Grande surpresa, “mas este é Leonardo”, declarou Seracini.

⁸¹ Invertendo a polaridade de A. Gauthier (1996), do “visível ao visual”, título para a sua antropologia do olhar. Em Conde (2013[2009, 2012a, 2012b]), *The Wittgenstein House: Visualidade, Sentido e Literacia para a Arte Contemporânea*, procedo à mesma inversão que me parece mais acertada.

⁸² Em <http://leganerd.com/2010/11/17/anteprema-mondiale-dei-disegni-inediti-di-leonardo-da-vinci/>; em 3D “Leonardo da Vinci's Adoration of the Magi: Motion Sensing Visualization Demo”, <http://www.youtube.com/watch?v=UtKUCGAHlpk>; “Scientific analysis of the *Adoration of the Magi*”, desenho <http://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/emdl.asp?c=13419&k=1470&rif=14071&xsl=1> (1º esboço de Adoração dos Magos); <http://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/emdl.asp?c=13419&k=1470&rif=14071&xsl=1> <http://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/imdl.asp?c=13419&k=1470&rif=2617&xsl=1>

⁸³ Terá sido o primeiro mas não o único; na Coleção Real de Windsor existe o desenho de uma *Cena de Batalha com Homens, Cavalos e Elefantes*, datada de mais tarde, c. 1517-18: <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912332/a-battle-scene-with-men-horses-and-elephants>. Pensa-se que talvez o elefante apareça porque transportou os Reis Magos para Nazaré onde nasceu Jesus Cristo. Imagens e argumentos em <http://news.discovery.com/history/art-history/long-lost-van-gogh-painting-unveiled-in-amsterdam-130909.htm>; <http://elephantreintroduction.blogspot.pt/2007/11/drawing-of-elephant-by-leonardo-da.html>; ainda a partir de um vídeo de Maurizio Seracini, em <http://freakyfroggies.blogspot.pt/2008/02/leonardo-da-vinci-and-elephant.html>

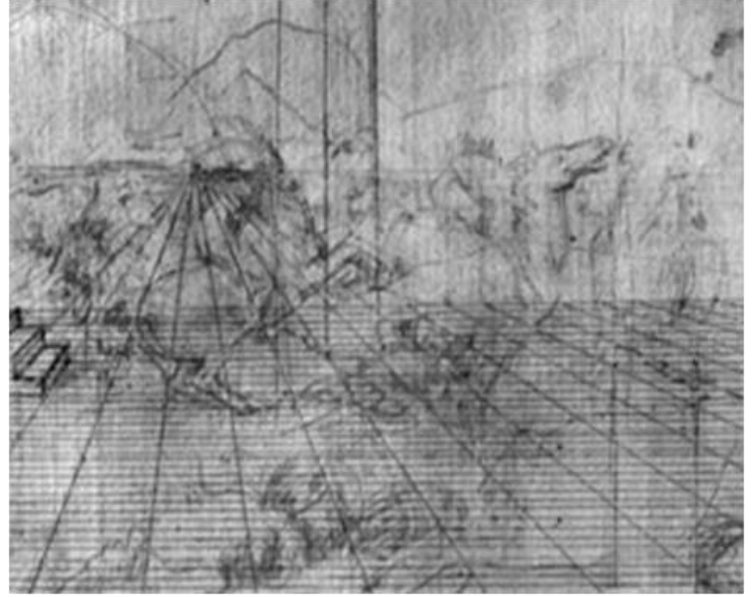
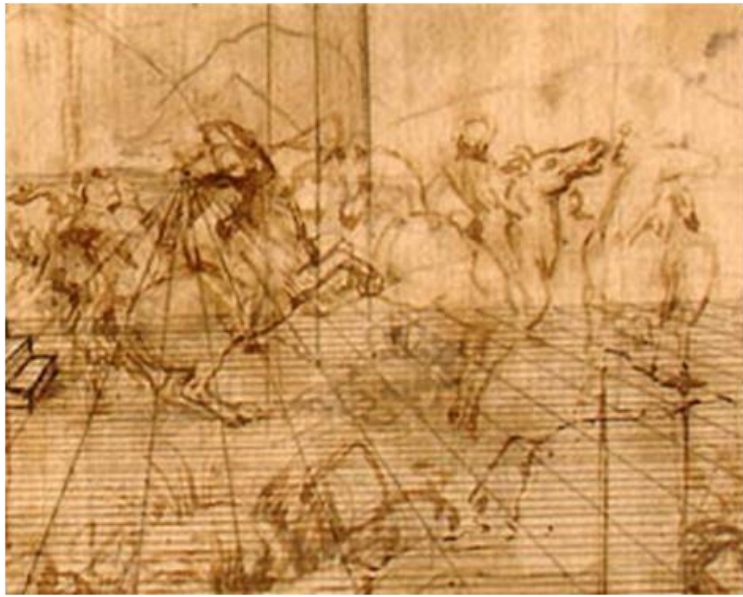
⁸⁴ Por vezes tido por autorretrato de Leonardo para intérpretes leonardianos mais ou menos conhecedores.

A tecnologia faz assim a mediação do passado para o presente em restauros e buscas patrimoniais. Dessa forma, com novos dados para o re/conhecimento de obras (e autores), como se observou no restauro da Sala delle Asse, no Castelo Sforza, em vias de transformar a obscuridade do fresco de Leonardo em impressionante visibilidade. Aí, também com a descoberta de desenhos preparatórios sob camadas de estuque.⁸⁵ Para a *Adoração dos Magos* os dados são mais espetaculares e até certo ponto problematizam, ou até suspendem, percepções anteriores. Surgiu de facto, um novo Leonardo com o turbilhão de cavalos, energia e fúria a dominar toda a cena, toda essa agitação tão inesperada para uma adoração ao Menino Jesus. Longe fica a questão da perspectiva geométrica e a *istoria* encomendada pelos monges de San Donato a Scopeto. O “palimpsesto” de Leonardo tinha o impulso da *fantasia* para diferentes prioridades, emoções, e singularidade.

Para este texto, o relevante está no impulso para os cavalos a que não falta o embrião da ideia para *Il Cavallo*, alguns anos depois. Na penúltima imagem do conjunto a seguir, temos então o cavalo vigoroso e empinado que parece antecipar o da primeira versão para a estátua de Sforza. Recorde-se, o cavalo mais impossível de realizar com as duas patas levantadas, e que Leonardo acabou por adaptar ao modelo da segunda versão, um cavalo a trote. E não é tudo. O turbilhão equestre em *Adoração dos Magos* regressaria nos desenhos de que ele fez para a *Batalha de Anghiari*, encomenda de 1503.⁸⁶ Alguns vimo-los nas imagens de abertura, portanto mais de vinte anos após a *Adoração dos Magos*. Assim como aquele cavalo empinado regressou num outro, maravilhoso, que Leonardo desenhou quase como uma metáfora de beleza, energia e movimento.

Também está nas imagens da abertura e vê-lo-emos de novo adiante. É o *Cavalo Empinado*, imagem do sonho, o cavalo imaginado e imaginário. Datado de c. 1503-4, na Coleção Real de Windsor, teve datação anterior para c. 1483-1498 numa atribuição precedente e noutras fontes. Pode pois pertencer à série para a *Batalha de Anghiari* ou, quem sabe, ter coexistido (ou sucedido) ao cavalo empinado e montado em *Adoração dos Magos*. Por isso, estão ambos a concluir a Figura 1 como embrião e vislumbre da ideia de Leonardo para uma floração de cavalos.

⁸⁵ Cf. a primeira parte do texto, “*IL Cavallo* de Leonardo: a viagem de uma ideia” (Conde, 2013f).



Leonardo da Vinci, *Estudo de Perspetiva para Adoração dos Magos*, 16.3 x 29 cm, 1481
Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Florença

1ª imagem: detalhe ; 2ª imagem: refletografia a infravermelhos; 3ª imagem: refletografia a ultravioletas



Leonardo da Vinci, *Adoração dos Magos*, 1481, e detalhes pela refletografia a infravermelhos



Leonardo da Vinci, um rosto em *Adoração dos Magos*, 1481, pela refletografia a infravermelhos



Leonardo da Vinci, rostos em *Adoração dos Magos*, 1481, pela refletografia a infravermelhos



Leonardo da Vinci, rostos em *Adoração dos Magos*, 1481, pela refletografia a infravermelhos



Leonardo da Vinci, detalhe em *Adoração dos Magos*, 1481, pela refletografia a infravermelhos



Leonardo da Vinci, os pés da Virgem em *Adoração dos Magos*, 1481, pela refletografia a infravermelhos





Detalhes em *Adoração dos Magos*, 1481, pela reflectografia a infravermelhos



O cavalo empinado em *Adoração dos Magos*, 1481, pela refletografia a infravermelhos



O elefante em *Adoração dos Magos*, 1481, pela refletografia a infravermelhos

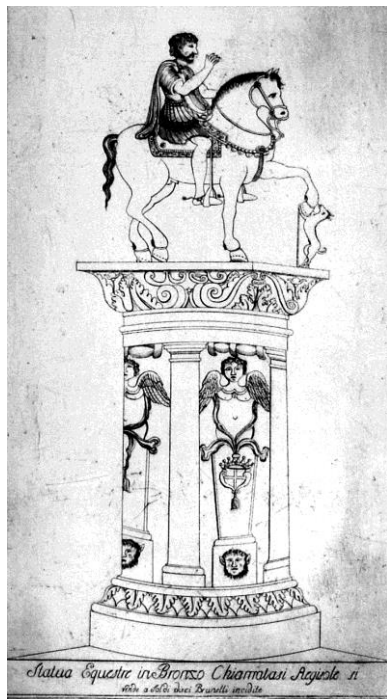
6. Cavalos para *Il Cavallo*

Leonardo partiu de Florença para Milão sem terminar a *Adoração dos Magos*, e para o projeto de *Il Cavallo*. Retomando a Figura 1, quais eram as referências disponíveis e que provavelmente inspiraram a ideia para a estátua de Sforza? Em “Obra e valor: a questão da relevância”, texto de 1994 que abriu o presente ensaio e onde falei pela primeira vez de *Il Cavallo*, recordei o culto da época com a mitologia do grande cavalo e cavaleiro. O ideal, ressuscitar a arte da estátua equestre que se julgava perdida com o fim do Império Romano.⁸⁷ Atualizando o texto, note-se que Leonardo tinha bem perto, em Pavia, a 30 km de Milão, um modelo para estes monumentos no Renascimento italiano: o *Regiole*, “Rei Sol”. Uma estátua

⁸⁷ Sobre o imaginário e figurações do cavalo na arte, ver a título de exemplo duas referências na bibliografia (Baskett, 2006 [1980]; Ricordel, 2012)

antiga de bronze que ele visitou quando já estava encarregado do projeto.⁸⁸ Ei-la e idêntica quer ao desenho de Pollaiuolo, quer ao da segunda versão de Leonardo para o projeto Sforza.⁸⁹ Tecnicamente exequível, um cavalo a trote com uma única pata no ar.

O *Regisole*, com várias datações possíveis, talvez do séc. III a.C, foi primeiro erguido em Ravenna e deslocado para Pavia em 1355. Simbolizava a ligação com a Roma imperial. Depois da Revolução Francesa, os Jacobinos de Pavia destruíram a estátua, em 1796, como ícone da monarquia. Em 1937 surgiu uma réplica de acordo com reproduções antigas: de bronze, com seis metros de altura sobre um pedestal. Obra do escultor Francesco Messina (1900-1995), colocada em frente à Catedral of Pavia.



Desenho de 1817 depois da destruição do *Regisole*



Reprodução do *Regisole* por C. Ferreri, 1832



⁸⁸ Imagens em <http://en.wikipedia.org/wiki/Regisole>. Imagens também em: http://www.paviaedintorni.it/temi/artearchitettura_file/artearchitettura_monumenti_file/monumentii_regisole.htm; <http://www.flickr.com/photos/ottiper/226066249/>

⁸⁹ Ver imagens das duas versões na primeira parte do texto, pp. 70-71, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP173_Conde.pdf



O *Regiole*, imagens da nova estátua frente à Catedral de Pavia

Pensando em ideias, é certo que Leonardo principiou por imaginar um cavalo mais do que *grandissimo*, revoltado e empinado como os que desenhou para o fundo de *Adoração dos Magos* (1481). Todavia, mesmo visionárias, as ideias balizam-se pelas referências (cânones, códigos, estilos e técnicas) de que dependem inclusive para superarem os próprios limites. Ora, para o efeito não faltava um modelo com o sonho das duas patas levantadas, ainda que a readaptar ao projeto. Em Roma existiam cavalos sugestivos para duas ideias na origem de *Il Cavallo*: a de Ludovico, que queria um colosso, e a de Leonardo, no primeiro esboço com esse sonho.⁹⁰

Refiro-me aos *Dioscuri*, original grego do século v a.C., par de cavalos gémeos que, segundo a tradição, representavam Castor e Polux.⁹¹ Muito admirados pela sua beleza,

⁹⁰ O ideal continuou nos períodos seguintes; cf. “Leonardo's Sforza Monument and *Cinquecento* Sculpture” (Bush, 1999[1967]).

⁹¹ Na mitologia grega, filhos de Leda: Castor, filho mortal de Tindareu, rei de Esparta; Polux, filho divino de Zeus que aparecera a Leda em forma de cisne. A simbologia do ovo também se liga a este mito, cf. “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (2ª Parte)” (Conde, 2013d: 23, nota 53), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf. A datação dos *Dioscuri* (com 5,5 metros de altura) aparece em algumas fontes para o século IV a.C., mas como sendo do século V a.C. em Seyson e Keith (2011). Em páginas da Wikipedia, apresentam-se outras datas, 1589 e 1591 para o restauro e recolocação das estátuas sobre novos pedestais. Em 1560 instalou-se um segundo par de mármores com os seus cavalos à entrada de Campidoglio. Pensa-se que as estátuas se situavam originalmente, desde a Antiguidade, perto dos Banhos de Constantino na Colina do Quirinal. Imagens

enormità, e ainda por se acreditar que vinham “diretamente” dos grandes escultores gregos Praxiteles (c. 395-330 a.C.) e Fídias (c. 490-c. 430 a.C.). O segundo, autor das estátuas e frisos do Parténon e um fundador da arte da Antiguidade. Não se sabe se Leonardo teria ido a Roma nesta altura, o que aconteceu quase 30 anos mais tarde, entre 1513-1516, mas conhecia os *Dioscuri* de textos, reproduções e alusões por pares e humanistas. Simplesmente, os *Dioscuri*, ainda que com as patas dianteiras no ar e mais de cinco metros de altura, eram de mármore e apoiavam-se num pilar. Sem o enorme problema de equilíbrio para o cavalo que Leonardo queria elevar a sete metros e não em pedra: 70 toneladas de bronze, e com a meta de o fundir com o cavaleiro.



Gravura de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), meados do séc. XVIII, do Palazzo del Quirinale com o conjunto de estátuas romanas. Conhecido por *Monte Cavallo* pela sua dimensão colossal (5.5 metros de altura; o obelisco, posterior, tem 14 metros) na grande praça. Tradicionalmente, atribuíam-se o original grego a Fídias e a Praxiteles, bem como a fonte primitiva



Aos exemplos heterorreferentes somam-se os fundamentais numa época de apaixonadas batalhas artísticas. A mais famosa, justamente entre Leonardo e Miguel Ângelo no Palazzo Vecchio em Florença, por volta de 1503-05, e com cavalos. Tema para o próximo texto. Ser pioneiro pressunha debater-se com pares e mestres, pelo que havia cavalos

incontornáveis com que Leonardo teria de rivalizar, se não inteiramente na forma, em técnica e dimensão.⁹² Primeiro, com a monumental *Gattamelata* que Donato Donatello (c.1386-1466) erguera em Pádua em 1453, cerca de 30 anos antes, inspirado no *Marco Aurélio* do Capitólio.⁹³ E, sobretudo, superar o *Colleoni* (1483-1488) que o mestre Andrea del Verrocchio (1435-1488) visava erguer mais monumental em Veneza,⁹⁴ exatamente na altura do projeto Sforza em Milão. Não foi Leonardo quem disse: “pobre aluno o que não ultrapassa o mestre”? (*Cadernos*, 1987, 1.º vol: 97). De novo, as ideias na contradança genealógica e inventiva que, como escrevi há 20 anos em “Obra e valor” (Conde, 1994), move a procura da relevância na arte.

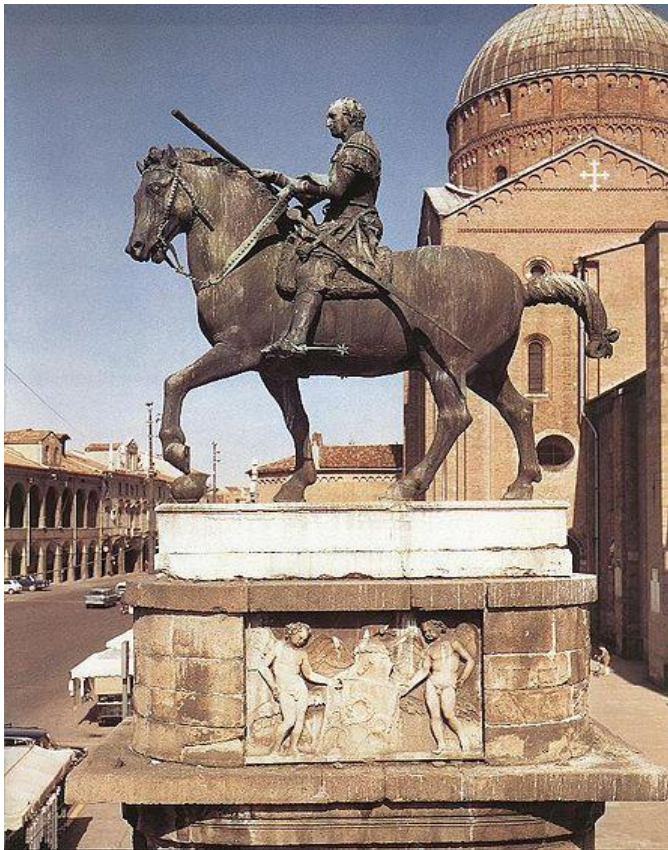


Estátua Equestre de *Marco Aurélio*, c. 166 d.C., Museus Capitolinos, Roma
Localização original no Forum Romano ou na Piazza Colonna

⁹² Imagens em: http://en.wikipedia.org/wiki/Equestrian_statue_of_Gattamelata;
<http://no.wikipedia.org/wiki/Fil:Gattamelata.detail.jpg>; http://en.wikipedia.org/wiki/Equestrian_Statue_of_Marcus_Aurelius
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Statua_Marco_Aurelio_Musei_Capitolini.JPG
<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/italy/venice/colleoni/verrocchio.html>

⁹³ Marcus Aurelius (121-180 d.C.), imperador romano desde o ano 161 até à morte.

⁹⁴ O *Gattamelata* de Donatello surgiu em honra de Erasmo da Narni (1370-1443), encomendada ao escultor pela família deste famoso *condottieri*, ou general mercenário, depois da sua morte. Medindo 340 x 390 cm (e a base, 780 x 410 cm), é a primeira estátua equestre da Renascença e retoma a grandeza da clássica, tendo servido de modelo para esculturas posteriores de homenagem a heróis militares. A de Verrocchio, em Veneza, representa o *condottiere* Bartolomeo Colleoni (1395 ou 1400 - 1475).



Donatello, *Gattamelata*, estátua em bronze, 1453 em honra de Erasmo de Narni, Piazza del Santo, Padua



Andrea del Verrocchio, *Colleoni*, estátua em bronze, 1483-1488, Campo dei Santi Giovanni e Paolo, Veneza

Devido às adversidades, e à demora de Leonardo a pensar no método, *Il Cavallo* não passou de um modelo de gesso de tamanho natural que ele construiu na versão mais “realista” de um cavalo imponente só com uma pata levantada. Não obstante, de tal dimensão que lhe deu glória pelo impacto com a exibição pública do modelo durante os festejos do matrimónio de Bianca Maria Storza (1472-1510). Sobrinha de Ludovico Sforza, casou com o imperador Maximiliano I de Habsburgo (1459-1519)⁹⁵ em 30 de novembro 1493. E, quando se reúnem cerca de 75 toneladas de bronze para a concretização do cavalo, finalmente de obra como ideia a ideia como obra, este metal, precioso em tempos de guerra, acabou empregue num canhão por ordem de Ludovico, em 1494. Quanto ao modelo de gesso que permanecia no pátio da Corte Vecchia,⁹⁶ acabou destruído depois de servir para assestar pontaria pelas tropas francesas que invadiram Milão em 1499. Mais um dos episódios trágico-patéticos que assolam as vidas dos artistas no tempo, como não faltaram na do rival Miguel Ângelo.

Após a queda do poder Sforza, Leonardo saiu de Milão nos primeiros anos do século XVI e regressou à cidade em 1506. Momento em que aceitou o pedido do *condottieri* Gian Giacomo Trivulzio (1440 ou 1441-1518) para realizar o seu túmulo com uma estátua equestre de bronze – sempre monumental. Trivulzio, ao princípio inimigo de Ludovico Sforza, veio a conquistar o ducado e a tornar-se governador em 1511. Leonardo retomou os estudos com as duas versões do cavalo, patas no ar e a trote, mas o projeto não passou do papel.⁹⁷ No conjunto das imagens a seguir, as últimas três podem ainda relacionar-se com um monumento equestre francês não documentado. De qualquer modo, outra vez, a ideia aquém do artefacto. Porém, com uma curva na trajetória de Leonardo que aconteceu antes desse projeto. Quando ele voltou a Florença para pintar a *Batalha de Anghiari*, entre os anos 1503 e 1505, precisamente o fresco em que esteve em batalha com Miguel Ângelo, e uma epifania para imaginar cavalos. Magníficos, “voadores”, em imagens na abertura do texto, velozes, ferozes e novamente empinados como os desenhava desde *Adoração dos Magos* em 1481.

⁹⁵Maximiliano teve mais casamentos e foi pai de vários (alegados) filhos ilegítimos (https://en.wikipedia.org/wiki/Maximilian_I,_Holy_Roman_Emperor)

⁹⁶ Antigo Palácio Visconti perto do Duomo de Milão.

⁹⁷ Imagens em <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912355/sketches-for-the-trivulzio-monument>;
<http://www.royalcollection.org.uk/collection/912356/recto-a-study-for-an-equestrian-monument-verso-a-study-for-an>;
<http://www.royalcollection.org.uk/collection/912360/studies-for-an-equestrian-monument>
<http://www.royalcollection.org.uk/collection/912342/studies-for-an-equestrian-monument>
<http://www.royalcollection.org.uk/collection/912354/a-study-for-an-equestrian-monument>
<http://www.universalleonardo.org/work.php?id=465>; http://en.wikipedia.org/wiki/Gian_Giacomo_Trivulzio
<http://www.royalcollection.org.uk/collection/970125/a-sketch-for-the-trivulzio-monument>
<http://www.royalcollection.org.uk/collection/912343/a-study-for-an-equestrian-monument>
<http://caponetti.it/STUDENTI2012/cavallo%20storia.htm>



1ª imagem: *Desenhos para o Monumento Trivulzio*, 28 x 19.8 cm, c.1508-10; 2ª imagem: *Estudo para um Monumento Equestre*, 22.6 x 17.6 cm, c.1508-10, Royal Collection, Windsor, Londres
 (datações variáveis noutras fontes: 1ª imagem: c. 1510, 1508-10; 2ª imagem : c. 1510, 1508-12, c. 1517-18)



Estudos para um Monumento Equestre
 22.4 x 16.0 cm, c.1517-18
 Royal Collection de Windsor, Londres
 (datação anterior: c.1508-10)

Estudos para um Monumento Equestre
 27.8 x 18.3 cm, c. 1517-18
 Royal Collection de Windsor, Londres

Estudo para um Monumento Equestre
 20.3 x 12.3 cm, c. 1517-18
 Royal Collection, Windsor, Londres

(provavelmente estudos para um monumento equestre francês não documentado)



Esboço para o Monumento Trivulzio, 3.7 x 2.8 cm, c. 1508-10, (esq.); *Estudo para um Monumento Equestre*, 15.4 x 14.5 cm, c.1517-18, Royal Collection of Windsor, Londres

Rearing Horse, o *Cavalo Empinado*, belíssimo esboço que já referi e pertence à Coleção Real do Castelo de Windsor, é o paradigma dessa ideia persistente e, julgo, verdadeiramente a de Leonardo que se reencontra em diversos momentos do percurso. Nessa medida o desenho pode datar de 1503-4, altura da *Batalha de Anghiari*, ou ser mais antigo.⁹⁸ É a imagem do sonho que aparecera no cavalo empinado em *Adoração dos Magos* e, assim, da autorreferência. Na verdade, há desenhos para *Il Cavallo*, a estátua de Sforza e para o *Monumento Trivulzio* que não parecem enormemente originais. Importam elementos das heterorreferências em tantos cavalos construídos e herdados da Antiguidade. Mas *Rearing Horse* é o cavalo incomparável de Leonardo, fruto do impulso para criar a margem, a diferença. E vinha desde, *Adoração dos Magos*; estava no dinamismo e elegância de *Cavaleiro sobre um Cavalo Empinado*, desenho da altura desse quadro⁹⁹; passou pela primeira versão de *Il Cavallo* com as patas levantadas, e continuou bastantes anos depois em alguns desenhos para o *Monumento Trivulzio*.

⁹⁸ Imagens seguintes em <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912336/a-rearing-horse;>
<http://www.royalcollection.org.uk/collection/912334/a-rearing-horse;>
<http://www.royalcollection.org.uk/collection/912333/studies-of-the-hind-quarters-of-horses>

⁹⁹ Em contraste com a rigidez do desenho de Antonio Pollaiuolo. O desenho de Leonardo, mostrado atrás, datava de c. 1481-82, ou de não antes de 1481; logo a seguir vimos a fluência de *Dois Cavaleiros*, estudo para *Adoração dos Magos*, datado de c. 1480, ou estudo posterior, datado de após 1481. Estes desenhos encontram-se no Fitzwilliam Museum da Universidade de Cambridge.



Leonardo da Vinci, *A Rearing Horse/ Um Cavalo Empinado*, 15.3 x 14.2 cm, c. 1503-4, Royal Collection de Windsor, Londres
(datado de c. 1483-1498 em atribuição anterior e noutras fontes)



***Cavalo Empinado*, 13.1 x 12.7 cm, 1503-04**
Royal Collection de Windsor, Londres



***Estudos de Partes Traseiras de Cavalos*,
atribuído a Francesco Melzi (c. 1491 - 1570),
21.2 x 15.5 cm, c.1517-18**
Royal Collection, Windsor, Londres
(datações anteriores: c. 1505 ou 1504-06)

7. Nota final

Que concluir? Que a singularidade – e relevância – artística se faz com a obstinação das ideias (e obsessões) de um autor, evidente ou subtil fio condutor de um caminho em que a obra evolui e repete-se segundo um embrião original. Com essa longevidade e genealogia, cena da batalha em *Adoração dos Magos* de 1481 de facto parecia antecipar o turbilhão de cavalos montados em que Leonardo pensou para a *Batalha de Anghiari* em 1503-1504. Ou seja, cerca de 24 anos depois e, considerando a longa duração do projeto Sforza, tanto quase 22 anos desde o início de *Il Cavallo* como 15 anos após o seu abandono.

Em 1994, não contei esta história em “Obra e valor” porque tive que fazer o meu exercício de literacia visual e histórica. Uma noção chave que acompanha o ensaio, a par das de autoria e criatividade, com as respetivas problemáticas.¹⁰⁰ Para as pensar no presente, provou-se fértil este regresso ao passado que traz Leonardo à sociologia da arte e da cultura

¹⁰⁰ Na terceira parte do texto trarei observações e referências sobre a literacia que tenho abordado em diversos registos e em relação com dimensões culturais da cidadania contemporânea (Conde, 1992; 2004; 2006-2008; 2011, 2012, 2013).

de onde tem estado estranhamente ausente.¹⁰¹ Reconstitui a história agora para seguir os trilhos da ideia e ilustrar o jogo de referências com a relevância, quer a que *Il Cavallo* teria se se existisse no seu tempo, quer dos desenhos, testemunho da ideia de/com ideias. Se os leitores se lembram da *gestalt* do *puzzle* que conduz o ensaio, corresponde à circulação que tracei a azul no diagrama.¹⁰² Para isso, tivemos de recuar ao século XV e início do XVI com a roda por cavalos auto e heterorreferentes que se imiscuem nos desenhos.

Em 1994, apenas resumi em alguns parágrafos o que parecia o início e o fim de história de *Il Cavallo*: a obra como ideia legada à posteridade em esboços notáveis que, dizia eu, convidam a imaginá-la – ideia como obra – noutras condições e época. E, todavia, mesmo enquanto virtualidade no limite então pensável e praticável, esse cavalo imaginado que não existia, no fundo existia até como “verdadeira medida do seu génio”. No dizer de Kenneth Clark (1986 [1952,1939]) que o evocou ao lado de *A Última Ceia* (1492 ou 1494/5 -1498). Poucas vezes, realmente, Leonardo pareceu obedecer ao conselho que deixou nos manuscritos: “não desejar o impossível”. Ao contrário, desejou-o, e no *Rearing Horse*. O grande cavalo empinado, sonho impossível de erguer fisicamente igual à ideia. Mas não foi Leonardo, o grande artista de obras inacabadas e projetos malogrados, quem também avisou: “conceber é obra do mestre, executar, o ato do servidor”?¹⁰³

É verdade, tantos cavalos e, afinal, quase todos só nesse estado da conceção. Entretanto, a profecia da minha frase de 1994 (“convidam a imaginá-la ideia como obra, noutras condições e época”) cumpriu-se. Entre outros, *The Keepers of the Leonardo’s Dream* adotaram a missão de dar mais destino a *Il Cavallo* como “servidores” da ideia do mestre para executar o cavalo que então existe além dos desenhos. E *grandissimo*, como Sforza e Leonardo o queriam, à entrada do Hipódromo de San Siro em Milão. Existe pela vontade, mão, mente e dinheiro dos guardiões do sonho que assim singularizam a admiração pelo mito, pela arte e o cavalo de Leonardo. Eis o museu imaginário que assim foi do reconhecimento ao empreendimento; com que cavalo, é outra questão. A súmula de vários, tantos em que Leonardo pensou, mas que os *Keepers* preferiram altivo, vibrante e quase feroz. Em vez de cavalos dóceis que ele também desenhou num apontamento, e entre lutas com cavalos.¹⁰⁴ Os museus imaginários têm a sua margem de arbitrários.

¹⁰¹ Veja-se na bibliografia dezenas de títulos, manuais e balanços disciplinares para a sociologia das artes e da cultura sem estudos sobre ele, nem referência substantiva às suas obras e projetos. Quer dizer, mais do que alusão, *en passant*, e de lugar comum como a *Monalisa* na qualidade ícone cultural. O que acontece com frequência na área dos *cultural/visual studies*.

¹⁰² Cf. pp. 38-39 de “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (2ª Parte)” (Conde, 2013b), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf

¹⁰³ Em *Cadernos* (1987, 1.º vol.: 72, 93).

¹⁰⁴ Imagem em <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912331/horses-st-george-and-the-dragon-and-a-lion>



Leonardo da Vinci, *Cavalos, S. Jorge e o Dragão, e um Leão*, 29.8 x 21.0 cm, c.1517-18, Royal Collection, Windsor, Londres

REFERÊNCIAS

Dada a diversidade de remissões, a bibliografia organiza-se em três pontos. O ponto 1 enquadra o texto com as publicações e referências precedentes, retomando algumas de reflexões anteriores. Abrange igualmente balanços da sociologia das artes e da cultura que também comprovam a falta de estudos nesta área sobre Leonardo da Vinci, quer no seu tempo, quer em apropriações contemporâneas. O ponto 2 reúne as referências históricas e sobre a disciplina da história da arte com a qual se dialoga. Em relação a Leonardo, *Il Cavallo* e o Renascimento, além das referências citadas, remete-se para a bibliografia na primeira parte do texto. O ponto 3 sistematiza recursos para duas problemáticas focadas: as da autoria e criatividade. A problemática da literacia visual e artística terá diversos títulos na terceira parte do texto.

1. ENQUADRAMENTO DO TEXTO

1.1. Publicações e referências precedentes

- Conde, Idalina (1992), *O Duplo Écran. 1. Artistas: Fundações e Legados, 2. Artistas: Indivíduo, Ilusão Óptica e Contra-Ilusão*, 2 vols., provas académicas, Lisboa, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Conde, Idalina (1992), “Percepção estética e públicos da cultura: perplexidade e redundância”, em Idalina Conde (org.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Serviço ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 143-167.
- 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 (1996), “Artistas: indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 19, pp. 31-65, em <http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/1047/1/3.pdf>
- Conde, Idalina (2001), “Duplo écran na condição artística”, em Helena Carvalhão Buescu, e João Ferreira Duarte (orgs.), *Narrativas da Modernidade: a Construção do Outro*, pp. 9-31, Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/95862456/Duplo-Ecr>
- Conde, Idalina (2004), “Desentendimento revisitado”, em AA.VV., *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Atividades Culturais, pp. 173-197.
- Conde, Idalina (2006-2008), “Cidadania e cultura contemporânea”, várias intervenções no *Forum Educação para a Cidadania* e participação e membro da Comissão Redatora do Relatório Final (2008) *Fórum Educação para a Cidadania: Objectivos Estratégicos e Recomendações para Um Plano de Acção de Educação e de Formação para a Cidadania* (coord. por Maria do Céu da Cunha Rego). O *Forum* teve a coordenação de Eduardo Marçal Grilo (Fundação Calouste Gulbenkian) e foi promovido pela Presidência do Conselho de Ministros e o Ministério da Educação.
- Conde, Idalina (2008-2009), *Falar da Vida. Auto/Biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas*, projeto de investigação e curso de verão com três edições, realizado com a colaboração de Fernando Ribeiro, 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, em http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP62_Conde.pdf
- Conde, Idalina (2011, 2012, 2013), Cursos e workshops sobre literacia artística, realizados em colaboração com Fernando Ribeiro: (2011) “*Construir a Atenção: Modos de Ver e Saber na Recepção da Arte* na Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa, org. CIES-IUL Instituto Universitário de Lisboa, sessões nos dias 11-12, 18-19, 25-26 de maio; (2012) *Arte, Memória e Património: Caminhos da Criação Contemporânea* (com a participação de Conceição Amaral), no Museu de Artes Decorativas Portuguesas, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, 18 de abril; (2012) *A Recepção da Arte*, Nextart – Centro de Formação Artística, Lisboa, 14 de setembro.
- Conde, Idalina (2011), “Individuals, biography and cultural spaces: New figurations”, *CIES e-Working-Papers*, 119, 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, em http://www.cambio.unifi.it/upload/sub/Numero%20II%20Anno%20I/5_Conde.pdf
- Conde, Idalina (2012), “Art and power: contemporary figurations”, *CIES e-Working Papers*, 121, em http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP121_Conde.pdf
- Conde, Idalina (2012), “O Cavalo de Leonardo”, *Sessão Aberta*, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 16 de agosto.
- Conde, Idalina (2013[2010a, 2010b, 2012]), *Carisma na Arte*, com as seguintes referências: (2010a), “Charisma in art: Foundations, celebrations, subversions”, texto apresentado no *International Seminar - The Charismatic Principle in Economic and Civil Life: History, Theory and Good Practice*, Istituto Universitario Sophia, Loppiano, Florença, 28-29 de maio; (2010b), “Carisma, poder e arte”, *Sessão Aberta*, CIES, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 18 de junho; (2012), “Carisma na arte: uma noção turva”, comunicação apresentada no *VII Congresso Português de Sociologia, “Sociedade, Crise e Reconfigurações”*, org. Associação Portuguesa de Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 19-22 de junho.
- Conde, Idalina (2013[2009, 2012a, 2012b]), *The Wittgenstein House: Visualidade, Sentido e Literacia para a Arte Contemporânea*, com as seguintes referências: (2009), “The Wittgenstein House: around meaning and reception in contemporary art”, comunicação apresentada em *International Conference Crossing Boundaries: the Making and Circulation of Art and Literature*, Institute of Germanic and Romance Studies, School of Advanced Studies, University of London, King’s College, Londres, 10-11 de setembro; (2012a), “The Wittgenstein House. Visuality and meaning in the contemporary art”, comunicação apresentada na *7th Conference of the Research Network Sociology of the Arts – Artistic Practices*, organizada pela ESA – European Sociological Association e pelo Institut für Musiksoziologie/Institute for Music Sociology, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien/University of Music and Performing Arts, Viena, 5-8 de setembro; (2012b), “A Casa de Wittgenstein”, *Sessão Aberta*, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 10 de julho.
- Conde, Idalina (2013), “Valor e valores num signo espesso”, livro-catálogo da exposição *Collecting Collections and Concepts: Uma Viagem Iconoclasta por Coleções de Coisas em Forma de Assim*, comissariada por Paulo Mendes para Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, Fábrica ASA, 10 de março-20 de maio.
- Conde, Idalina (2013a), “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (1^a 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 (2^a 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
- Conde, Idalina (2013f), “*Il Cavallo* de Leonardo: a viagem de uma ideia” (1ª Parte), *CIES e-Working-Papers*, 173, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP173_Conde.pdf

1.2. Alguns títulos retomados de reflexões anteriores

- Abel, Walter (1976), “Toward a unified field in critical studies”, em Milton C. Albrecht, James H. Barnett e Mason Griff (orgs.), *The Sociology of Art and Literature: A Reader*, Nova Iorque, Praeger.
- Becker, Howard e Michael M. Mccall (1990), *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, Chicago, Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre (1989), “A gênese dos conceitos de habitus e de campo” em *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, pp. 209-254.
- Castro, Fábio Fonseca de (2012), “A sociologia fenomenológica de Alfred Schutz”, *Ciências Sociais Unisinos*, 48(1), pp. 52-60.
- Dosse, François (2005), *Le Pari Biographique: Écrire une Vie*, Paris, Éditions La Découverte.
- Elias, Norbert (1993[1939]), *A Sociedade dos Indivíduos*, Lisboa, D. Quixote. Texto original de 1939, editado em 1987 por Michael Schröter: *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt am Main; edição inglesa: (1991), *The Society of Individuals*, Oxford, Blackwell.
- Elias, Norbert (1994), *Teoria Simbólica*, Oeiras, Celta.
- Fisher, Berenice M. e Anselm L. Strauss (1980) “Interaccionismo”, em Tom Bottomore e Robert Nisbet (orgs.) *História da Análise Sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, pp. 596-649.
- Focillon, Henri (1988[1934]), *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições 70.
- García, José N. González (1998), “Sociología e iconología”, *REIS – Revista Española de Investigaciones Sociales*, 84, pp. 23-43.
- Gardiner, Patrick (org.) (1984), *Teorias da História*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Giddens, Anthony (1987), *La Constitution de la Société*, Paris, PUF.
- Giddens, Anthony (2000), *Dualidade da Estrutura*, Oeiras, Celta Editora.
- Giddens, Anthony (2010[1980, 2006]), *Sociologia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (8ª edição; tradução da versão atualizada pelo autor desde a 2006, editada pela Polity Press).
- Le Goff, Jacques (1990 [1957]), *Os Intelectuais na Idade Média*, Lisboa, Gradiva.
- Goffman, Erwing (1973), *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne 1. La Présentation de Soi 2. Les Relations en Public*, Paris, Minit.
- Goffman, Erwing (1974), *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Nova Iorque, Harper and Row Torchbooks.
- Gorman, Robert (1979), *A Visão Dual*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Hadjinicolaou, Nicos (1978[1973]), *História da Arte e Movimentos Sociais*, Lisboa, Edições 70.
- Hauser, Arnold (1977 [1974, 1951]), *Fundamentos de la Sociología del Arte*, Madrid, Guadamarra.
- Hauser, Arnold (1988 [1958]), *Teorias da Arte*, Lisboa, Presença.
- Lakoff, George e Mark Johnson (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press.
- Luckmann Thomas (org.) (1978), *Phenomenology and Sociology - Selected Readings*, Tennessee, Penguin.
- Luhmann, Niklas (1986), “The individuality of the individual: historical meanings and contemporary problems”, em Thomas C. Heller, Morton Sosna, e David E. Wellberg (orgs.), *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, Stanford University Press, pp. 313-325.
- Malraux, André (1997 [1965]), *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Malraux, André (1996), *Oeuvres Complètes II*, La Pléiade, Gallimard.
- Mannheim, Karl (1956a), “The problem of *intelligentsia*. An inquiry into past and present roles”, em *Essays on the Sociology of Culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge e Keagan Paul/ Oxford University Press.
- Mannheim, Karl (1956b), *Sociologia da Cultura*, São Paulo, Perspectiva.
- Manheim, Karl (1986[1929, 1936]), *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro, Guanabara.
- 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>
- Mauss, Marcel (1985), *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF.
- Natanson, Maurice (1978), “Phenomenology as rigorous science”, em Thomas Luckmann (org.), *Phenomenology and Sociology: Selected Readings*, Harmondsworth, Nova Iorque, Penguin Books, pp. 181-199.
- Neto, Liszt Vianna (2011), *O Conceito de Habitus e a Obra de Erwin Panofsky: Teoria e Metodologia da História da Arte e da Arquitetura na Primeira Metade do Século XX*, dissertação de mestrado, Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- O'Neill, John (1978), “Can phenomenology be critical?”, em Thomas Luckmann (org.), *Phenomenology and Sociology. Selected Readings*, Tennessee, Penguin.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1985), *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença.
- Rogers, Mary F. (1983), *Sociology, Ethnomethodology and Experience*, Nova Iorque e Melbourne, Cambridge University Press.
- Schutz, Alfred (1978[1940]), “Phenomenology and social science”, em Thomas Luckmann (org.) *Phenomenology and Sociology - Selected Readings*, Harmondsworth, Nova Iorque, Penguin Books, pp. 119-141.
- Schutz, Alfred (1979), *Fenomenologia e Relações Sociais*, Rio de Janeiro, Zahar. Entre outras, tradução de: (1970) *On Phenomenology and Social Relations: Selected Writings*, editado por Helmut R. Wagner, Chicago, University of Chicago Press.
- Shills, Edward (1972), *The Intellectuals and the Powers and Other Essays*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Shills, Edward (1992[1975]), *Centro e Periferia*, Lisboa, Difel.
- Silva, Augusto Santos (1994), *Tempos Cruzados: Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, Porto, Afrontamento.
- Weinstein, Deena e Michael A. Weinstein (1982), “The problem of individuality in Karl Mannheim's sociology”, *Sociological Inquiry*, vol. 52 (4), pp. 335-348.
- Wittkower Rudolf (1987[1977, 1938-39]), *Allegory and Migration of Other Symbols* Publicado originalmente em 1938-39 no *Journal of the Warburg Institute*, Nova Iorque, Thames and Hudson.
- Wolff, Kurt H. (1980), “Fenomenologia e sociologia”, em Tom Bottomore e Robert Nisbet (orgs.), *História da Análise Sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, pp. 650-726.
- Wölfflin, Heinrich (1984[1929]), *Conceitos Fundamentais da História da Arte. O Problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*, S. Paulo, Martins Fontes.

1.3. Balanços da sociologia da arte/s e da cultura

(sem estudos sobre Leonardo da Vinci e/ou referência substantiva aos seus projetos e obras)

- AA.VV. (2013), “Art markets and sociology of culture”, special issue, *European Societies*, vol. 15 (2).

- Albrecht, Milton C., James H. Barnett e Mason Griff (orgs.) (1976), *The Sociology of Art and Literature*, Nova Iorque, Praeger Publishers.
- Alexander, Victoria (2003), *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*, Oxford, Blackwell.
- Back, Les, Andy Bennett e Laura Desfor Edles (2012), *Cultural Sociology: An Introduction*, New Jersey, Wiley-Blackwell.
- Baptista, Maria Manuel (org.) (2012), *Cultura: Metodologias e Investigação*, Lisboa, ed. Rui Grácio (e-book).
- Bastide, Roger (1979), *Arte e Sociedade*. S. Paulo, Companhia Editora Nacional.
- Becker, Howard (1982), *Arts Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (1992[1996]), *Les Règles de l'Art: Genèse et Structure du Champ Littéraire*, Seuil. Edição portuguesa: (1996) *As Regras da Arte*, Lisboa, Presença.
- Chamboredon, Jean-Claude (1986), "Le chassé-croisé des oeuvres et de la sociologie" em Raymonde Moulin (org.) *Sociologie de l'Art*, Paris, La Documentation Française.
- Crane, Diana (org.) (1992), *The Production of Culture, Media and Urban Arts*, Nova Iorque, Sage, Newbury Park.
- Crane, Diana (org.) (1994), *Sociology of Culture – Emerging Theoretical Perspectives*, Oxford e Cambridge, Wiley-Blackwell.
- Crane, Diana, Nobuko Kawashima e Ken'ichi Kawasaki (2002), *Global Culture. Media, Arts and Globalization*, Nova Iorque, Routledge.
- Crespi, Franco (1997), *Manual de Sociologia da Cultura*, Lisboa, Estampa.
- Cuche, Denys (2003), *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*, Lisboa, Fim de Século.
- Duvignaud, Jean (1972), *Sociologie de l'Art*, Paris, Presses Universitaires de France. Edição brasileira: (1970) *Sociologia da Arte*, Companhia Editora Forense, S. Paulo e Rio de Janeiro.
- Duvignaud, Jean (1973), "Sociologia da Arte", em Gottfried Eisermann (org.), *Sociologia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.439-474.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2007), *Sociologie des Oeuvres – de la Production à l'Interpretation*, Paris, Armand Colin.
- Fleury, Laurent (2008[2006]), *Sociologie de la Culture et des Pratiques Culturelles*, Armand Colin.
- Foster, Arnold W e Judith R. Blau (orgs.) (1989), *Art and Society – Readings in the Sociology of the Arts*, Nova Iorque, State University Press.
- Francastel, Pierre (1970), *Etudes de Sociologie de L'Art*, Paris, Denoel.
- Fuente, Eduardo de la (2007), "The 'new sociology of art': Putting art back into social science. Approaches to the arts", *Cultural Sociology*, vol. 1 (3), pp. 409-425.
- Gaut, Berys (2007), *Art, Emotion and Ethics*, Nova Iorque, Oxford University Press.
- Gay, Paul du (org) (1997), *Production of Culture/Cultures of Production*, Londres, Thousand Oaks e Nova Deli, Sage/The Open University.
- Girel, Sylvia (org.) (2006), *Sociologie des Arts et de la Culture. Un Etat de la Recherche*, Paris, L'Harmattan.
- Girel, Sylvia e Serge Proust (orgs.) (2007), *Les Usages de la Sociologie de l'Art: Constructions Théoriques, Cas Pratiques*, Paris, L'Harmattan.
- Harrington, Austin (2004), *Art and Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics*, Wiley-Blackwell.
- Heinich, Nathalie (1998), *Ce que l'Art fait à la Sociologie*, Paris, Minuit.
- Heinich, Nathalie (2001), *La Sociologie de l'Art*, Paris, La Découverte.
- Heinich, Nathalie (2009), "La sociologie de l'art face à l'histoire de l'art", em Jean-Noël Bret, Michel Guérin, Marc Jimenez (orgs.), *Penser l'Art. Histoire de l'Art et Esthétique*, Paris, Klincksieck.
- Herrero, Marta e David Inglis (orgs.) (2009), *Art and Aesthetics: Critical Concepts in the Social Sciences*, Londres, Routledge, 4 volumes.
- Inglis, David e John Hughson (orgs.) (2005), *The Sociology of Art – Ways of Seeing*, Basingstoke, UK, Palgrave.
- Moulin, Raymonde (org.) (1986), *Sociologie de l'Art*, Paris, La Documentation Française.
- Maanen, Hans van (2009), *How to Study Art Worlds. On Societal Functioning of Aesthetical Values*, Amsterdão, Amsterdam University Press.
- Melo, Alexandre (2001), *Arte*, Lisboa, Quimera.
- Miranda, José Bragança de (2002), *Teoria da Cultura*, Lisboa, Ed. Século XXI.
- Moktar, Diane (1985), "Culture, art et création historique: vers une nouvelle approche du rôle et de l'impact social-historique de la culture", *Sociologie et Sociétés*, vol. 17 (2), pp. 27-32.
- Péquignot, Bruno (2005), "La sociologie de l'art et de la culture en France: un état des lieux", *Sociedade e Estado*, vol.20 (2), pp. 303-335.
- Péquignot, Bruno (2009), *Sociologie des Arts*, Paris, Armand Colin.
- Péquignot, Bruno (2007) *La Question des Oeuvres en Sociologie des Arts et de la Culture*, Paris, L'Harmattan.
- Peterson, Richard (org.) (1976), *The Production of Culture*, Beverly Hills e Londres, Sage.
- Santos, Maria de Lourdes (2012), *Sociologia da Cultura. Perfil de Uma Carreira*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Silbermann, Alphons (1968), "Situation et vocation de la sociologie de l'art", *Revue Internationale des Sciences Sociales*, vol. XX, 4.
- Silbermann, Alphons (1987), "Pour un renouveau de la sociologie de l'art", *Revue Internationale des Sciences Sociales*, vol. XXXIX, 114.
- Tanner, Jeremy (org.) (2003), *The Sociology of Art: A Reader*, Londres, Routledge.
- Tota, Anna Lisa (2000), *A Sociologia da Arte – Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*, Lisboa, Estampa.
- Williams, Raymond (1981[1968, 1953]), *Culture*, Glasgow, Fontana.
- Zolberg, Vera (1990), *Constructing a Sociology of the Arts*, Nova Iorque, Cambridge University Press.

2. REFERÊNCIAS HISTÓRICAS E SOBRE HISTÓRIA DA ARTE

2.1. Sobre Leonardo, *Il Cavallo*, desenhos de cavalos e a *Batalha de Anghiari*

- Bibliografia na 1ª parte do texto, "*Il Cavallo de Leonardo: a viagem de uma ideia*" (Conde, 2013f), em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP173_Conde.pdf
- 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>
- Bernardoni, Andrea (2007), *Leonardo e il Monumento Equestre a Francesco Sforza*, Milão, Giunti Editore.
- 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.
- 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.
- Farago, Claire J. (1994), "Leonardo's *Battle of Anghiari*: A study in the exchange between theory and practice", *The Art Bulletin*, vol. 76 (2), pp. 301-330, retomado em Claire Farago (org.) (1999), *Leonardo's Artistic Career after 1500*, vol. 3 de *Leonardo da Vinci: Selected Scholarship in English*, 5 vols., Nova Iorque e Londres, Garland Publishing Inc/ Taylor and Francis Publishing Group.
- Farago, Claire J. (org.) (1999), *Leonardo Da Vinci, Selected Scholarship: Leonardo's projects, c. 1500-1519*, Londres, Taylor & Francis, (com textos sobre Leonardo, Miguel Ângelo e a *Batalha de Anghiari*).

- Fehrenbac, Frank (2007), "Much ado about nothing. Leonardo's *Fight for the Standard*", originalmente em Philine Helas *et all* (orgs.), *Bild/Geschichte : Festschrift für Horst*, Berlim, Bredekamp/Akademie Verlag, pp. 397-412, em http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2375/1/Fehrenbach_Much_ado_about_nothing_Leonardos_Fight_for_the_Standard_2007.pdf
- Jones, Jonathan (2012), *The Lost Battles: Leonardo, Michelangelo, and the Artistic Duel that Defined the Renaissance*, Londres, Knopf Doubleday Publishing Group.
- Franklin, David (org.)(2005), *Leonardo da Vinci, Michelangelo, and the Renaissance in Florence*, catálogo, New Haven, Yale University Press / Ottawa, National Gallery of Canada. Recensão de Melinda Hegarty (2006) em *Renaissance Quarterly*, vol. 59 (2), pp. 506-508.
- Kemp, Martin (1977), "From *Mimesis* to *Fantasia*: the *Quattrocento* vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts", *Viator* (Revista do Center for Medieval and Renaissance Studies, Universidade de Los Angeles), vol. VIII, pp. 347-98, com 4 imagens.
- Kemp, Martin J. (1985), "Leonardo da Vinci: Science and the poetic impulse", *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 133 (5343), pp. 196-214, em <http://www.jstor.org/stable/41373924>
- Kemp, Martin (2004), *Leonardo*, Oxford, Oxford University Press.
- Kemp, Martin (2006), *Leonardo da Vinci: Experience, Experiment and Design*, Londres, Victoria and Albert Museum, Princeton, Princeton University Press.
- Kemp, Martin (2006[1981]), *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, Oxford University Press.
- Landrus, Matthew (2009), *Leonardo da Vinci: The Genius, His Work and the Renaissance*, Londres, André Deutsch.
- Marani, Pietro C., Françoise Viatte e Varena Forcione (org.) (2006), *L'Opera Grafica e la Fortuna Critica di Leonardo da Vinci*, Atti del Convegno di Parigi (16-17 de maio de 2003), Milão-Florença, Ente Raccolta Vinciana-Giunti.
- Musci, Alfonso (1991), "Giorgio Vasari: "Cerca Trova". La Storia Dietro Il Dipinto. Con un'Appendice di Alessandro Savorelli, "Rinascimento", *LI*, MMXI, Florença, ed. Leo S. Olschki, pp. 237-268, em https://www.academia.edu/4078273/A_Musci_A_Savorelli_Giorgio_Vasari_cerca_trova_La_storia_dietro_il_dipinto_Rinascimento-Olschki_, [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Anghiari_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Anghiari_(painting))
- Pedretti, Carlo (1987 [1984]), *Leonardo da Vinci: Drawings of Horses and Other Animals*, Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich/Johnson Reprint Corp (1984); Pedretti Carlo (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.
- 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.
- Syson, Luke (2011), "The rewards of service: Leonardo da Vinci and the Duke of Milan", em Luke Syson e Larry Keith (orgs.), *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.
- Vasari, Giorgio (2005[1550, 1568]), *Le Vite de Più Eccellenti Architettori, Pittori et Scultori Italiani*. Edição francesa: (2005) *Les Vies des Meilleurs Peintres, Sculpteurs et Architectes*, editado por André Chastel, Arles, Actes Sud (1.ª edição: 1981-1987).
- Versiero, Marco (2011), "L'arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci", *Cahiers de la Méditerranée*, 83, pp. 83-89.
- Versiero, Marco (org.) (2010), *Leonardo, la Politica e le Allegorie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catálogo da exposição, Novara, De Agostini (referido no texto acima).
- Vinci, Leonardo da *Les Carnets de Léonard de Vinci* (1987 [1942]), introdução, organização e notas de Edward Maccurdy, Paris, Gallimard.
- Zöllner, Frank (s.d), "L'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci, Rudolf Wittkower e L'Angelus Novus di Walter Benjamin", em https://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner/e-publikationen/1995_2_i.pdf
- Zöllner, Frank (1991), "Rubens reworks Leonardo: 'The Fight for the Standard'", *Achademia Leonardi Vinci, Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana*, ed. Carlo Pedretti, vol. IV, 1991, pp. 177-190 e anexos, em http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/kunstgeschichte/pdf/zoellner/Publikationen/unselbst_Publi/Achademia_Leonardi_Vinci.pdf
- Zöllner, Frank (1998), *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci: fra Mitologia e Politica* (vol. XXXVII de *Lettura Vinciana*), Florença, Giunti Editore.
- 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).

2.2. Referências de âmbito histórico usadas no texto

- AA. VV. (1985), *L'Âge d'Or du Mécénat (1598-1661)*, Paris, Éditions du CNRS.
- Ariès, Philippe e Georges Duby (orgs.) (1990), *História da Vida Privada - da Europa Feudal ao Renascimento*, Porto, Afrontamento.
- Alberti, Leon Battista (2004[1435]), *On Painting*, Londres, Penguin Classics.
- Alves, José Felicidade (1986), *Introdução ao Estudo da Obra de Francisco de Holanda*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Barzman, Karin-Edis (2000), *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Barker, Emma, Nick Webb e Kim Woods (orgs.) (1999), *The Changing Status of the Artist*, New Haven, Yale University Press/The Open University.
- Barreto, Luís Filipe (1983), *Descobrimentos e Renascimento. Formas de Ser e Pensar nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, INCM Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Baskett, John (2006 [1980]), *The Horse in Art*, Londres, Yale University Press.
- Baxandall, Michael (1985[1972]), *L'Oeil du Quattrocento: L'Usage de la Peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard. Edição original: (1972) *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press.
- Baxandall, Michael (1985), *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press.
- Baxandall, Michael (1989[1971]), *Les Humanistes:La Découverte de la Composition en Peinture, 1340-1450*, Paris. Éditions du Seuil. Edição original: (1971), *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, Oxford University Press / Nova Iorque, Clarendon Press.
- Kemp, Martin (1977), "From *Mimesis* to *Fantasia*: The *Quattrocento* vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts", *Viator* (Revista do Center for Medieval and Renaissance Studies, Universidade de Los Angeles), vol. VIII, pp. 347-98, com 4 imagens.
- Langdale, Allan (2009), "Linguistic theories and intellectual history in Michael Baxandall's *Giotto and the Orators*", *Journal of Art Historiography*, 1, pp. 1-14.
- Bohn, Babette e James M. Saslow (orgs.)(2013), *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, Malden e Oxford, Wiley Blackwell/John Wiley & Sons.
- Bazin, Germain (1986), *Histoire de l'Histoire de l'Art*, Paris, Albin Michel.

- Biancofiore, Angela (1998), *Benvenuto Cellini, Artiste-Écrivain :L'Homme à l'Oeuvre*, Paris e Montreal, L'Harmattan.
- Blatt J. Sidney (1984), *Continuity and Change in Art: The Development of Modes of Representation*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers
- Boffa, David Frank (2011), *Artistic Identity Set In Stone:Italian Sculptors' Signatures, c. 1250-1550*, dissertação de doutoramento, Doctor of Philosophy Graduate Program in Art History, Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick, New Jersey.
- Burckardt, Jacob (1983[1860]), *A Civilização do Renascimento Italiano*, Lisboa, Presença.
- Butler, Kim (2009), "Giovanni Santi, Raphael, and Quattrocento Sculpture", *Artibus et Historiae*, 59 (XXIX), pp. 15-39, em https://www.academia.edu/3677671/Giovanni_Santi_Raphael_and_Quattrocento_Sculpture_Artibus_et_Historiae_2009
- Cellini, Benvenuto (1983[1558-c.1563]), *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, editado por Charles Hope, Oxford, Phaidon.
- Clark, Kenneth (1984[1956, 1953]), *El Desnudo – Un Estudio de la Forma Ideal*, Madrid, Alianza Editorial.
- Conde, Idalina (1995), "Artistas, Renascimento e fundações", *Ler História*, 27-28, pp. 149-175.
- Deswarte, Sylvie (1987), *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, INCM Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Deswarte, Sylvie (1992), *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel.
- Dumont, Louis (1983), *Essais sur l'Individualisme. Une Perspective sur l'Idéologie Moderne*, Paris, Seuil.
- 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 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).
- Francastel, Pierre (1965), *Peinture et Société - Naissance et Destruction d'un Espace Plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Paris, Gallimard.
- França, José-Augusto (1981), *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Franch, José Alcina (1982), *Arte e Antropologia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Ginzburg, Carlo (1991), *A Micro-História e Outros Ensaio*s, Lisboa, Difel.
- Gombrich, E. H. (1974), "The Renaissance: Period or movement", em Joseph Burney Trapp (org.), *Background to the English Renaissance: Introductory Lectures*, 1974, pp. 9-30, em <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc77.pdf>
- Malraux, André (1997 [1965]), *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Goffen, Rona (2002), *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven, Yale University Press.
- Guichard, Charlotte (2002/3), "Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie Royale", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 49 (3), pp. 54-68.
- Hale, John Rigby (1983[1971]), *A Europa durante o Renascimento: 1480-1520*, Lisboa, Presença.
- Hauser, Arnold (1988 [1958]), *Teorias da Arte*, Lisboa, Presença.
- Hauser, Arnold (1989 [1951]), *História Social da Arte e da Literatura*, 4 vols., Lisboa, Vega/Estante (3º e 4º vol).
- Heinich, Nathalie (1983a), "Académies", *Encyclopédie Universalis*, em <http://www.universalis.fr/encyclopedie/academies/>
- Heinich, Nathalie (1983b), "La perspective académique: peinture et tradition lettrée - la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au XVIIe siècle", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 49, pp. 47-70.
- Heinich, Nathalie (1985), "La peinture, son statut et ses porte-paroles: le *Trattato della Nobiltà della Pittura* de Romano Alberti", *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, vol. 97 (97-2), pp. 929-939.
- Heinich, Nathalie (1987), "Arts et sciences à l'âge classique: professions et institutions culturelles", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 66-67, pp. 47-78.
- Heinich, Nathalie (1988), "L'insoumission de Benvenuto Cellini", *Critique*, vol. 44 (490), pp. 183-186.
- Heinich, Nathalie (1989), "Académisme et professionnalisme", *Revue Suisse de Sociologie*, vol. 15 (1), pp. 143-156.
- Heinich, Nathalie (1990), "Académisation et provincialisation des carrières de peintres en Provence au XVIIe siècle", *Annales - Économies, Sociétés, Civilisations*, vol.45 (6), pp. 1301-1315.
- Heinich, Nathalie (1993), *Du Peintre à l'Artiste. Artisans et Académiciens à l'Âge Classique*, Paris, Minuit.
- Heinich, Nathalie (2001), "Académie", em AA.VV., *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Larousse.
- Heller, Agnes (1982[1978]), *O Homem do Renascimento*, Lisboa, Presença.
- Holanda, Francisco da (1984a [1548]), *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Holanda, Francisco da (1984b [1548]), *Diálogos em Roma*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Kemp, Martin (1990), *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Yale University Press.
- Kemp, Martin (1997), *Behind the Picture - Art and Evidence in the Italian Renaissance*, New Haven, Yale University Press.
- Kris, Ernst e Otto Krus (1988[1934, 1979]), *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista - Uma Experiência Histórica*, Lisboa, Presença. (Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: *A Historical Experiment*. New Haven, CT, Yale University Press, 1979).
- Recensão de Conde, Idalina (1990), revista *Análise Social*, XXV (107), pp. 481-484, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4101082?uid=3738880&uid=2&uid=4&sid=21101492382643>.
- Koyré, Alexandre (s.d.), *Galileu e Platão*, Lisboa, Gradiva.
- Le Goff, Jacques (1990[1956]), *Mercadores e Banqueiros na Idade Média*, Lisboa, Gradiva.
- Le Goff, Jacques (1990 [1957]), *Os Intelectuais na Idade Média*, Lisboa, Gradiva.
- Miranda, Maria Adelaide, Vítor Serrão, José Alberto Machado e Raquel Henriques da Silva (1991), *História das Artes Plásticas*, Lisboa, INCM Imprensa Nacional Casa da Moeda / Comissariado para a Europália.
- Panofsky, Erwin (1996 [1927]), *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, Edições 70.
- Panofsky, Erwin (1987 [1924]), *Idea: Contribución à la História de la Teoria del Arte*, Madrid, Cátedra.
- Panofsky, Erwin (1995[1939]), *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, Lisboa, Editorial Estampa. Edição francesa: (1967) *Essais d'Iconologie: Thèmes Humanistes dans l'Art de la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- Panofsky, Erwin (1970[1951]), *Architecture Gothique et Pensée Scolastique - précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Minuit.
- Panofsky, Erwin (1983 [1955]), *El Significado en las Artes Visuales*, Madrid, Alianza Editorial.
- Panofsky, Erwin (1983[1955]), "La primera página del "Libro" de Giorgio Vasari", em *El Significado en las Artes Visuales*, Madrid, Alianza Editorial.
- Panofsky, Erwin (1983[1955]), "La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos", em *El Significado en las Artes Visuales*, Madrid, Alianza Editorial.
- Panofsky, Erwin (1993[1955]), *Galilée Critique d'Art*, Paris, Les Impressions Nouvelles. Igualmente em (1987), *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, vol. 66-67, pp. 2-24.
- Panofsky, Erwin (1981[1960]), *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Lisboa, Presença.
- Parker, Dereck (2003), *Cellini: Artist, Genius, Fugitive*, Londres, Sutton.

Perry, Gillian e Colin Cunningham (orgs.)(1999), *Academies, Museums, and Canons of Art*, New Haven, Yale University Press.

Pope-Hennessy, John (1985), *Cellini*. Nova Iorque, Abbeville Press (apud outras referências).

Pevsner, Nikolaus (1982[1940]), *Las Academias de Arte*, Madrid, Catedra.

Ricordel, Bleuenn (2012), *Un Cheval pour Mon Royaumme! 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.

Serrão, Vítor (1983), *Maneirismo e Estatuto Social dos Pintores*, Lisboa, INCM Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

Silva, J. H. Pais da e Calado, Margarida (2005), *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, Lisboa, Editorial Presença.

Sombart, Werner (1990[1922]), *Amor, Luxo e Capitalismo*, Lisboa, Bertrand. Recensão de Idalina Conde [1991] em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/41010863?uid=3738880&uid=2&uid=4&sid=21101492382643>.

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.

Wittkower Rudolf (1987[1977, 1938-39]), *Allegory and Migration of Other Symbols* Publicado originalmente em 1938-39 no *Journal of the Warburg Institute*, Nova Iorque, Thames and Hudson.

2.3. Visões história da arte e sobre as suas mudanças

AA.VV. (2011), *The New Renaissance* - Report of the 'Comité des Sages', Reflection Group on Bringing Europe's Cultural Heritage Online, European Commission for the Digital Agenda/ DG Education, Culture, Multilingualism and Youth, Bruxelas, Comissão Europeia.

AA.VV. (2013), "Digital Art History", special issue, editado por Murtha Baca, Anne Helmreich e Nuria Rodriguez Ortega", *Visual Resources*, vol. 29 (1-2).

Arnold, Dana (2003), *Art History: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

Bayer, Raymond (1979), *História da Estética*, Lisboa, Estampa.

Bazin, Germain (1986), *Histoire de l'Histoire de l'Art*, Paris, Albin Michel.

Belting, Hans (1987), *The End of the History of Art?*, Chicago, University of Chicago Press.

Belting, Hans (1994), *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press.

Belting, Hans (2003), *Art History after Modernism*, Chicago, University of Chicago Press.

Belting, Hans (2001), *The Invisible Masterpiece. The Modern Myth of Art*. Chicago, University of Chicago Press.

Cheetham, Mark, Michael Ann Holly e Keith Moxey (orgs.) (1998), *The Subjects of Art History : Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

Dufrêne Thierry e Anne-Christine Taylor (2009), *Cannibalismes Disciplinaires : Quand l'Histoire de l'Art et l'Anthropologie se Rencontrent*, Paris, INHA Institut National d'Histoire de l'Art, Musée du Quai Branly.

Elkins, James e Robert Williams (orgs.) (2008), *Renaissance Theory*, Londres, Routledge.

Elkins, James (org.)(2013), *Is Art History Global?*, Nova Iorque e Londres, Routledge.

Ginzburg, Carlo (1991), *A Micro-História e Outros Ensaio*, Lisboa, Difel.

Joyeux-Prunel, Béatrice (org.) e Luc Sigalo Santos (2010), *L'Art et la Mesure. Histoire de l'Art et Méthodes Quantitatives*, Paris, Editions Rue d'Ulm.

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

Halsall, Francis, Julia Jansen e Tony O'Connor (orgs.)(2009), *Rediscovering Aesthetics : Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford, Stanford University Press.

Harris, Jonathan (2001), *The New Art History A Critical Introduction*, Londres, Routledge.

Haskell, Francis (1993), *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press.

Hayes, Patricia (orgs) (2006), "Visual Genders, Visual Histories", special issue, *Gender & History*. Malden, Oxford, Victoria, Blackwell.

Holly, Michael Ann e Keith Moxey (org.) (2002), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute/New Haven, Londres, Yale University Press.

Janson, Anthony F. e Janson, Horst W. (2010), *A Nova História da Arte de Janson*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Karlholm, Dan (2001), "Reading the virtual museum of general art history", *Art History*, 23 (4), pp. 552-597.

Kemp, Martin (2000), *The Oxford History of Western Art*, Oxford, Oxford University Press. Edição portuguesa: (2006) *História da Arte no Ocidente*, Lisboa, Editorial Verbo.

Moxey, Keith (1994), *The Practice of Theory : Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca, Londres, Cornell University Press.

Moxey, Keith (2011), *The Practice of Persuasion : Paradox & Power in Art History*, Ithaca, Londres, Cornell University Press.

Preziosi, Donald (1989), *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Yale University Press.

Preziosi, Donald (org.)(1998), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press.

Rampléy, Matthew, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass e Kitty Zijlmans (orgs.) (2012), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden/Boston, Brill.

Steve, Edwards (org) (1999), *Art and its Histories: A Reader*, New Haven e Londres, Yale University Press.

Stonard , John-Paul e Richard Shone (orgs.)(2013), *The Books that Shaped Art History. From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, Londres, Thames & Hudson.

Trodd, Colin (2003), "The discipline of pleasure; or, how art history looks at the art museum", *Museum and Society*, 1 (1), pp. 17-29.

Venturi, Lionello (1984[1936]), *História da Crítica de Arte*, Lisboa, Edições 70.

Zijlmans, Kitty (2003), "Pushing back frontiers: Towards a history of art in a global perspective", *International Journal of Anthropology*, vol. 18 (4), pp. 201-210.

Zijlmans, Kitty (2007), "An intercultural perspective in art history: Beyond othering and appropriation", em James Elkins (org.), *Is Art History Global?*, Nova Iorque e Londres, Routledge 2007, pp. 289-298.

Zorich, Diane M. (2012), *Transitioning to a Digital World Art History, Its Research Centers, and Digital Scholarship*. A Report to the The Samuel H. Kress Foundation and The Roy Rosenzweig Center for History and New Media, George Mason University.

[usos literários da história da arte]

Arambasin, Nella (2007) (org.) *Littérature Contemporaine et Histoires de l'Art: Récits d'une Réévaluation*, Genebra, Librairie Droz.

Vaugois, Dominique e Ivanne Rialland (orgs.)(2010), *L'Écrivain et le Spécialiste. Écrire sur les Arts Plastiques au XIX^e et au XX^e siècle*, Paris, Éditions Classiques Garnier.

Vaugois, Dominique (2010), "André Malraux, ni 'écrivain' ni 'spécialiste'. La provocante singularité des écrits sur l'art", em Dominique Vaugois e Ivanne Rialland (orgs.), *L'Écrivain et le Spécialiste. Écrire sur les Arts Plastiques au XIX^e et au XX^e siècle*, Paris, Éditions Classiques Garnier.

3. PROBLEMÁTICAS

3.1. Sobre a noção de autor e autoria

AA.VV., (2008), "Ce que signer veut dire", número especial, *Sociétés & Représentations*, vol. 1, 25.

Barthes, Roland (1984[1968]), "La mort de l'auteur", em *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, pp. 61-67.

- Barthes, Roland (1984a), *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70 (com o capítulo “Será a pintura uma linguagem?”).
- Brunn, Alain (2001), *L'Auteur*, Paris, Flammarion.
- Buescu, Helena Carvalhão (1998), *Em Busca do Autor Perdido: Histórias, Conceitos, Teorias*, Lisboa, Cosmos.
- Chamarat, Gabrielle e Goulet, Alain (orgs.) (1996), *L'Auteur*, Presses Universitaires de Caen.
- Compagnon, M. Antoine (s.d.), *Cours de Théorie de la Littérature : Qu'est-Ce Qu'un Auteur ?*, em <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>
- Couturier, Maurice (1995), *La Figure de l'Auteur*, Paris, Seuil.
- Cruzeiro, Cristina Pratas (2006), *A Caminho da Dissolução: A Problemática da Autoria na Arte Contemporânea*, dissertação de mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Fernandes, Noélia da Mata (2003), *A Autoria e o Hipertexto*, Coimbra, Minerva.
- Foucault, Michel (1992[1969]), *O Que é um Autor?*, Lisboa, Veja.
- Wimsatt, William Kurtz e Monroe Beardsley (1988[1946]), “L'illusion de l'intention” em Danielle Lories (org.), *Philosophie Analytique et Esthétique*, Paris, Klincksieck. Originalmente: “The Intentional Fallacy” [1946] em Wimsatt Kurtz Wimsatt e Monroe Beardsley (1954), *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press.
- Woodmansee, Martha (1994), *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- Viala, Alain (1985), *La Naissance de l'Écrivain - Sociologie de la Littérature à l'Âge Classique*, Paris, Minuit.

3.2. Sobre criatividade, diversas perspetivas

(com alguns títulos para agendas atuais)

- AA.VV. (2002a), *Creative Europe – On Governance and Management of Artistic Creativity in Europe: an ERICarts Report, Presented to the Network of European Foundations for Innovative Co-operation (NEF) with Contributions to the Project from Researchers Throughout Europe*, ed. Danielle Cliche, Ritva Mitchell, Andreas Wiesand em cooperação com Ilka Heiskanen (FinnEkvit) e Luca Dal Pozzolo (Fondazione Fitzcarraldo), Bona, ARcult Media. Bona, ERIC'arts/ARcult Media.
- AA.VV. (2009), *The Impact of Culture on Creativity*, KEA European Affairs, Bruxelas, Comissão Europeia.
- Amabile, Teresa M. (1996), *Creativity in Context*, Boulder, Westview.
- Arnheim, Rudolf (1988 [1954]), *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, S. Paulo, Livraria Pioneira Editora.
- Arnheim, Rudolf (1990), *O Poder do Centro – Um Estudo de Composição nas Artes Visuais*, Lisboa, Edições 70.
- Böck, Jurgén (org.) (2001), *Da Obra ao Texto – Diálogos sobre a Prática Artística Contemporânea*, Lisboa, ed. CCB – Centro Cultural de Belém.
- Boorstin, Daniel J. (1993), *Os Criadores. Uma História dos Heróis da Imaginação*, Lisboa, Gradiva.
- Borges, Vera, e Pedro Costa (orgs) (2012), *Criatividade e Instituições: Novos Desafios à Vida dos Artistas e dos Profissionais da Cultura*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Caves, Richard (2000), *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*, Cambridge, Harvard Business Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1996), *Creativity : Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, Nova Iorque, Harper Perennial.
- Dartnall, Terry (org.) (2002), *Creativity, Cognition, and Knowledge : An Interaction*, Londres, Praeger.
- Banaji Shakuntala, Andrew Burn e David Buckingham (2006), *The Rhetorics of Creativity: A Review of the Literature. A Report for Creative Partnerships*, Londres, Arts Council.
- Banaji, Shakuntala e Andrew Burn (2007), “Creativity through a rhetorical lens: implications for schooling, literacy and media education”, *Literacy*, 41 (2), pp. 62-70.
- Boden, Margaret (2004), *The Creative Mind : Myths and Mechanisms*, Londres, Routledge.
- Bono, Edward De (1992), *Serious Creativity: Using the Power of Lateral Thinking to Create New Ideas*, Nova Iorque, Harper Collins.
- Caves, Richard (2000), *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*, Cambridge, Harvard Business Press.
- Conde, Idalina (1998, 2000), “Artistas e cientistas: retrato comum”, em José Manuel Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *Portugal: Que Modernidade?*, Oeiras, Celta Editora, pp. 165-207; “Artists and scientists: a common portrait”, em José Manuel Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *Crossroads to Modernity. Contemporary Portuguese Society*, Oeiras, Celta Editora, pp. 147-177.
- Conde, Idalina (2010), “Arte, cultura, criatividade: diferentes narrativas”, em Maria de Lourdes Lima dos Santos e José Machado Pais (orgs.), *Novos Trilhos Culturais: Políticas e Práticas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 121-134.
- Conde, Idalina (2010[2008]), “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. Versão online (2008), “Contrasting narratives: art and culture in the public sphere”, *CIES e-Working-Papers*, 56, em http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP56_Conde_003.pdf. 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 de novembro de 2008.
- Conde, Idalina (2012), “Art and power: contemporary figurations”, *CIES e-Working Papers*, 121, em http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP121_Conde.pdf
- Conde, Idalina (2013[2008, 2009, 2010, 2011a, 2011b, 2012]), *Criatividade e Crítica na Arte Contemporânea*, com as seguintes referências: (2008) “Criatividade: sentidos possíveis”, *Workshops de Investigação*, CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 6 de fevereiro; (2009), “Política, arte, cultura e criatividade: debates atuais”, conferência apresentada no encontro *Estética e Teoria Cultural - Político. Criação. Valor*, Teatro Municipal de Almada, 17-18 de julho; (2010) “Criatividade, turismo cultural, literacia e museu imaginário”, comunicação apresentada na conferência *Espaço Interior: Imagens de Sonho. A propósito de Habitar a Cidade Histórica* integrada no *I Encontro de Arquitetura e Urbanismo, Pensar+Regenerar+Habitar*, Câmara Municipal de Torres Vedras, Torres Vedras, 29 de outubro; (2011a), “Viagem a Kassel e Münster: rotas da arte contemporânea”, comunicação apresentada no colóquio *Arte & Social em Portugal: Contextos, Fronteiras, Intervenções*, Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, 25-26 de novembro; (2011b), “Arte, crítica e cidadania: apelos ao mecenato”, comunicação apresentada em *Lugar à Arte na Responsabilidade Social das Empresas – X Encontro Temático* de GRACE – Grupo de Reflexão e Apoio à Cidadania Empresarial, Lisboa, Auditório da Essilor Portugal, 23 de março; (2012) “Sentidos vs. sentido: arte contemporânea e património na cidade”, comunicação apresentada no *Workshop Internacional MUSICULT II, A Cidade, a Cultura e a Música*, organizado por Instituto de Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 28-29 de fevereiro.
- Conde, Idalina (2013[2009, 2012a, 2012b]), *The Wittgenstein House: Visualidade, Sentido e Literacia para a Arte Contemporânea*, com as seguintes referências: (2009), “The Wittgenstein House: around meaning and reception in contemporary art”, comunicação apresentada em *International Conference Crossing Boundaries: the Making and Circulation of Art and Literature*, Institute of Germanic and Romance Studies, School of Advanced Studies, University of London, King's College, Londres, 10-11 de setembro; (2012a), “The Wittgenstein House. Visuality and meaning in the contemporary art”, comunicação apresentada na *7th Conference of the Research Network Sociology of the Arts – Artistic Practices*, organizada pela ESA – European Sociological Association e pelo Institut für Musiksoziologie/Institute for Music Sociology, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien/University of Music and

- Performing Arts, Viena, 5-8 de setembro; (2012b), “A Casa de Wittgenstein”, *Sessão Aberta*, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 10 de julho.
- Conde, Idalina (2012, 2013a), *Criatividade em Agenda na Europa*, workshop realizado em colaboração com Fernando Ribeiro na Representação da Comissão Europeia em Portugal, Lisboa, 3 de abril (2012), 17 de novembro (2013).
- Conde, Idalina (2013b), “Valor e valores num signo espesso”, livro-catálogo editado por Paulo Mendes e Sandra Vieira Jürgens, sobre a exposição *Collecting Collections and Concepts: Uma Viagem Iconoclasta por Coleções de Coisas em Forma de Assim*, comissariada por Paulo Mendes para Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, Fábrica ASA, 10 de março-20 de maio.
- Florida, Richard (2005). *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*, Nova Iorque, Harper Collins.
- Francastel, Pierre (1987), *Imagem, Visão, Imaginação*, Lisboa, Edições 70.
- Francastel, Pierre (s.d. [1980?]), *Arte e Técnica*. Lisboa, Livros do Brasil.
- Gilhooley, Kenneth J. (1996), *Thinking : Directed, Undirected and Creative*, Londres, Academic Press.
- Godin, Benoît (2008), “Innovation: The history of a category”, *Project on the Intellectual History of Innovation, Working Paper*, 1, em <http://www.csiic.ca/PDF/IntellectualNo1.pdf>
- Goodman, Nelson (1995), *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Asa.
- Hartley John (2005) (org.), *Creative Industries*, Malden, Blackwell Publishing.
- Heinich, Nathalie e Jean-Marie Schaeffer (2004), *Art, Création, Fiction. Entre Sociologie et Philosophie*, Paris, Jacqueline Chambon.
- Hyde, Lewis (2007), *The Gift : Creativity and The Artist in the Modern World*, Nova Iorque, Vintage Books.
- Joas, Hans (1996), *The Creativity of Action*, Cambridge, Polity Press.
- Kaufman, James C. e Robert J. Sternberg (orgs.) (2010), *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press
- Kirton, Michael (org.) (1992), *Adaptors and Innovators : Styles of Creativity and Problem Solving*, Londres, Routledge.
- Marina, José António (1995 [1993]), *Teoria da Inteligência Criadora*, Lisboa, Caminho.
- Menger, Pierre-Michel (2009), *Le Travail Créateur. S’Accomplir dans l’Incertain*, Paris, Hautes Études - Gallimard/Seuil.
- Meusburger, Peter, Joachim Funke e Edgar Wunder (orgs.) (2009), *Milieus of Creativity : An Interdisciplinary Approach to Spatiality of Creativity*, Nova Iorque, Springer.
- Pratt, Andy C., Paul Jeffcutt (orgs.) (2009), *Creativity, Innovation and the Cultural Economy*, Londres, Routledge.
- Robinson, Ken (2001), *Out of Our Minds – Learning to be Creative*, West Sussex, Capstone.
- Sternberg, Robert J. (org.) (1999), *Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stoneman, Paul (2010), *Soft Innovation : Economics, Product Aesthetics, and the Creative Industries*, Oxford, Oxford University Press.
- Thomas, Kerry e Janet Chan (orgs.) (2013), *Handbook of Research on Creativity*, Northampton, Massachussets, Edward Elgar Publishing.
- Goldman, Lucien (1976), *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*, Lisboa, Presença.
- Vazquez, Eduardo Huertas (1982) *Teoría Sociológica de las Creaciones Culturales - El Estructuralismo Genético de Lucien Goldman*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Zolberg, Vera e Joni Maya Cherbo (orgs.) (1997) *Outsider Art – Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Nova Iorque, Cambridge University Press.