U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

2º CICLO DE ESTUDOS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

O cavalo em todos os lugares
Em torno de uma exposição

Catarina Dias Coelho

M

2022

Catarina Pinheiro Coutinho Dias Coelho

O cavalo em todos os lugares
Em torno de uma exposição

Projeto realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual orientado pela Professora Doutora Ana Cristina Correia de Sousa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

Catarina Pinheiro Coutinho Dias Coelho

O cavalo em todos os lugares
Em torno de uma exposição

Projeto realizado no âmbito do Mestrado em História da arte, Património e Cultura Visual orientado pela Professora Doutora Ana Cristina Correia de Sousa

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Ao Bonato,

Sumário

Declaração de honra 4
Agradecimentos 5
Resumo 6
Abstract 7
Índice de Figuras 8
Lista de abreviaturas e siglas 14
Introdução 15
1.O cavalo na diacronia. Uma breve reflexão sobre a sua simbologia, contextos e formas na arte 22
2.A Biblioteca D. Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva 40
3.O cavalo por diferentes lentes, uma parceria com o ICBAS 46
4.Os autores: recolha de obras a partir do acervo da Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva 52
4.1. Qual o critério para a escolha dos autores? 52
4.1.1. Johannes Stradanus 53
4.1.2. Charles Perrault 58
4.1.3. Gaspar Saunier 63
4.1.4. Elias Ridinger 67
4.1.5. Philippe Étienne Lafosse 73
4.1.6. Charles Aubry 79
5.Construção e execução das ideias para a montagem da exposição 82
5.1 Reprodução das gravuras 82
5.2 Painéis visuais - a viagem da imagem do cavalo e o seu imaginário 84
5.4 O cavalo e os sentidos, a exploração do objeto de interesse a partir da visão, tato, olfato e audição 91
5.4.1 Ver o cavalo 93
5.4.2 Ouvir o Cavalo 94
5.4.3 Tocar e cheirar o cavalo 96
5.5 O espectador como agente ativo do espaço museológico, criação de um mural coletivo 98

5.6 – A pintura na parte superior do paralelepípedo..... 100
6.Divulgação da Exposição 103
7.Montagem da Exposição, os desafios da prática 107
8.Inauguração e considerações do público..... 112
9.Resultados obtidos..... 116
10.Uma exposição itinerante, a passagem para a FLUP 120
Considerações Finais 127
Fontes..... 131
Referências Bibliográficas 133
Apêndices..... 139
Apêndice 1 – Desenhos para a criação da exposição, desenhos e fotografias de Catarina Coelho 2022 139
Apêndice 2 – Design final de todos os materiais expositivos 141
Apêndice 3 – Material de Divulgação 151
Apêndice 4 – Fotografias da montagem e inauguração da exposição (ICBAS)..... 153
Apêndice 5 – Fotografias da exposição (FLUP) 165
Anexos..... 172
Anexo 1 – Tabela das imagens para a construção dos paineis referentes ao cavalo na diacronia..... 172
Anexo 2 - Tabela das gravuras reproduzidas para a exposição 236
Anexo 3 – Notícias da divulgação 285
Anexo 4 – Caderno de opiniões dos visitantes (ICBAS/FLUP)..... 290

Declaração de honra

Declaro que o presente trabalho é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 29/09/2022

Catarina Coelho

Agradecimentos

A construção de um projeto é um processo árduo que conta com uma componente prática onde é essencial que existam diversos tipos de apoio. Assim, dedico este espaço para os agradecimentos devidos. Primariamente agradeço todo o suporte da professora e orientadora Ana Cristina de Sousa, que guarneceu a investigação do seu fundamento científico, permitindo fazer dos cavalos um objeto de estudo na História da Arte. Devo agradecer também às instituições parceiras por toda a abertura e disponibilidade demonstradas, nomeadamente à Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva que me permitiu explorar e difundir o seu acervo neste contexto expositivo. Os agradecimentos estendem-se, naturalmente, ao ICBAS, especialmente ao Professor António Rocha e à Professora Paula Proença que demonstraram desde início um enorme interesse pelo projeto. Seguidamente agradeço também a toda a comunidade da FLUP, a todos os professores que estiveram presentes na inauguração da exposição e na montagem da mesma na FLUP, e aos departamentos de comunicação e logística de ambas as faculdades. Obviamente, agradeço também à direção de ambas as faculdades, ao Professor Henrique Cyrne Carvalho, e à Professora Fernanda Ribeiro, por autorizarem e receberem a exposição nos espaços das faculdades.

Devo ainda mencionar o agradecimento a todos os meus familiares, por sempre terem mostrado interesse no percurso junto dos cavalos, e agradecer aos que executaram a conceção, montagem e desmontagem dos elementos expositivos. Agradeço aos meus amigos, em especial ao Mestre Tiago Oliveira, que sempre se mostrou disposto a auxiliar nas revisões e organização de conteúdos, à Mariana Gouveia, pela presença e opiniões pragmáticas, e a todos os amigos que fiz no percurso equestre ao longo dos anos. Por último, agradeço em especial ao António pelos incansáveis dias e noites de preparação e montagem da exposição, capturas de imagem, revisão de tabelas, e acima de tudo, por ter estado sempre presente. Agradeço também a todas as outras pessoas que direta ou indiretamente fizeram do projeto uma realidade, e a todos os que o visitaram.

Resumo

A presente proposta tem por base o estudo de várias obras e autores presentes na Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva, no Palácio de Queluz. Todo o acervo desta biblioteca é subordinado exclusivamente à temática do cavalo. Deste encontro, foram selecionadas obras de Johannes Stradanus, Charles Perrault, Elias Ridinger, Gaspard Saunier, Philippe Lafosse, e Charles Aubry. A partir do estudo destes materiais e autores, nomeadamente das suas gravuras, foi organizado um projecto prático que visou a criação de uma exposição referente ao cavalo, explorando a imagem do mesmo à luz das práticas equestres, da veterinária e da nobreza que lhe é atribuida. O projecto foi pensado para integrar o espaço do ICBAS, sendo, contudo, suscetível de ser adaptado a diferentes públicos e espaços, consedendo-lhe um carácter itenerante que o levou posteriormente para a FLUP. A exposição teve como um dos pontos principais o cruzamento de diferentes áreas de formação, almejando trazer a história da arte, a gravura e os meios artísticos para o espaço científico da medicina veterinária, e mantendo sempre presente a necessidade de fazer da esperiência um verdadeiro ponto de encontro. Desta forma, pretende-se explorar o objeto, neste caso o próprio cavalo, à luz de diferentes lentes e áreas, usando-o como mote para a criação de um projeto inovador de valência cultural. Além disso, a investigação aborda também a representação do cavalo na diacronia e o simbolismo criado em torno deste tema explorando algumas das suas representações ao longo da história, assim como o seu imaginário numa experiência sensorial.

Palavras-chave: Cavalo, Exposição, Gravura, Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva, Iconografia, Veterinária

Abstract

The present proposal is based on the study of several works and authors present in Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva (Equestrian Library), at Palácio de Queluz . The entire collection of this library is exclusively on the horse as a subject. From this collection, works by Johannes Stradanus, Charles Perrault, Elias Ridinger, Gaspard Saunier, Philippe Lafosse, and Charles Aubry were selected. From the study of these materials and authors, namely their engravings, a practical project was organized to create an exhibition concerning the horse, exploring its image in the light of equestrian practices, veterinary science, and the nobility that is attributed to it. The project was designed to integrate the ICBAS space, being, however, adaptable to different publics and spaces, giving it an itenerative character that later took it to FLUP. The exhibition had as one of its main points the crossing of different academic areas, aiming to bring the history of art, engraving and artistic media to the scientific space of veterinary medicine, always keeping in mind the need to make it a true convergent expirience. As such, we intend to explore the object, in this case the horse itself, in the light of different lenses and areas, using it as a motto for the creation of an innovative project of cultural valence. Furthermore, the research also addresses the representation of the horse in diachrony and the symbolism created around this theme exploring some of its representations throughout history, as well as its imaginary in a sensorial experience.

Key-words: Horse, Exhibition, Engraving, Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva, Iconography, Veterinary

Índice de Figuras

Figura 1 - Fotografia de L.Guichard, Painel dos Cavalos, Chauvet, 2006. Consultado em: https://artsandculture.google.com/asset/horses-panel-chauvet-cave-l-guichard/EAFt0_050-lJCQ 27

Figura 2 - Estátua equestre do Imperador Marco Aurélio c. 175 d.C. Museus Capitolinos, Roma Consultado em: https://www.museicapitolini.org/en/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio 34

Figura 3 - Marc Chagall, L'Ecuyer, 1949-53, National Galleries of Scotland. Consultado em: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/marc-chagall-l%E2%80%99%C3%A9cuy%C3%A8re-horse-rider 39

Figura 4 - Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva, Fotografias de Catarina Coelho, 2021 42

Figura 5 - D. Diogo de Bragança a cavalo, consultado em: https://harmonycross.com/my-masters/dom-diogo-de-braganca/ 44

Figura 6 - Cavalinhos articulados para estudo do cavalo e os seus andamentos. Fotografia de Catarina Coelho, 2021 45

Figura 7 - Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança, Fotografia de Catarina Coelho, 2021 45

Figura 8 - Hendrick Goltzius, Retrato de Stradanus, 1591 Fondation Custodia - Collection Frits, Paris. Consultado em: https://rkd.nl/nl/explore/images/234332 53

Figura 9 - Exemplar do álbum como Equile Ioannis Austriaci Caroli V Imperator (1580), na Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva. Fotografia de Catarina Coelho, 2021 55

Figura 10 - Capa do albúm *Equile Ioannis Austriaci Caroli V Imperator* (1580), Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva, Fotografia de Catarina Coelho 57

Figura 11 - Primeira gravura do álbum *Equile Ioannis Austriaci Caroli V Imperator* (1580), Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva, Fotografia de Catarina Coelho, 2021 57

Figura 12 - Charles Le Brun, Retrato de Charles Perrault, Coleção Particular, c.1670. Consultado em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Portrait_de_Charles_Perrault_par_Charles_Le_Brun.jpg 58

FIGURA 13 - *COURSES DE TESTES ET DE BAGUE FAITES PAR LE ROY ET PAR LES PRINCES ET SEIGNEURS DE LA COUR EN L'ANNÉE,* (1670), BIBLIOTECA EQUESTRE D. DIOGO DE BRAGANÇA VIII MARQUÊS DE MARIALVA, FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 61

FIGURA 14 - GRAVURA DA OBRA *COURSES DE TESTES ET DE BAGUE FAITES PAR LE ROY ET PAR LES PRINCES ET SEIGNEURS DE LA COUR EN L'ANNÉE, (1670)*, BIBLIOTECA EQUESTRE D.DIOGO DE BRAGANÇA, VIII MARQUÊS DE MARIALVA, MONSIEUR, ROY DE PERSE, FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO, 2022 63

FIGURA 15 - RETRATO DE GASPAR SAUNIER EM: *LA PARFAITE CONNOISSANCE DES CHEVAUX, LEUR ANATOMIE, LEURS BONNES ET MAUVAISES QUALITEZ, LEURS MALADIES, LES REMEDES QUI Y CONVIENNENT,* BIBLIOTECA EQUESTRE D.DIOGO DE BRAGANÇA, FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO, 2021..... 65

FIGURA 16 - GRAVURA E TEXTO EM: LA PARFAITE CONNOISSANCE DES CHEVAUX, LEUR ANATOMIE, LEURS BONNES ET MAUVAISES QUALITEZ, LEURS MALADIES, LES REMEDES QUI Y CONVIENNENT, BIBLIOTECA EQUESTRE D.DIOGO DE BRAGANÇA, FOTOGRAFIA POR CATARINA COELHO 2022..... 67

FIGURA 17 - JOHANN JAKOB RIDINGER, RETRATO DE ELIAS RIDINGER, C.1767, BRITISH MUSEUM. CONSULTADO EM: HTTPS://WWW.BRITISHMUSEUM.ORG/COLLECTION/OBJECT/P_BB-1-312..... 68

FIGURA 18 - ÁLBUNS DE ELIAS RIDINGER NA BIBLIOTECA EQUESTRE D.DIOGO DE BRAGANÇA, VIII MARQUÊS DE MARIALVA, FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2021 70

FIGURA 19 - PRIMEIRA GRAVURA DO ÁLBUM *EINZELNE PFERDE NACH IHREN VERSCHIEDEN RASSEN: NATIONEN PFERDE* (1752), BIBLIOTECA EQUESTRE D. DIOGO DE BRAGANÇA, FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO, 2021..... 71

FIGURA 20 - RETRATO DE PHILIPPE ÉTIENNE LAFOSSE, 1772, IN COURS D'HIPPIATRIQUE, OU TRAITÉ COMPLET DE LA MÉDECINE DES CHEVAUX, FOTOGRAFIA, P.12..... 73

FIGURA 21 - EXEMPLAR DA OBRA, *COURS D'HIPPIATRIQUE, OU TRAITÉ COMPLET DE LA MÉDECINE DES CHEVAUX*, BIBLIOTECA EQUESTRE D.DIOGO DE BRAGANÇA, FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO, 2021 76

FIGURA 22 - GRAVURA EM COURS D'HIPPIATRIQUE, OU TRAITÉ COMPLET DE LA MÉDECINE DES CHEVAUX, BIBLIOTECA EQUESTRE D.DIOGO DE BRAGANÇA, FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO, 2021..... 78

FIGURA 23 - CAPA DO ÁLBUM HISTOIRE PITTORESQUE DE L'EQUITATION ANCIENNE ET MODERNE, BIBLIOTECA EQUESTRE D.DIOGO DE BRAGANÇA, VIII MARQUÊS DE MARIALVA, FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO, 2022..... 80

FIGURA 24 - GRAVURA "AMAZONE" EM HISTOIRE PITTORESQUE DE L'EQUITATION ANCIENNE ET MODERNE, BIBLIOTECA EQUESTRE D. DIOGO DE BRAGANÇA, VIII MARQUÊS DE MARIALVA, FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO, 2022..... 80

FIGURA 25 - DETALHE DE UM HIPOCAMPO E DE UM PÉGASO NO ÚLTIMO TEXTO DA OBRA HISTOIRE PITTORESQUE DE L'EQUITATION ANCIENNE ET MODERNE, BIBLIOTECA EQUESTRE D. DIOGO DE BRAGANÇA ,VIII MARQUÊS DE MARIALVA, FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO, 2022 81
FIGURA 26 - EXEMPLO DE UM DOS PAINÉIS DE OBRAS REFERENTES À DIACRONIA 87
FIGURA 27 - RESULTADO DOS PAINÉIS EXPOSTOS NUM DOS LADOS DO PARALELEPÍPEDO. FOTOGRAFAI DE CATARINA COELHO 2022 88
FIGURA 28 - DESENHO GRÁFICO DO PAINEL CONSTRUÍDO PARA O EPITÁFIO E OS NOMES DE CAVALOS 90
FIGURA 29 - RESULTADO OBTIDO DAS PROJEÇÕES NO INTERIOR DA ESTRUTURA 95
FIGURA 30 - PELO DE CAVALO RETIRADO DE UMA ALMOFAÇA. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 96
FIGURA 31 - RESULTADO DO PELO APLICADO NO ESPAÇO 97
FIGURA 32 - REGISTO DA PRIMEIRA INTERVENÇÃO REALIZADA NO MURAL POR UM DOS ESPECTADORES. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 100
FIGURA 33 - REGISTO FOTOGRÁFICO DO PROCESSO DA PINTURA DOS PAINÉIS SUPERIORES. FOTOGRAFIA DE ANTÓNIO CUNHA, 2022 101
FIGURA 34 - PAINEL DA PINTURA VISTO DE CIMA NO DIA DA INAUGURAÇÃO. FOTOGRAFIA DE ANTÓNIO CUNHA 2022 102
FIGURA 35 - VERSÃO FINAL DO CARTAZ DA EXPOSIÇÃO 103
FIGURA 36 - ESPAÇO DO *FOYER* COM A COLOCAÇÃO DAS ESTRUTURAS EXPOSITIVAS, NOMEADAMENTE DO PARALELEPÍPEDO E DOS PAINÉIS PARA AS GRAVURAS. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 110
FIGURA 37 - REGISTO DA MONTAGEM COM A DISPOSIÇÃO DAS PEÇAS PROGRAMADAS NO CHÃO DO ESPAÇO. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 111
FIGURA 38 - PROFESSOR HENRIQUE CYENE E PROFESSORA FERNANDA RIBEIRO NA INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO JUNTO DOS PAINÉIS DAS GRAVURAS DE VETERINÁRIA. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO VILELA 2022 114
FIGURA 39 - VISTA DA PARTE SUPERIOR E DE UMA DAS FACES DO PARALELEPÍPEDO. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO VILELA 2022 115
FIGURA 40 - VISTA DA PARTE EXTERIOR E INTERIOR DO PARALELIPIPEDO NO DIA DA INAUGURAÇÃO. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO VILELA 2022 115
FIGURA 41 - RESULTADO DO MURAL COLETIVO REFERENTE APENAS À EDIÇÃO NO ICBAS. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 118
FIGURA 42 - RESULTADO DOS PAINÉIS DOS AUTORES DE VETERINÁRIA. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 119

FIGURA 43 - VISÃO PARCIAL DO MURAL COLETIVO MOSTRANDO AS CABEÇAS DESENHADAS EM CONTRAPONTO COM UMA IMAGEM DE UM CAVALO DESENHADO EM LACAUX. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO VILELA 2022 .. 119
FIGURA 44 - ESTRUTURA DO PARALELEPÍPEDO MONTADA NO ESPAÇO DA FLUP, VISTA DA ENTRADA. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 121
FIGURA 45 - FIGURA 40 - ESTRUTURA DO PARALELEPÍPEDO MONTADA NO ESPAÇO DA FLUP, VISTA SUPERIOR DO PRIMEIRO ANDAR. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 122
FIGURA 46 - FIGURA 40 - ESTRUTURA DO PARALELEPÍPEDO MONTADA NO ESPAÇO DA FLUP, VISTA DO PAINEL DO EPITÁFIO. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 122
FIGURA 47 - FOTOGRAFIA DE DETALHE DO ESPAÇO EXPOSITIVO DAS GRAVURAS NA FLUP. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022..... 124
FIGURA 48 - DETALHE DA EXPOSIÇÃO MOSTRANDO GRAVURA DA OBRA DE CHARLES PERRAULT EM CONTRAPONTO COM O BAR DA FLUP. FOTOGRAFIA DE CATARINA DIAS 2022 124
FIGURA 49 - VISTA GERAL DAS VITRINES DAS GRAVURAS. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 125
FIGURA 50 - ESTRUTURA DO PARALELEPÍPEDO MONTADA NO ESPAÇO DA FLUP, VISTA SUPERIOR DO ÚLTIMO ANDAR. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022..... 126
FIGURA 51 - RESULTADO DO MURAL COLETIVO (ICBAS E FLUP). FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 130
FIGURA 52 - DESENHO PRIMÁRIO PARA A ESTRUTURA NUCLEAR PARA A CONCEÇÃO DA CARPINTARIA..... 139
FIGURA 53 - DESENHOS DE ORGANIZAÇÃO DE TEXTOS EM PAINÉIS E ORGANIZAÇÃO EXPOSITIVA. 139
FIGURA 54 - DESENHOS PARA A ORGANIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS NO ESPAÇO 140
FIGURA 55 - MAPA DE IDEIAS APRESENTADO NA SEGUNDA REUNIÃO EFETUADA NO ICBAS..... 140
FIGURA 56 - PAINEL DE INTRODUÇÃO DA EXPOSIÇÃO. ESTE PAINEL RESUME A GÉNESE DO TRABALHO EFETUADO DANDO AO ESPECTADOR UM PONTO DE PARTIDA PARA A INTERPRETAÇÃO E PROCURA DAS FONTES EXPLORADAS. 141
FIGURA 57 - PAINEL DO EPITÁFIO E DOS NOMES DOS CAVALOS 141
FIGURA 58 - **TEXTOS PRODUZIDOS PARA CADA AUTOR INSERIDOS NO DESIGN PADRÃO, OS SEGUINTES FORMATOS FORAM IMPRESSOS EM A3 NA ESCALA REAL**..... 142
FIGURA 59 - PAINÉIS COM AS OBRAS REFERENTE AO CAVALO NA DIACRONIA. CADA IMPRESSÃO REAL TEM 1X2METROS, OS RETÂNGULOS SÃO POSTERIORMENTE COLOCADOS EM CONJUNTO FORMANDO UM QUADRADO DE 2X2M 148
FIGURA 60 - PAINÉIS COM AS OBRAS REFERENTE AO CAVALO NA DIACRONIA. CADA IMPRESSÃO REAL TEM 1X2METROS, OS RETÂNGULOS SÃO POSTERIORMENTE COLOCADOS EM CONJUNTO FORMANDO UM QUADRADO DE 2X2M 149
FIGURA 61 - FICHA TÉCNICA 150

FIGURA 62 - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DA EXPOSIÇÃO 151
FIGURA 63 - *BANNER* PARA DIVULGAÇÃO 152
FIGURA 64 - *BANNER* PARA DIVULGAÇÃO 152
FIGURA 65 - DETALHE DO DESENHO INICIAL PARA O PAINEL SUPERIOR. FOTOGRAFIA E DESENHO POR CATARINA COELHO 2022 153
FIGURA 66 - MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 154
FIGURA 67 - MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 155
FIGURA 68 - MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO, DETALHE DOS PAINÉIS DA DIACRONIA. FOTOGRAFIA POR CATARINA COELHO 2022 156
FIGURA 69 - RESULTADO DA EXPOSIÇÃO ANTES DA INAUGURAÇÃO. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 157
FIGURA 70 - RESULTADO NA INAUGURAÇÃO. FOTOGRAFIA DE ANTÓNIO CUNHA. 2022 157
FIGURA 71 - FINAL DA MONTAGEM. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 158
FIGURA 72 - VISTA DE UM DOS PAINÉIS DA DIACRONIA. FOTOGRAFIA DE CATARINA DIAS 2022 159
FIGURA 73 - EXPOSIÇÃO ICBAS, VISTA DO LADO DAS GRAVURAS DO STRADANUS. FOTOGRAFIA DE CATARINA DIAS 2022 159
FIGURA 74 - EXPOSIÇÃO, VISTA DE UMA PORÇÃO DAS GRAVURAS DE LAFOSSE. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 160
FIGURA 75 - VISTA SUPERIOR DA EXPOSIÇÃO. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO VILELA 2022 160
FIGURA 76 - PÚBLICO NO INTERIOR DO PARALELEPÍPEDO. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO VILELA 20222 161
FIGURA 77 - RETRATO DO PÚBLICO NA EXPOSIÇÃO. FOTOGRAFAI DE SÉRGIO VILELA 2022 161
FIGURA 78 - APRESENTAÇÃO DA EXPOSIÇÃO. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO VILELA 2022 162
FIGURA 79 - REGISTO DA INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO VILELA 2022 162
FIGURA 80 - PAINÉIS DAS GRAVURAS VETERINÁRIAS. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO VILELA 2022 163
FIGURA 81 - PÚBLICO DESENHANDO NO MURAL COLETIVO. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO VILELA 2022 163
FIGURA 82 - INTERIOR E EXTERIOR DO PARALELEPÍPEDO. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 164
FIGURA 83 - VISTA SUPERIOR DO 1ºANDAR. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 165
FIGURA 84 - VISTA SUPERIOR DO 2ºANDAR. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 165
FIGURA 85 - VISTA DO PARALELEPÍPEDO NO ESPAÇO. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 166
FIGURA 86 - VITRINES DAS REPRODUÇÕES DAS GRAVURAS. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 166
FIGURA 87 - VITRINES DAS REPRODUÇÕES DAS GRAVURAS. FOTOGRAFIA DE CATARINA DIAS 2022 167
FIGURA 88 - VITRINES DAS REPRODUÇÕES DAS GRAVURAS. FOTOGRAFIA DE CATARINA DIAS 2022 167

FIGURA 89 - DETALHES DAS INTERVENÇÕES NO MURAL COLETIVO. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 168
FIGURA 90 - CORREDORES DAS VITRINES. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 169
FIGURA 91 - VISTA DO CANTO DOS PAINÉIS DA DIACRONIA. FOTOGRAFIA DE CATARINA COELHO 2022 170
FIGURA 92 - RESULTADO DO MURAL COLETIVO DE AMBAS AS EDIÇÕES 171
FIGURA 93 - CAPTURA DE ECRÃ DA NOTÍCIA PARTILHADA NO SIGARRA-FLUP 285
FIGURA 94 - CAPTURA DE ECRÃ DA NOTÍCIA PARTILHADA NO SIGARRA-ICBAS 285
FIGURA 95 - NOTÍCIA PARTILHADA EM WWW.NOTICIAS.UP.PT (DIVIDIDA EM 3 IMAGENS) 286
FIGURA 96 - NOTÍCIA PARTILHADA NO SIGARRA-FLUP SOBRE A PASSAGEM DA EXPOSIÇÃO PARA A FLUP .. 289

Lista de abreviaturas e siglas

FLUP ..... FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ICBAS ..... INSTITUTO DE CIÊNCIAS BIOMÉDICAS ABEL SALAZAR

FBAUP..... FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

EPAE.....ESCOLA PORTUGUESA DE ARTE EQUESTRE

Introdução

O meu percurso até ao estudo do cavalo na história da arte e da sua imagem na diacronia advém de um interesse longo e continuo desde a infância. Não me lembro de nenhuma altura da minha vida onde os cavalos não tivessem estado presentes de uma forma ou de outra. Este fascínio encontrou várias formas de expressão ao longo dos anos, muito além da própria equitação ou do maneio equestre. Na minha formação como artista plástica, pude, por várias vezes, trabalhar a sua forma, a sua presença no espaço, o movimento, as suas marcas, enfim, trabalhar aquilo a que a sua imagem me convocava. Mesmo assim, não me canso de o fazer. Por este motivo, recorri a essas experiências, e à minha formação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para estudar e trabalhar a imagem do cavalo no percurso da história da arte, relacionando-a com o meio científico e compreendendo a relevância da sua iconografia no contexto artístico e histórico. Deste ponto de vista não faltam exemplos de obras que retratem o cavalo nas mais variadas culturas e civilizações, já que, efetivamente, o encontramos em qualquer parte, ainda que, tenha sido inserido tardiamente em várias delas. Por esse motivo, parece-me que o estudo da imagem do cavalo no ramo da história da arte, e a criação de projetos em torno do seu imaginário não seja de todo inadequada.

Partindo do estudo do acervo da Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva, foi elaborado um projeto que visou a criação de uma mostra expositiva. O objetivo principal deste projeto assume-se como a criação de uma exposição sobre a imagem do cavalo, proporcionando a sobreposição dos saberes da história da arte e da veterinária, recorrendo não só a gravuras do universo desta área científica como também ao espaço do ICBAS. Não pretendemos apenas trazer o campo artístico para o científico, mas sim demonstrar que ele sempre esteve lá. A arte constitui uma ferramenta metodológica ao nível científico, assume assim uma utilidade concreta em vários campos da ciência, conferindo-lhe uma unicidade quando comparada a outros métodos. Este, foi certamente um dos pilares basilares para que

este projeto fizesse sentido, isto é, a apresentação destas imagens tenta também fazer a reaproximação de áreas que historicamente sempre estiveram próximas.

Os primeiros ilustradores científicos (no modelo mais próximo ao atual) encontram a sua génese nas grandes expedições de navegação, onde a única forma de relatar a singularidade das espécies de fauna e flora observáveis era através do desenho ou da escrita exaustiva. Estes desenhos naturalistas traçam assim o princípio do desenho científico.[1] Atualmente, esta prática está sujeita a um rigor analítico, ou seja, não é desejável que a ilustração incorra em incumprimento da realidade ou que a reinterprete, mas sim que a demonstre com a maior das exatidões possíveis usando a estética do processo do desenho e a sua técnica para fazer sobressair aquilo que a observação natural e a fotografia não conseguem fazer[2]. Os autores que selecionamos, não são propriamente ilustradores científicos. Quanto aos veterinários, também não fizeram uso da imagem no sentido rigoroso, contudo, é a imagem que surge de apoio ao material científico, especialmente ao nível da anatomia, não deixando assim de ser essencial a estas obras. A partir deste pensamento pretende-se chegar a uma criação de uma experiência dinâmica, interdisciplinar, e que permita comunicar com o público a partir do referente do cavalo. Definem-se ainda outros objetivos específicos que se relacionam com estas ideias, nomeadamente:

- Evidenciar a representação do cavalo na diacronia;

- Conhecer os símbolos associados ao cavalo;

- Entender a relação da imagem com o ensino da veterinária e o avanço da especialidade;

- Entender a história da coleção da biblioteca e do seu colecionador e trabalhar como motor de divulgação da própria instituição;

- Criar mecanismos de divulgação para a exposição;

- Proporcionar um estudo interdisciplinar que envolva as áreas das Artes Plásticas, História da Arte e Veterinária;

[1] CORREIA, 2016: 3
[2] CORREIA, 2011: 4

- Demonstrar a relevância do desenho como ferramenta científica e metodológica;

- Fomentar o contacto dos estudantes de veterinária com o tema e entender a perspetiva dos mesmos sobre as representações equinas.

A pertinência deste projeto prende-se sobretudo com a maneira inovadora com que se pretende exibir estas imagens. Sabemos que o estudo da gravura e da gravura equestre não constitui um tema totalmente novo. Contudo, ao trazer este método e a ilustração para o meio científico veterinário, pretende-se fomentar a relação entre estas duas áreas por via de um acontecimento público. Assim, chegamos a um coletivo novo, criando uma ponte com estes espectadores e captamos o seu interesse por via de um referente comum, neste caso o cavalo. Além do carácter multidisciplinar, esta exposição alberga as características da itinerância sendo adaptável a configurar edições separadas em locais distintos. Dentro desses espaços identificamos o ICBAS e a FLUP como as instituições que acolheram este projeto até ao momento. Será ainda relevante sublinhar que, embora o nosso mote de trabalho seja a imagem do cavalo, muitos outros assuntos poderiam ter sido escolhidos como fios condutores de uma exposição entre a arte e a ciência.

Quanto às metodologias desenvolvidas talvez seja positivo dividi-las entre as metodologias relacionadas com a investigação, e as cometidas com processos práticos. Numa primeira fase houve uma pesquisa ao nível bibliográfico não só sobre a generalidade da imagem do cavalo na arte e da gravura equestre, mas também para entender o papel e percurso dos autores das gravuras à luz do seu tempo. Que impacto tiveram os seus trabalhos no tempo e na posteridade? Qual a sua relevância no panorama equestre e na representação do cavalo na arte? Ao nível da veterinária, o que representam estas imagens? Qual a sua relevância na atualidade?

Procurando responder a estas questões, utilizamos alguma bibliografia recolhida na Biblioteca Equestre de Queluz, assim como o estudo a partir das próprias fontes, este acervo foi acima de tudo o maior ponto de referência e procura. Nesse sentido, foram realizadas visitas periódicas à instituição mantendo também um contacto próximo via internet com a/s supervisora/s do local. Ainda sobra as

metodologias de investigação, podemos referir a Biblioteca Municipal do Porto como um dos locais de pesquisa, especialmente na fase inicial. A nível dos motores de busca online temos de evidenciar a Bibliothèque Mondiale du Cheval, Gallica e a Pôle Document numérique (PDN), que permitiram não só a busca de materiais essências como também a consulta dos mesmos. Quanto à pesquisa de imagens, nomeadamente na construção diacrónica do cavalo, foram utilizados motores de busca como a Europeana, Matriznet e Matrizpix, pesquisas gerais no Google, e pesquisa nos arquivos *online* de vários museus à escala internacional, especialmente para o encontro de imagens de alta resolução. Quanto às metodologias direcionadas para a construção prática da exposição, o desenho foi uma ferramenta empregue na conceção das ideias e organização do espaço. Essencialmente, foi necessária uma preparação logística de vários materiais, especialmente ao nível da carpintaria. Foi também necessária uma inventariação de recursos, realização de orçamentos e mecanismos de divulgação para garantir a edição física deste projeto.

É ainda proveitoso explicar que tipo de recursos em linha, fontes e materiais foram empregues para aferir não só o ponto de partida da exposição, mas também o seu desenvolvimento. No campo da investigação, foi necessário entender que tipo de contextos e dimensões o cavalo ocupa na arte. Aqui, exploramos com mais enfase a sua figura primária na pré-história, demonstrando a sua relevância desde os primórdios da representação. Para este período, Leroi Gourhan surge como uma referência essencial. No que diz respeito ao panorama geral do cavalo na história de arte, ressalvamos John Baskett, consultado na Biblioteca de Queluz, que nos deu várias referências gerais no que diz respeito à viagem iconográfica na arte, com vários exemplos gráficos acompanhados de bibliografia relevante. Algumas das publicações de Fernando Coimbra[3] foram também essenciais para entender a simbologia do cavalo nos seus contextos religiosos e votivos, nomeadamente na antiguidade clássica. Acima de tudo, devemos dizer que o estudo fulcral para a realização do projeto, e que interligou a investigação diacrónica com a construção prática foi efetivamente o

[3] As publicações consultadas e referenciadas encontram-se na bibliografia e em notas de rodapé sempre que citadas ou invocadas.

estudo das próprias fontes, que neste caso, constituem o objeto fundamental para o modelo expositivo deste projeto. A decisão de exibir uma determinada obra em detrimento de outra passou várias vezes pelo estudo das mesmas, permitindo a aferição dessas circunstâncias. As tipologias de desenho presentes em cada uma das fontes, os seus propósitos, tanto à época como atuais permitiram repensar a forma como poderíamos apresentar este conteúdo a um público mais alargado, sem descorar a sua natureza intrínseca original. Em síntese, podemos dizer que sem estes materiais não existiria nem investigação nem projeto, e são por esse motivo o núcleo daquilo que é proposto. Tudo o resto se desenvolveu em seu enlace.

Ainda no estudo dos autores, tornou-se proveitoso entender alguns dos detalhes biográficos dos mesmos. Para isso, ressalvamos a enciclopédia equestre de Mennessier de La lance, que trata todo o tipo de personalidades referentes ao cavalo, a obra de Bénézit, com entradas de uma vasta quantidade de gravadores e autores, assim como uma obra mais recente de Monteihet que faz alusão a grandes nomes do coletivo em torno dos cavalos. As próprias fontes foram também fulcrais, pois muitas das vezes é nelas que encontramos várias referências biográficas dos autores.

No que diz respeito ao progresso prático e da construção da exposição, podemos dizer que é um tema relativamente novo no contexto que aqui se explora. Contudo, do ponto de vista do estudo da interdisciplinariedade e de dinâmicas expositivas, obviamente não faltam referências e estudos que exploram estas questões, ressaltando as publicações de Pombo, que dizem respeito a todos estes termos, e ao trabalho de Kirshenblatt-Gimblett. Assim, foi feita uma adaptação deste conteúdo para o projeto criado, utilizando estas referências como um guia e um ponto de partida. Contudo, devemos assumir que a grande maioria das soluções encontradas para o projecto advêm de uma experiência de tentativa erro e da própria prática prévia noutras dimensões expositivas, tentando adaptar alguns conceitos gerais a este contexto específico.

Qual a organização do relatório de projeto?

Será ainda relevante explicar a organização deste relatório para que melhor se comunique a sua natureza. Após a introdução, o primeiro capítulo aborda a simbologia do cavalo e o cavalo na diacronia, fazendo um breve levantamento de algumas obras que representam a sua história e demonstrando a sua recorrência temática nos vários campos artísticos. Seguidamente, apresentamos as instituições parceiras do projeto, em primeiro a Biblioteca de Queluz e posteriormente o ICBAS. Ambos os capítulos são descritivos quanto às comunicações efetuadas com ambas as instituições e resultados obtidos dos contactos efetuados. Depois, no quarto capítulo, é efetuada a listagem dos autores escolhidos para fazerem parte da mostra expositiva, assim como o resultado das investigações levadas a cabo para cada um deles. Os capítulos seguintes dizem respeito às ideias e criação de estruturas para a exposição, a montagem, divulgação, e inauguração, respeitando sempre a ordem temporal dos acontecimentos. É de notar que, pela natureza deste projeto, grande parte do relatório foi efetuado no registo de uma memória descritiva sobre todos os processos que foram lavrados. Deste modo, decidimos manter a ordem cronológica dos acontecimentos, sendo que cada capítulo acaba por abordar uma etapa distinta da realização do projeto. O capítulo referente à passagem para a FLUP aborda todas as mudanças efetuadas e novos desafios encontrados, sendo que, no final, abordamos os resultados obtidos de ambas as edições da exposição (ICBAS/FLUP), fazendo uma justaposição entre ambos os lugares e experiências.

Nos apêndices constam todos os materiais que foram produzidos e impressos para a exposição, assim como desenhos relevantes para o processo. Selecionamos também várias fotografias representativas dos dias de montagem e da inauguração para fazerem parte desta seleção. Neste tipo de propostas acreditamos que a imagem é realmente essencial para que sejam demonstradas todas as valências e perspetivas do acontecimento relatado, uma vez terminado, a sua memória poderá ser consultada nestas imagens. Nos anexos é possível consultar em tabelas todas as imagens que fizeram parte da exposição, divididas por uma tabela referente ao cavalo na diacronia

e uma tabela com as imagens retiradas das fontes da investigação e que foram reproduzidas para exibição.

1. O cavalo na diacronia. Uma breve reflexão sobre a sua simbologia, contextos e formas na arte

O cavalo constitui objeto de interesse desde as primeiras formas de representação conhecidas. Como tal, quando falamos da nossa história e evolução enquanto seres humanos, não podemos deixar de referir o papel fulcral dos cavalos e outros equídeos na continuidade desse desenvolvimento. O cavalo é o primeiro meio de transporte a facilitar a locomoção por terra, estando presente nos tempos de guerra e nos tempos de paz, nas atividades do ócio e do espetáculo e no trabalho. Portanto, não será por certo uma surpresa quando observamos a representação do cavalo em grande ênfase nas mais variadas eras, desde a arte paleolítica até aos inícios do século XX. O cavalo faz parte das rotinas diárias, do imaginário religioso, constitui um símbolo de poder ligado à nobreza e ao respetivo estatuto social, e é um conector entre lugares e culturas. Assim, facilmente nos é permitido trabalhar o universo que lhe é inerente nas mais variadas configurações, isto é, o cavalo está sempre lá, em todos os lugares, em todos os tempos, mesmo antes dos tempos em que nos foram úteis, e isso, talvez seja a questão mais cativante na história da sua representação. Assim, é natural que a humanidade tenha produzido materiais para e com o cavalo, e que, consequentemente, se tenha escrito e pensado sobre o mesmo ao longo da história[4].

As culturas de onde a sua espécie é originária por certo encontram representações de cavalos mais recorrentemente, mas a verdade é que têm lugar um pouco por todo o mundo. A partir do levantamento diacrónico da sua imagem, não ambicionamos fazer uma listagem ou organização cronológica de todas as obras que aferem a jornada iconográfica do cavalo. O que é sobretudo essencial é entender que diferentes tipos de representação plástica foram sendo usados para construir a sua figura, e que tipo de reflexões e simbologias elas nos convocam. Para efeito de recorte geográfico, centramos a investigação essencialmente no continente europeu, uma vez

[4] BRUZIS,2009

que vai de encontro aos autores estudados na realização do projeto, embora tenhamos abordado outras realidades geográficas como modelos comparativos. Em suma, trata-se de traçar uma imagem mental do cavalo através de várias obras icónicas entendendo os significados e símbolos que levantam, e não de uma listagem rígida de todas as obras que conferem a sua iconografia e todos os significados que lhe são inerentes. Tal investigação iria muito além da janela temporal do mestrado e do próprio projeto.

Viajemos até às cavernas de Lascaux e Chauvet, que constituem um dos maiores pontos de referência da arte paleolítica, cujas paredes albergam centenas de representações da fauna, assim como símbolos. Desta cronologia, são provavelmente as mais antigas imagens facilmente associadas ao cavalo. Apesar da diversidade de espécies ser facilmente observável em vários casos de estudo deste recorte temporal, existe uma representação constante dos equinos, numa escala muito maior que todas as outras.[5] A partir do estudo estatístico de Leroi Gourhan, é possível comprovar tal facto. Esta superioridade numérica é observável não só na arte parietal, mas também na arte móvel[6]. As comunidades paleolíticas parecem ter uma relação inegável com a representação deste animal. Os casos de Chauvet e Lascaux, assim como o de Altamira, e a gruta de Rouffignac em Dordogne, apresentam vários exemplos desta intimidade ancestral. Ao contrário das outras espécies representadas, que, normalmente, aparecem associadas a um lugar específico, o cavalo está disperso um pouco por todas as áreas, sendo que existe uma preferência por representá-lo em painéis centrais, em grande escala, ou em posições superiores a outros animais[7]. A caverna da Peña de Candamo (Astúrias) serve como um exemplo excecional para o posicionamento da imagem do cavalo, situada no topo, erguendo-se como se levitasse no espaço e demonstra um posicionamento que muito provavelmente foi deliberado e pensado

[5] GOURHAN, 1964: 90
[6] GOURHAN,1964
[7] SAUVET, 2019: 4

para aquele espaço.[8] Gourhan estabelece ainda que o posicionamento das representações obedece a um sistema binário, entre uma configuração do feminino e o masculino, e onde o cavalo acaba por representar o feminino. Este sistema é cuidadosamente pensado, conferindo ao espaço, e ao conjunto destas imagens, uma relação com o santuário e o sagrado, excluindo assim que as suas posições sejam arbitrárias. O certo é que estas figuras são vistas ao olhar moderno com uma visão espiritual, que as torna inesgotavelmente sublimes, que lhes confere a aura de uma obra de arte, ainda que a certeza do seu propósito original permaneça sempre em descoberta.

Um dos pontos mais interessantes deste tipo de pinturas é a forma como traçam as figuras dos animais, nomeadamente o cavalo para o caso que aqui se explora. A plasticidade da cor, a ideia de movimento, o seu posicionamento no espaço, são questões que permitem aferir a qualidade destas imagens. De certo modo, remetem-nos a práticas artísticas muito mais contemporâneas e verdadeiramente impressionantes. A maioria das representações apresenta-nos uma perspetiva vista de perfil, o lado que vemos, confere também detalhes interpretativos para a sua compreensão, podendo-lhes ser atribuídas leituras distintas mediante o lado que nos é revelado. Contudo, as características que realmente parecem convocar à sua adoração prendem-se com o conjunto destes espaços, que indubitavelmente nos transporta para o transcendental. Os cavalos pintados de Chauvet, assim como outros que facilmente associamos à arte paleolítica, parecem conter em si algum sentimentalismo e até uma nuance algo ternurenta, convidando-nos a uma relação muito próxima, que faz parte da nossa ancestralidade. As expressões que podemos observar no painel das quatro cabeças, em Chauvet, mostram-nos cavalos algo serenos, cuja expressão é dada pelo uso do claro escuro, e por linhas simples que demonstram o seu olhar. Apesar de existirem, as representações de cavalos feridos são raras. Mesmo em relação a outros animais podemos afirmar que a gigantesca maioria dos animais não foi representado em cenas de caça, e o cavalo não constitui uma fonte de alimentação destas

[8] RODRÍGUEZ, et al,2017

comunidades, caindo assim por terra qualquer noção relativa a rituais de caça com a enorme representação de cavalos.[9]

Além de retratos das cabeças, as representações de cavalos de corpo inteiro são também abundantes. Os cavalos de Altamira, assim como vários de Lascaux, demonstram o retrato do galope, de um traço cândido, alongando os corpos suportados por pequenas patas, como se estivessem num movimento perpétuo desde a sua conceção até nos encontrarem. O certo é que esta noção é provavelmente muito mais nossa do que de quem as concebeu. Existem várias hipóteses de resposta para os porquês desta ávida exploração da figura equina no paleolítico, assim como de outros animais, contudo, parece não haver um consenso. Será certamente errado partir de pressupostos pessoais ou comparações para as analisar, mas uma vez que não existe nenhuma fonte de interpretação das mesmas além das próprias imagens, será muito difícil falarmos de certezas quanto ao porquê de terem sido concebidas.

A sua representação também não advém de uma proximidade com a comunidade local no contexto doméstico já que os cavalos apenas seriam domesticados cerca de 10 mil anos após a cronologia analisada em Lascaux[10]. Analisando o caso português, podemos encontrar no distrito de Bragança, em Freixo de Espada à Cinta, gravuras ao ar livre que incluem a representação de um equídeo. As proporções parecem algo desajustadas, semelhantes a outras representações da mesma cronologia, mas percebemos facilmente o desenho do animal e o reconhecemos como um cavalo. Esta representação é conhecida como o cavalo de Mazouco e é uma das mais antigas gravuras ao ar livre no contexto europeu. Já em Escoural, no Alentejo, podemos observar no interior de uma gruta algumas representações com cerca de dezassete mil anos, que são nitidamente representações de cavalos, convocando uma imagem de um cavalo adulto e de um poldro, com um traço estranhamente semelhante aos cavalos contemporâneos, na semelhança da morfologia do cavalo atual, bastante diferente de outras imagens contemporâneas a esta. O próprio cavalo lusitano, talvez encontre nesta representação os primórdios da

[9] GOURHAN, 1964
[10] WARMUTH, 2012: 17

iconografia referente à sua história[11]. O Vale do Côa alberga ainda na sua paisagem um dos maiores sítios de arte rupestre, sendo considerado Património Mundial pela UNESCO desde 1998.[12] Este local afirma-se hoje como o maior conjunto de arte paleolítica ao ar livre a nível mundial. A maioria das representações encontradas são uma vez mais referentes à fauna, sendo que os bovinos e os cavalos são as figuras mais avidamente representadas.

Embora outras culturas tivessem conseguido por algumas vezes fazer uso do cavalo ao auxílio da humanidade, tal não serve de exemplo para estes casos de análise. O cavalo viria a ser domesticado milénios depois no território euroasiático,[13] proporcionando uma expansão e desenvolvimento avassalador no percurso humano e marcando para sempre esta relação de proximidade, mudando também as imagens que se produziram a partir do cavalo. Então, o que levou os nossos antepassados a representar cavalos tantas vezes e de formas tão variadas? Podemos assumir a prática artística do paleolítico como uma manifestação religiosa, contudo, a questão permanece, porquê o cavalo? As suas representações poderão resultar de uma série de motivos, mas poderão não ser nada mais que um testemunho do fascínio pela forma destes animais, intrínseco à nossa espécie. Animais velozes, atentos, presas de outros, com diferentes cores e tamanhos, movimentando-se em manadas, galopando pelo espaço, fugindo ao sinal do mais ínfimo barulho. Certamente não nos será difícil imaginar esta cena como uma fonte de fascínio para os que nos antecederam, para nós e para os que virão. O cavalo pelo cavalo, antes de todos os significados, antes de todas as utilidades, já estava lá.

---

[11] CASEIRÃO, 2017:15

[12] Consultado em: https://whc.unesco.org/en/list/866

[13] As questões cronológicas e geográficas sobre a domesticação dos cavalos são ainda alvo de debate científico, sendo que, não será oportuno fazer essa exploração neste contexto. Contudo podemos afirmar que terá ocorrido em território euroasiático, apontando a Rússia, Ucrânia, Cazaquistão, sendo que existem estudos que referem outros locais no continente europeu e asiático. WARMUTH, 2017: 17,18

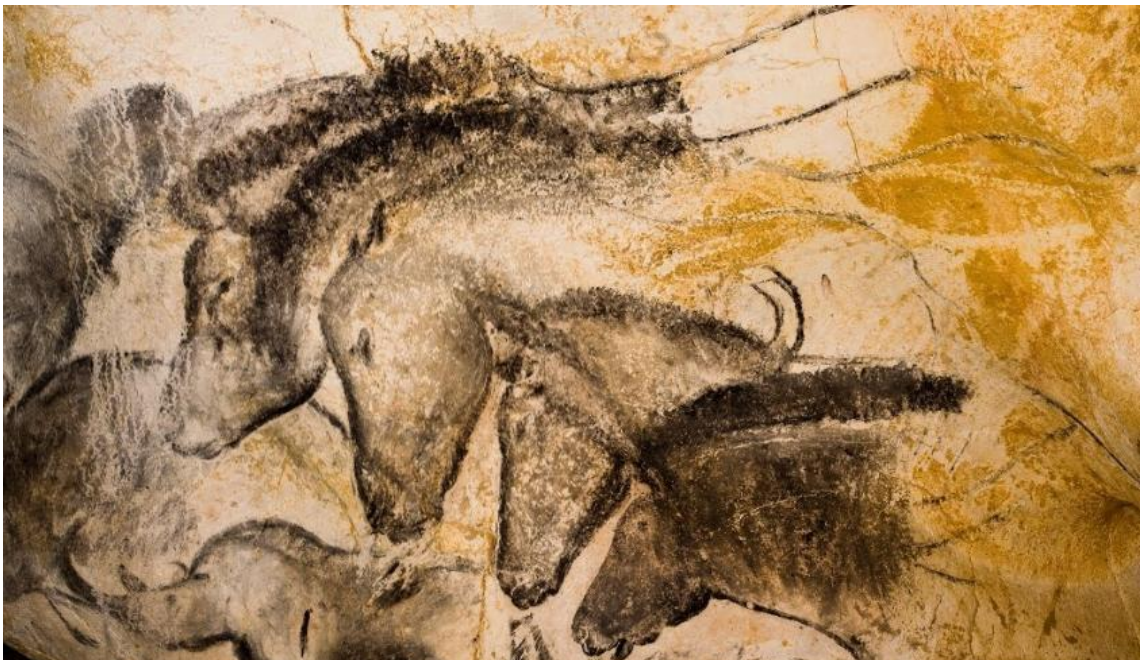


Figura 1 - Fotografia de L.Guichard, Painel dos Cavalos, Chauvet, 2006. Consultado em: https://artsandculture.google.com/asset/horses-panel-chauvet-cave-l-guichard/EAFt0_050-lJCQ

Confessamos, enfim, um certo pesar pelo facto das expressões algo serenas e delicadas destes cavalos paleolíticos, alheios à humanidade, tenham sido substituídas ao longo do tempo por expressões de cavalos aterrorizados, dilacerados em contexto de guerra. Esperamos, contudo, que o resultado desta proximidade ancestral lhes seja recompensado nos tempos que hão de vir e que as representações em seu favor retornem a este fascínio.

Abordando uma cronologia mais próxima, no complexo ibérico arqueológico de *El Cigarralejo*, datado dos séculos V a.C e IV a.C, podemos observar um outro exemplo que engloba o fascínio e a fé sob a forma do cavalo. Aqui, encontramos um santuário peculiar, ladeado por aquilo que seriam habitações. Durante os trabalhos de escavação e investigação, encontraram-se várias representações de equídeos, com 160 *ex-votos*

que incluem cavalos, éguas, potros e jumentos, nos quais é possível apreciar todos os detalhes de arreios e objetos dedicados à arte equestre.[14]

El conjunto de exvotos de El Cigarralejo es aún hoy, excepcional en el ámbito dela arqueología ibérica, a pesar del tiempo transcurrido desde su hallazgo en 1946. Ello es debido a que se trata del mayor conjunto ibérico hallado en contexto de representaciones de équidos y, especialmente, las imágenes de caballos enjaezados— cerca de 40 piezas— ha hecho posible realizar un completo estudio tipológicode los arreos de monta ibéricos aún no superado.[15]

O relevo do cavalo para as comunidades da proto-história é refletido no material iconográfico, desde peças militares e sociais até outras relacionadas com o culto e ritos fúnebres. Nesta comunidade em específico ocorreram ainda, em menor escala, sacrifícios de cavalos. Aqui, testemunhamos um contexto onde as utilidades e função associadas ao cavalo transbordam para o tipo de materiais feitos a seu respeito, proporcionando-nos um motivo mais concreto para o seu acontecimento.

(…) a existência de santuários como El Cigarralejo (Murcia, Espanha), onde uma divindade protetora dos cavalos era adorada (Quesada & Ga-baldon, 2010) e onde foram encontradas muitas estatuetas votivas equinas. A associação do cavalo com crenças relativas à existência de uma vida além-túmulo leva à existência de cenas funerárias em arte rupestre, cerâmica, ourivesaria e numismática, entre outros vestígios arqueológicos. [16]

Nas questões relacionadas com o culto, são vários os exemplos de cavaleiros enterrados com cavalos, ou de estelas com pinturas ou relevos de cavalos. Neste universo destacamos o encontro com um epitáfio escrito especificamente para um

[14] BLÁNQUEZ, et al, 2016: 83,85
[15] BLÁNQUEZ, et al, 2016: 85
[16] COIMBRA, 2016: 8

cavalo, reflexo e testemunho da profundidade desta relação, e que exploramos no capítulo 5 no contexto da exposição criada. Esta relação de humanidade e cavalo é, por isso, de certo modo transcendental, tocando o meio sentimentalista tanto quanto o utilitário e simbólico, e tão diversificada que encontramos o aparecimento do cavalo nos ritos de passagem relacionados com a morte. O universo mitológico grego, especialmente do cavalo imortal, mas também outros referentes a cavalos mortais, parece estar intimamente ligado com a água. [17] Pegasus, Arion, Skyphinus, Hipocampos, Xanthus, todos eles apresentam nas suas histórias relações de maior ou menor proximidade com a água, e a água, sabemo-la como uma ligação entre o mundo dos vivos e o submundo da cultura grega. No culto cristão, a água é também um símbolo, já que é essencial à vida.

Estes cavalos não apresentam apenas conexões breves com água, ou relacionadas apenas com a fertilidade, representam sobretudo uma passagem, sendo que, por vezes assumem características semelhantes a personagens liminares. Embora vários deuses tenham relações com os cavalos ou criaturas híbridas equinas, é Poseidon quem é tido como o deus dos cavalos, mais uma vez relacionando estes animais com o mundo das águas e a fronteira com o submundo. Segundo o mito, é Poseidon quem introduz o cavalo no continente europeu. O cavalo aparece-nos desde os primórdios da Idade do Bronze e do Ferro com um carácter simbólico ligado a práticas funerárias.[18] Assim, adquire um caráter de animal psicopompo. A iconografia ligada a esta função de guia de almas pelo submundo é retratada na própria arte rupestre, na cerâmica, medalhística, e também em vários textos de literatura grega e romana.[19] Na *Ilíada*, sabemos que Aquiles ordenou o sacrifício de quatro cavalos sobre a pira fúnebre de Pátrocles, para que os animais lhe servissem de guia até ao além-mundo, o reino de Hades. Também na cultura romana encontramos exemplos semelhantes. As evidências arqueológicas mostram-nos também que não era incomum o sacrifício dos animais para que fossem enterrados com os mortos, tais como outros

[17] BRADAC,2003 :2,5
[18] COIMBRA, 2016: 6
[19] COIMBRA, 2016: 8,3

bens que seriam essenciais para a continuação das suas almas além do mundo terreno. Os sacrifícios poderiam conter o corpo completo ou apenas partes do animal.[20]

"The Central-Asian peoples imagined the world of the dead as the huge land very similar to the pastures of this world, not limited to the circular space of the grave, and since the soul of the deceased had to travel a long way to reach the Otherworld, on that arduous journey she needed the guide and the carrier. In many of those traditions the guide was a horse."[21]

São imensos e muito variados todos os exemplos que poderíamos exaltar desta relação entre homem, cavalo e morte. Na Antiguidade Romana, as representações mitológicas de cavalos encontram também uma forte manifestação. Além de mosaicos referentes aos hipocampos, pégasos, outros seres híbridos, encontramos também o culto à deusa galo-romana Epona. Esta entidade representa uma divindade protetora dos cavalos e seres equinos. É frequentemente relacionada com a fertilidade e a fortuna, sendo representada ladeada de poldros com as suas progenitoras. À semelhança dos últimos exemplos mencionados, que relacionam o cavalo com as práticas fúnebres, também Epona encontra na sua simbologia esta relação com a passagem para o além-mundo, já que é ela, acompanhada por seus cavalos, quem guia as almas depois da morte. O culto a Epona, curiosamente, é das únicas divindades de origem celta que recebeu culto no Império Romano. [22]

Seguindo este percurso simbólico do cavalo como animal psicopompo, não podemos também deixar de referenciar o cavalo no imaginário cristão e judaico-cristão, já que também aqui ele nos aparece com várias referências ao longo da iconografia e liturgia. A primeira referência feita ao cavalo no Velho Testamento (além de outras relacionadas com o uso utilitário e quotidiano) é feita quando Elias ascende aos céus por meio de uma carruagem de fogo puxada por cavalos de fogo.

---

[20] BRUZIS,2009: 9,10
[21] BRADAC, 2003: 8
[22] BENOIT, 1950

Eles seguiam o seu caminho e iam a conversar, quando, de repente, apareceu um carro de fogo, puxado por cavalos de fogo, que os separou e Elias foi levado ao céu num redemoinho. Eliseu viu isto e exclamou: «Meu pai, meu pai! Carros de Israel e seus cavaleiros»[23] (2 Rs 2, 12)

Além do carácter psicopompo invocado no Velho Testamento após o desaparecimento de Elias, o cavalo aparece-nos recorrentemente com as suas funções típicas associadas ao papel de companheiro de viagem ou de batalhas, mas também adquirindo por vezes expressões e ações na semelhança dos seus donos. Contudo, a sua relação com a morte e pós vida terrena vai bastante além da sua aparição na carruagem de fogo. Nas visões do Apocalipse, são invocados quatro cavalos distintos, sendo que cada um deles é montado por um cavaleiro, atormentando as populações à sua passagem. O imaginário que se traça a partir desta leitura por certo muito influenciou o tipo de obras que trabalharam estas visões do Apocalipse, como é o caso das tapeçarias de *Angers do Apocalipse* 1372-82, ou da obra de Dürer na gravura *o Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, 1513-24, entre muitas outras. Ainda no imaginário cristão será essencial referir São Jorge, tantas vezes relacionado com o cavalo, e com uma viagem iconográfica riquíssima que acompanha a representação do mesmo, tornando-se muitas vezes o santo relacionado com o universo equestre. A iconografia de São Jorge matando o dragão pode ainda estabelecer um paralelismo com as representações de Perseu e Andromeda, sendo que, em ambos os casos, o cavalo é apenas o agente que facilita o transporte do herói. Contudo, São Jorge partilha o lugar no universo equestre com São Martinho, também ele cavaleiro. No universo português é São Martinho o padroeiro da grande feira Nacional e Internacional do Cavalo Lusitano.

---

[23] BÍBLIA SAGRADA 2 REIS 2:12

[24] Consultador em: https://www.chateau-angers.fr/Explorer/La-Tapisserie-de-l-Apocalypse2/La-Tapisserie-de-l-Apocalypse
Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336223

O certo é que esta relação tem uma expressão significativa um pouco por todas as culturas a nível mundial e não apenas num contexto europeu ou euroasiático. A proximidade entre cavalo e a água foi ganhando, assim, uma leitura além da vida terrena, e a expressão artística ao nível iconográfico permite-nos fazer essa leitura. O cavalo detém características animalistas que fascinam a humanidade. Se cabe ao cavalo proporcionar ao homem a viagem terrena, é natural que o imaginem como veículo da viagem celeste.

As dimensões e características deste animal fizeram com que, ao longo do tempo, ganhasse uma simbologia que se mantém muito presente até aos dias de hoje. Sempre que falamos no significado do cavalo na arte é inegável a sua relação com o poder, o estatuto social, e a própria nobreza. [25] No que diz respeito à sua ligação com o estatuto social e o poder, podemos dizer que vai além da sua representação ou da sua simbologia nos campos da imagem, pois possuir um cavalo por si só acarreta essa conexão, e essa ideia não é uma ideia da época moderna. Na Idade Média, possuir um cavalo era apenas possível para quem tivesse fortuna suficiente para o conseguir manter. Desta forma, é natural que esta simbologia se tenha estendido à sua representação artística ao longo dos tempos. A palavra "nobre" é também uma das palavras mais frequentemente utilizadas para a descrição daquilo que é um cavalo. A sua força, imponência e utilidade, dão-lhe primazia nos campos da representação. Além disso, uma vez que a produção artística resulta de uma encomenda, e a encomenda é feita pelos mais abastados, é natural que este animal conste de uma grande parte das produções artísticas.

Quanto à relação cavalo-poder, devemos salientar um contexto muito específico, a estatuária equestre. Esta prática, observável desde as civilizações da proto-história, encontra na antiguidade clássica grega uma grande evolução. Aqui, a estátua equestre ganha uma maior dimensão, onde a sua simbologia heroica ganha um significado vincado e inquestionável para o resto da sociedade.

[25] GARCÍCA, 2011

Equestrian monuments represented a special category of statues of military commanders, and were most suitably placed at the agora, the heart of the Greek polis. The increasing number of equestrian statues in the second half of the fourth century BC had to do with the growing importance of cavalrymen in the Greek army, as well as with the gradual efforts to legitimise the power of individuals, stylised after aristocratic and later royal models. These statues drew on earlier sculpture traditions along with new artistic impulses, which were also arriving to ancient Greece from more distant regions. One of them was the traditional Middle Eastern motif of a victorious fighter stabbing an enemy lying under horse hooves.27 The motif was relatively quickly adapted in the Greek world.[26]

Em Roma é recuperado este modelo, explorado com mais afinco ainda e em maior número, produzindo a escultura equestre a partir da fundição de bronze. Desta prática, resta-nos apenas o exemplar da escultura equestre de Marco Aurélio, já que os restantes exemplares foram derretidos e reaproveitados como matéria para execução de novas obras.[27]Esta obra constitui um exemplo que se entende como referência para a escultura equestre que se veio a produzir, especialmente ao nível europeu. A representação de chefes de estado, generais ou guerreiros a cavalo é uma prática que perdurou até ao século XX, caindo em desuso pelo mesmo motivo que o próprio cavalo sai de cena. Porém, aquilo que a estátua de Marco Aurélio nos transmite é intemporal. Por muito que hoje o cavalo não nos seja próximo nos referentes contemporâneos, o seu significado original perdura, mesmo que não tenhamos qualquer familiaridade com a obra. Existe algo verdadeiramente abismal em vermos uma figura humana montada num cavalo, especialmente um cavalo desta dimensão. O cavalo desta obra não é um cavalo qualquer, as suas características físicas permitem-nos fazer uma leitura da personalidade do seu cavaleiro. Este animal é estruturado para que convoque na sua figura as componentes bestiárias e animalistas

[26] NOVAKOVA, et al, 2018: 8
[27] NOVAKOVA, et al, 2018: 4

da força, dimensão e musculatura. Neste caso, tratando-se de um garanhão, podemos ainda exaltar uma componente de virilidade do animal que enaltece o domínio do seu cavaleiro sobre si. Assim, o Imperador mostra-se soberano, virtuoso, capaz de comandar um animal imponente que lhe é submisso. A própria expressão do cavalo de Marco Aurélio relembra-nos não um cavalo dócil e sereno, mas sim um cavalo algo assustado, abrindo a boca e as narinas como se relinchasse. A expressão do seu cavaleiro é contrastante, Marco Aurélio é retratado com serenidade, segurando as rédeas do cavalo (que já não são visíveis) apenas com uma mão, sem nenhuma dificuldade no comando, enquanto a mão direita se ergue parecendo saudar a multidão, exaltando as suas qualidades enquanto senhor soberano.



Figura 2 - Estátua equestre do Imperador Marco Aurélio c. 175 d.C. Museus Capitolinos, Roma Consultado em: https://www.museicapitolini.org/en/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio

Poderíamos efetivamente fazer uma análise a muitas outras esculturas equestres que se seguiram, como é o caso de Gatamellata de Donatello, ou a escultura de D. José I em Lisboa, mas o que pretendemos demonstrar com esta breve leitura é que o cavalo e a forma como é representado acarretam símbolos que vão de encontro ao estatuto dos personagens que o acompanham, as expressões e andamentos do

cavalo podem também ajudar na compreensão da obra. Por várias vezes vemos cavalos que pisam o inimigo com os seus cascos, ou que se preparam para o fazer, a comando do seu cavaleiro, pormenor sem dúvida relevante sempre que falamos de símbolos de poder.

Ainda sobre antiguidade clássica, os exemplos são muito mais do que aqueles que podemos aqui enumerar no que diz respeito à viagem iconográfica do cavalo. Surge-nos muitas vezes alado, voando ou galopando com as suas asas abertas. Podemos observar registos da representação do pégaso em trabalhos de cerâmica, especialmente ânforas, mas também na pavimentação e na escultura. O cavalo transcende a sua figura real, ganhando uma dimensão mutável, mitológica, que nos permite conceder-lhe um imaginário muito mais vasto. Não podemos falar apenas das representações de cavalos puxando carruagens de guerreiros ou de retratos equestres, mas também do centauro, do hipocampo, e de todos os híbridos concedidos à sua imagem.

Na Grécia antiga, existiam ainda manuais que instruíam os proprietários de cavalos sobre o tratamento dos mesmos. O mais antigo que nos chegou trata-se do tratado equestre de Xenofonte, escritor e filósofo grego*, On the Art of Horsemanship,* que detalha o cuidado e treino adequados dos cavalos e que influenciou em larga escala a equitação praticada em toda a antiguidade clássica. [28] No contexto grego, será ainda relevante mencionar o mito de Atenas e Poseidon, pois este é também essencial para entendermos a relevância e valor do cavalo à época. Apesar de nesta circunstância os cavalos não terem sido a equipa vencedora por parte da comunidade de Atenas, o facto de terem sido propostos como algo de tamanho valor por Poseidon, permite-nos aferir a importância e proximidade do cavalo com a humanidade. O mito foi explorado nos frisos do Parthenon (V a.C) (sendo que hoje apenas podemos observar reconstituições), assim como outras narrativas associadas a cavalos e centauros. Contudo, a imagem equina mais icónica deste local será certamente a

[28] Esta obra mantém-se relevante até aos dias de hoje, sendo referenciada na prática da equitação. No contexto ibérico é relevante pelo testemunho ímpar que faz da bravura e resistência dos cavalos ibéricos. https://archive.org/details/artofhorsemanshi00xeno/page/n15/mode/2up (tradução em Inglês (1893) Morgan, M. H. (Morris Hicky), 1859-1910)

grande cabeça de um cavalo de mármore, com uma expressão profundamente vincada, que perdurou no tempo como uma referência, chegando à obra de Delacroix em 1825.[29]

Além dos contextos já relatados, o cavalo é ainda o ator facilitador de diversas festividades e tradições, tendo uma componente muito ligada ao ócio e às atividades circenses ou recreativas. Na própria Antiguidade Clássica podemos referir as corridas de quadrigas como o exemplo primordial desta prática, já a justa surge como predileta no contexto Medieval, caindo em declínio no decorrer do século XVI e XVII, devido às suas características violentas. Contudo, resistem até à atualidade algumas tradições de contexto festivo que detém o cavalo como um dos pontos centrais. É o caso das corridas do Pálio em Siena (Itália), que mantêm até à contemporaneidade uma tradição com origens medievais. Aqui, os cavalos entram na própria catedral para serem benzidos antes das corridas darem início, celebrando um ritual único que junta o contexto religioso com a festa popular. Os cavaleiros mantêm o legado original de montar em pêlo[30] e a experiência é vivida com gigantesco entusiasmo pela comunidade e pelos milhares de visitantes. Esta tradição, teve também um contexto muito diplomático e multicultural, já que vários cavalos destas corridas eram de propriedade de nobres do exterior da Itália, especialmente norte de África e Turquia, assim como de outros territórios europeus, proporcionando a oferta de alguns destes cavalos como um símbolo, construindo assim uma ponte diplomática entre a comunidade cristã europeia e as nações islâmicas.[31]

The Renaissance emphasis on the accomplishment of the individual extends, to some extent, to these horses, who are shown as distinct personalities and to whom contemporary authors attribute ìhumanî traits of courage, intelligence, and nobility. A

[29] Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336050
[30] Montar a cavalo sem a utilização de uma sela/arreio de nenhum tipo, diretamente no dorso do animal.
[31] TOBEY, 2005

familyís pride in its racehorses and their victories was an extension of familial pride and fame. The palio horse also became a point of contact between countries and cultures.[32]

No que reporta à plasticidade das imagens e entendimento puramente estético das obras que integram cavalos, podemos dizer que encontramos verdadeiramente exemplos de todos os contextos possíveis, isto é, não existe uma uniformização das formas, situações, símbolos ou cores com que são representados. Se existe alguém que afirme não gostar de nenhuma representação com cavalos, certamente não procurou o suficiente, porque as há verdadeiramente para todos os gostos. Desde os cavalos paleolíticos até ao rigor anatómico dos cavalos de Leonardo, e o fascínio pela perspetiva nos cavalos de Paolo Uccello, não faltarão opções. De um modo geral, podemos dizer que o cavalo surge na arte como uma ferramenta da narrativa, que faz parte das ações e do imaginário comum, mas que, embora ocupe lugares de destaque, não é o ponto principal da obra na maioria dos casos. A forma como o artista escolhe representá-lo acaba por maioritariamente ter mais a ver com a sua origem, cronologia, e restantes integrantes humanos da peça artística, do que propriamente algo que diga respeito unicamente ao cavalo enquanto tema. Contudo, não faltam exemplos de artistas que se deixaram fascinar pela sua forma, nomeadamente na Época Moderna, devolvendo-lhe assim muito do seu rigor anatómico na representação. Leonardo da Vinci dá lugar de destaque na sua obra à figura equina, não só pelo gosto, mas também pela necessidade do estudo deste animal. Num contexto mais contemporâneo, podemos destacar o pintor George Stubs como um artista verdadeiramente fascinado pelo cavalo. Neste caso, o cavalo não ocupa apenas um lugar de destaque, mas transforma-se no objeto principal de representação. Stubs é inevitavelmente associado ao retrato de cavalos, especialmente ao famoso retrato de Whistlejacket[33] ,hoje presente na National Gallery de Londres[34] onde o cavalo se apresenta sozinho,

[32] TOBEY, 2005: 38

[33] Foi um cavalo Puro-sangue Inglês aclamado como o campeão dos campeões na sua contemporaneidade

[34] Consultado em https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/george-stubbs-whistlejacket

elevando as mãos[35], parecendo olhar o público numa posição de destaque. Whistlejacket foi ainda retratado por Stubs noutras obras, mas esta permanece a mais icónica. Théodore Géricault é igualmente uma figura incontornável na representação do cavalo. A sua obra representa o romantismo francês mostrando como as formas dos cavalos assumem dimensões e movimentos dramáticos longos e expressivos, onde a mecânica do galope se torna irrealista.[36] Neste contexto cronológico, será ainda relevante mencionar Antoine-Louis Barye, com vasta obra dentro da escultura em bronze, e que tal como os últimos autores mencionados explorou o sentido dramático das formas do cavalo, e de outros animais, fazendo uso, tal como Stubs, Géricault e Delacroix da temática do cavalo atacado por um leão. Géricault foi não só um pintor de cavalos, mas um artista verdadeiramente encantado por eles, e como ele, muitos outros utilizam o cavalo como um reflexo dos seus referenciais internos[37], isto é, utilizam-no como uma extrapolação dos seus pensamentos, emoções, projetando-os nestes animais. O fenómeno não será certamente reservado ao cavalo, embora encontre nele uma expressão muito mais forte. Esta tendência, tipicamente romântica, em muito influenciou o tipo de representações que vieram a ser feitas não só de cavalos, mas de outros animais, nomeadamente na área do cinema, onde o fascínio por eles se tornou um veículo para a representação das emoções humanas, fazendo com que nos fosse possível vermo-nos refletidos na sua imagem.

Quanto aos cavalos coloridos, vemo-los sempre ao longo da história. Ao amarelo de Lascaux, que apresenta uma semelhança extraordinária com os cavalos ainda hoje existentes na Mongólia, os Prezenwalsky[38], aos cavalos azuis de Franz Marc. Na cronologia deste último, mencionamos ainda a vasta obra de Chagall, com cavalos azuis, verdes, amarelos, e toda uma panóplia de cores do seu registo. Creio que os cavalos de Chagall recuperam por fim alguma da ternura e afeto para com o cavalo, e que exploram a relação cavalo-pessoa num outro sentido. Em *L'Écuyère* (1949-53),

[35] No universo dos cavalos e da equitação, referimo-nos aos membros anteriores do animal como mãos e aos posteriores como pés.

[36] MASTANDREA, KENNEDY, 2018:3,4,5

[37] HENRY, 2017:1,2

[38] ROMAIN, 2015: 5

Chagall aborda uma cena recorrente da sua obra, o circo, neste caso com a mulher e o cavalo. Esta imagem marca um contraste abismal com várias representações do passado, onde cavalo e cavaleiro se encontram muitas vezes desconectados nas expressões, ou envoltos numa seriedade plácida tão típica desta arte. O autor é dotado de uma sensibilidade que relaciona a sua obra com um ambiente algo primário, ingénuo, delicadamente *naif* até. Este cavalo parece sorrir (como muitos outros nas pinturas deste autor) assim como a rapariga que o acompanha, como se comunicassem entre eles, de uma forma que não está trancada nem a eles, nem ao espectador.



Figura 3 - Marc Chagall, L'Ecuyer, 1949-53, National Galleries of Scotland. Consultado em: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/marc-chagall-l%E2%80%99%C3%A9cuy%C3%A8re-horse-rider

2. A Biblioteca D. Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva

Para a realização de projeto foi efetuada uma pesquisa sobre algumas entidades que pudessem auxiliar na sua realização e sustentação. Esta pesquisa teve início ainda no primeiro ano do mestrado, quando a génese do projeto ia de encontro ao meio equestre, mas com um propósito distinto. Assim, chegamos até à Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva, em Queluz, permitindo o contacto com uma série de materiais únicos aos quais não teríamos tido acesso de outra forma.

A Biblioteca de Arte Equestre foi fundada em 2016 pela Parques de Sintra - Monte da Lua, de gestão privada, embora ocupe funções no Palácio Nacional de Queluz. A Parques de Sintra - Monte da Lua adquiriu esta coleção em 2014, apoiada pelo BPI e Fundação Calouste Gulbenkian, com o propósito de criar uma relação próxima e científica com a Escola Portuguesa de Arte Equestre.[39] A EPAE é responsável pela preservação do património da Arte Equestre Portuguesa celebrando e praticando a equitação clássica portuguesa do século XVIII, com os cavalos da Coudelaria de Alter Real.[40] A leiloeira Cabral Moncada responsabilizou-se pela inventariação, da qual fazem parte 165 gravuras de cronologias distintas, 800 obras europeias dos séculos XVI ao XX, entre outros materiais e recursos.[41] Esta instituição apresenta-se como a única Biblioteca Nacional de Arte Equestre aberta ao público, com um acervo de referência a nível europeu. Dentro do espaço é ainda possível consultar um retrato da família do III Duque de Lafões e um retrato de D. Pedro Vito de Meneses Coutinho, VI Marquês de Marialva, VIII Conde de Cantanhede, embaixador ao serviço do Príncipe Regente desde 1807, e pai do colecionador.[42] Ainda sobre as publicações presentes neste espaço, pudemos contar com cerca de 2000 publicações referentes às temáticas equestres. Dentro dos autores nacionais destaca-se a obra de António Galvão de Andrade, *Arte da*

---

[39] RIBEIRO,2018: 53

[40] Site EPAE: https://www.parquesdesintra.pt/pt/parques-monumentos/escola-portuguesa-de-arte-equestre/

41 RIBEIRO,2018: 53

42 LUÍS, 2015: 2

cavallaria de gineta, e estardiota, bom primor de ferrar, & alueitaria (1678). A fonte mais amplamente divulgada é a *Luz da Liberal e Nobre Arte de Cavalaria* (1790), da autoria de Manuel Carlos de Andrade, cujas gravuras encontram uma larga reprodução ao nível nacional. Seis destas águas-fortes representam o IV Marquês de Marialva a cavalo, exímio na arte de montar.[43]

A Biblioteca encontra-se dividida por secções, organizando os materiais por temática. Assim, existem secções dedicadas à veterinária e à ferração, ao ensino do cavalo e prática da equitação, caça, tauromaquia, coudelarias, atrelagem, e uma secção referente a várias temáticas onde constam materiais de uma cronologia mais recente. Devemos ainda mencionar que as fontes de grande dimensão, em grande parte gravuras, encontram-se na última divisão da biblioteca em armários separados. Também nesta sala se encontra um armário com várias revistas do século XX, dedicadas exclusivamente ao desporto equestre.

O acervo da Biblioteca é constituído maioritariamente pela coleção de D. Diogo de Bragança. Porém, o espólio encontra-se em permanente crescimento, continuando a receber obras, doadas ou adquiridas, sempre subordinados à temática do cavalo. Para acolher a biblioteca, foram recuperadas três salas do Palácio de Queluz. Paralelo a este acontecimento, também o acervo bibliográfico do Palácio Nacional de Queluz ficou acessível a consulta[44]. É ainda possível, desde 2017, efetuar pesquisas na base de dados da Biblioteca e consultar os títulos disponíveis em acervo. [45]

[43] LUÍS, 2015: 4
[44] RIBEIRO, 2018: 53
[45] O catálogo está disponível *online* através do seguinte link:http://bibliotecaarteequestre.parquesdesintra.pt/Opac/Pages/Help/Start.aspx



Figura 4 - Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva, Fotografias de Catarina Coelho, 2021

D. Diogo de Bragança (1930-2012) foi, efetivamente, uma entidade envolvida na vida equestre, e uma figura de destaque para a Arte Equestre Portuguesa. A origem desta remonta à Picaria Real do século XVIII e ao IV Marquês de Marialva.[46] D. Diogo nasceu em 1930, no palácio do Grilo, sendo filho do VI Marquês de Marialva. No que diz respeito à sua formação, licenciou-se em Direito pela Universidade de Lisboa.[47] D. Diogo de Bragança foi um cavaleiro com primor, sendo aluno do Mestre Nuno Oliveira, por quem sempre nutriu uma afeiçoada estima e amizade. Dedicou-se à prática equestre, valorizando as tradições clássicas. Nesse sentido, durante a sua vida, foi adquirindo conhecimentos ao nível da prática e da teoria, e todo o tipo de documentação referente ao cavalo, sendo que ele próprio foi autor de publicações relacionadas com a temática equestre e da arte de saber montar. O aperfeiçoamento da Picaria Real conta também com a sua participação. O seu encantamento pela equitação e os cavalos certamente se entrelaça na histórica dos Marialva, dando origem à expressão "Montar à Marialva".

(…) D. Pedro de Menezes Noronha Coutinho, 4º Marquês, ao tempo de Marquês de Pombal, foi nomeado Estribeiro Mor da coudelaria real de Alter do Chão, tendo marcado um estilo muito próprio de tratar e montar os cavalos, ainda hoje conhecido

[46] CASEIRÃO, 2017: 45
[47] RIBEIRO, 2018: 53

como "montar à Marialva". O seu prestígio foi tal que várias obras da especialidade referem-no ou são-lhe dedicadas.[48]

Em 2007, numa entrevista à revista *Equitação*, conduzida por Caseirão[49], Diogo de Bragança termina com algumas palavras dedicadas às gerações futuras de cavaleiros, que bem resumem a sua relação próxima com o meio equestre que impulsionou a sua grande coleção:

A Equitação foi o Amor da minha juventude e é o amor da minha velhice. Sinto-me realizado, fiz o melhor que sabia, com interesse, dedicação, estudando a teoria e pondo-a em prática. Nesse sentido sinto-me um amador feliz. Quanto às gerações futuras, que leiam os livros, deem a sua opinião e, tal como eu fiz, experimentem na prática o que vem nos livros. Assim, estes terão valido a pena. [50]

O seu sobrinho, D. Miguel de Bragança, X Marquês de Marialva, seguiu-lhe a paixão pelos cavalos e pela arte equestre, fundando a Coudelaria Marialva que, em 2012, se transformou num projeto de parceria com Ricardo Wallenstein. Sediada nas antigas cavalariças do Paço de Salvaterra, denomina-se hoje *Lusitano Royal Stables*.[51] A venda e cedência do espólio de D. Diogo de Bragança foi levada a cabo por este sucessor.

---

[48] LUÍS, 2015:4

[49] Docente e investigador universitário, juiz de provas de Ensino e formador da FEP, é autor de várias publicações e entrevistas referentes à equitação, especialmente no que diz respeito ao território nacional e ao Cavalo Lusitano.

[50] In CASEIRÃO, 2017:

[51] Site da coudelaria: https://www.lrs.pt/



Figura 5 - D. Diogo de Bragança a cavalo, consultado em: https://harmonycross.com/my-masters/dom-diogo-de-braganca/

Após alguns contactos com a instituição para uma possível consulta dos materiais disponíveis, estabelecemos ligação para questionar o posicionamento da mesma sobre a participação em projetos académicos. Obtivemos uma resposta positiva para uma futura colaboração num projeto logo nas primeiras conversas. Este contacto foi feito ainda durante o primeiro ano do mestrado, quando o rumo da investigação se prendia com outras questões. Em todo o caso, foi aqui que se iniciou a parceria com a instituição.

Nas primeiras visitas ao local, o objetivo principal foi conhecer o próprio espaço e contactar com o maior número de materiais possíveis, fazendo uma primeira recolha dos recursos mais pertinentes para a investigação. Devido ao vasto número de materiais no acervo e aos constrangimentos temporais e geográficos da localização da Biblioteca, foi necessário criar alguns critérios de escolha, pois seria impossível ver todos os recursos de que o espaço dispõe. Tendo já como definido que iríamos trabalhar o cavalo na sua abordagem iconográfica, demos primazia à consulta de gravuras e obras de grande escala onde a ilustração se mostrava relevante. É importante mencionar que é aqui que surge o primeiro contacto com obras de veterinária com um enorme valor histórico e científico, especialmente com a obra de Philippe Étienne Lafosse, *Cours d'hippiatrique, ou Traité complet de la Médecine des*

Chevaux (1772)[52]. A partir deste contacto, surge o conceito base do projeto que cruza a ciência e a arte no mesmo objeto de investigação, neste caso, o cavalo.

As questões que se seguiram e que se relacionam com esta instituição, nomeadamente a escolha de autores a trabalhar no contexto expositivo, a cedência de imagens, o acesso a informações e bibliografia, são temáticas adjacentes dos capítulos seguintes e que serão exploradas convenientemente.



Figura 6 - Cavalinhos articulados para estudo do cavalo e os seus andamentos. Fotografia de Catarina Coelho, 2021



Figura 7 - Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança, Fotografia de Catarina Coelho, 2021

[52] No capítulo 4 os autores abordados no contexto do projeto são trabalhados de uma forma incisiva e com pormenor sobre as suas obras.

3. O cavalo por diferentes lentes, uma parceria com o ICBAS

A partir da investigação levada a cabo, e especialmente depois da consulta dos materiais da Biblioteca Equestre referentes à medicina veterinária, surgiu então a ideia da criação de uma exposição a partir das obras desta instituição. Esta iniciativa permitiu pôr em diálogo diferentes áreas científicas através do mesmo motivo.

O conceito que aqui se propõe em muito tem a ver com uma prática interdisciplinar, de que tanto se fala, mas que nem sempre ocorre. Pombo, referência no estudo desta área, apresenta-nos algumas noções sobre este conceito, dizendo-nos que é tão difícil de definir como de pôr em prática.

Há uma família de quatro elementos que se apresentam como mais ou menos equivalentes: pluridisciplinaridade, multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade. Sentimo-nos um pouco perdidos no conjunto destas quatro palavras. As suas fronteiras não estão estabelecidas, nem para aqueles que as usam, nem para aqueles que as estudam, nem para aqueles que as procuram definir.[53]

A investigadora traz-nos também a perspetiva de Gusdorf[54]que nos deixa muito claro o que não será nenhum destes conceitos. De um modo geral, a existência de qualquer um deles implica um outro, a comunicação que resulta na aprendizagem. Ou seja, se não existir no investigador a capacidade para ultrapassar a perspetiva daquilo que lhe é comum, da formalidade dos seus princípios, então, não podemos falar de *inter, pluri,multi* ou *trans*, pois assim ficamos presos em questões meramente disciplinares[55]. Para que exista verdadeiramente um cruzamento entre diferentes áreas de conhecimento, é necessário que exista efetivamente uma comunicação e

[53] POMBO, 2005:5

[54] George Gusdorf (1912-2000) foi um autor muito consistente das temáticas da interdisciplinaridade, aborda a hiperespecialização das áreas científicas, convidando os especialistas a transcender os limites dos seus campos de investigação de modo a encontrar outras áreas de conhecimento. GUSDORF, 1967

[55] POMBO, 2005: 4

ligação entre elas e que não passe apenas por ser uma conversa onde os representantes das disciplinas se concentram unicamente em expor o seu ponto de vista e *modus operandi*. De um modo geral, desde o século XIX, que a ciência e a investigação avançam para um caminho de especialização que se tem vindo a afunilar e especificar cada vez mais. Embora entendamos os benefícios desse estreitamento do conhecimento dentro da progressão de cada ramo científico, muitas vezes não somos capazes de dialogar, entender as áreas vizinhas, e assim, pomos em causa o próprio conhecimento. Qualquer objeto que seja alvo de investigação pode ser visto por diferentes áreas. A arquitetura, a engenharia, a história e a matemática certamente se preocuparão com diferentes contextos na investigação do estudo de um edifício, contudo, a interligação destas áreas será proveitosa para que haja a melhor compreensão possível do objeto em apreço.

No sentido prático, falando especificamente do nosso caso de estudo, os cavalos, pareceu-nos uma oportunidade extraordinária para colocar a História da Arte e a Medicina Veterinária num patamar que convidasse a essa interdisciplinaridade. Desta forma, pretende-se também abordar o desenho como uma metodologia científica, pois o ato de desenhar ocupa na história um lugar muito próximo da ciência. As taxonomias, a ilustração científica, o próprio desenho livre pela observação dos referentes naturais, são metodologias aliadas à ciência e de criação de resultados científicos, não deixando de constituir objetos artísticos. O cavalo assume-se apenas como o mote que nos trouxe até aqui, porque na verdade seria possível aplicar as estratégias e metodologias de trabalho que exploramos neste projeto para um objeto diferente dentro ou fora da fauna e da flora.

Definido o conceito e ações a demonstrar, chegamos até à escolha da instituição parceira. De imediato pensamos no Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar. *Um médico que só sabe de medicina nem de medicina sabe*. Esta frase, de autoria de Abel Salazar, ilustra muito bem o que queremos dizer, e é facilmente associada ao ICBAS e às máximas que lhe são inerentes. Esta instituição tem construído ao longo dos anos um apreço genuíno por estas questões, contando com

várias iniciativas que põem em diálogo as suas áreas curriculares com muitos outros territórios do conhecimento. A própria FBAUP tem com o ICBAS uma parceria na unidade curricular de Desenho II, onde os alunos têm várias aulas no Museu Anatómico, desenhando e estudando as peças em exposição, com possibilidade de assistirem a algumas práticas pedagógicas curriculares que vão acontecendo nesse período. No final, o ICBAS alberga nas suas instalações uma mostra de desenho temporária relativa aos trabalhos efetuados. Em 2021, o ICBAS contou ainda com uma nova adição no programa curricular do Mestrado Integrado de Medicina, adicionando ao programa letivo, em vertente opcional, as disciplinas de Introdução à Poesia para estudantes de Medicina, e, Medicina, Música e Mente – Reflexões para uma abordagem interdisciplinar. Com a introdução destas unidades curriculares de índole artística na formação em medicina, ambiciona-se dotar os alunos de competências ao nível das ciências humanas e artísticas que ajudem na compreensão da medicina numa abordagem holística[56].

Primariamente contactamos o professor Albano Beja Pereira, para que fosse criada a ponte entre o projeto e o ICBAS. Este primeiro contacto levou-nos ao encontro da professora Paula Proença, anatomista e responsável pelo Museu Anatómico do ICBAS e do professor António Rocha, especializado em reprodução equina e com um interesse profundo pelas temáticas dos equinos, para apresentar a ideia inicial do projeto. Numa primeira fase, reunimos com ambos os docentes no ICBAS, e apresentamos as ideias primárias do projeto aqui descrito. Nesta altura, os conceitos basilares incidiam apenas na construção de uma exposição que colocasse a arte e a ciência veterinária num diálogo sobre a temática do cavalo, sendo que ainda não tínhamos definido que tipo de metodologias, estruturas e que autores iríamos estudar para a exposição. Felizmente, a abertura e disponibilidade de ambos os docentes foram sempre excecionais e permitiram que a realização desta exposição se mostrasse possível. Após a reunião, os docentes referidos mostraram-nos alguns dos espaços do ICBAS que poderiam receber esta iniciativa, nomeadamente o corredor do piso do

[56] Consultado em: https://noticias.up.pt/estudantes-de-medicina-do-icbas-vao-aprender-poesia-e-musica/

Museu Anatómico, um dos corredores do piso 0 do edifício 2, e por fim a sala do *Foyer*, um espaço amplo e verdadeiramente funcional como galeria. Apesar de várias hipóteses terem sido levantadas para as outras possibilidades, foi efetivamente este espaço que se mostrou ideal para a realização de um projeto deste tipo. Porém, foi também referida outra possibilidade que nos interessou, que seria realizar a exposição no Pólo de Vairão, onde decorrem várias das aulas práticas de veterinária, nomeadamente com os cavalos.

Finalizada a reunião e fotografados os espaços, o contacto foi mantido com os docentes nas semanas de trabalho que se seguiram para formalização dos protocolos de parceria de projeto.

Na reunião presencial seguinte, teve lugar uma apresentação de caráter mais preciso que visou demonstrar as valências do projeto proposto, as metodologias utilizadas, uma seleção de autores passíveis de serem explorados no contexto da exposição, assim como diferentes formatos expositivos além da exibição das gravuras. Nesta reunião contamos também com a presença da Doutora Bárbara do Carmo, responsável pelo departamento de Comunicação e encarregue pela logística deste tipo de eventos no ICBAS. Uma vez mais a iniciativa encontrou um público deveras interessado na realização da mesma.

Apesar da ideia de expor nos próprios corredores e espaços comuns nos parecer interessante, a mesma levantou também vários problemas, nomeadamente a falta ou o excesso de fontes luminosas, a colocação de elementos expositivos que seriam um entrave para a normal circulação e funcionamento das atividades letivas, e a falta de espaços suficientemente amplos e altos para a execução de algumas das dinâmicas expositivas pensadas. Assim, o *Foyer* manteve-se como área ideal ao acolhimento do projeto. Contudo, é aqui que surgem os primeiros entraves e limitações para a realização da exposição. Nesta altura, o espaço do *Foyer*, para onde tínhamos projetado grande parte das estruturas, estava reservado até meados de novembro. Apesar disso, a Doutora Bárbara informou-nos de que a exposição patente neste espaço iria passar para o exterior entre o final de julho e agosto, e que, se tal se confirmasse, poderíamos fazer a exposição nesta janela temporal. Em todo o caso, a

hipótese de passar o projeto para Vairão foi novamente posta em cima da mesa, ficando acordado visitar o local na semana seguinte.

Durante a visita a Vairão foi possível ver todo o espaço dedicado aos animais, especialmente aos cavalos, as salas de convívio e de aula e o espaço envolvente. Toda a visita foi guiada pelo professor António Rocha. Este espaço, apesar de efetivamente carecer de algum tipo de componente ao nível visual, não se mostrou ideal para aquilo que tínhamos em mente, pois as salas não tinham espaço nem altura suficiente para albergar algumas das estruturas da exposição. Não obstante, demos a possibilidade de ficarem com algumas das reproduções para uso futuro nas salas. Assim, regressei da visita a pensar em soluções, mas na esperança de termos o aval para montar o projeto no *Foyer* durante o Verão. Felizmente, a confirmação que poderíamos montar a exposição no *Foyer* entre o dia 20 de julho e o dia 20 de agosto acabou por chegar, embora tardiamente. Apesar de as datas não serem as ideais, pois acarretam o período de férias dos estudantes e de vários docentes, esta era a solução mais eficaz para que a exposição lograsse atingir os objetivos a que se tinha proposto. Assim, entre expor durante o período letivo em Vairão ou nos corredores do ICBAS, sacrificando grande parte da exposição, ou expor no *Foyer* durante estas datas, optamos pela segunda opção.

O contacto com o ICBAS foi sempre constante, especialmente após a formalização do protocolo de projeto entre as duas faculdades. Numa fase mais avançada, próxima das datas da exposição, o contacto foi efetuado mais diretamente com a Doutora Bárbara por se tratar de questões relativas à comunicação e logística do funcionamento ICBAS.

Ainda em relação a esta parceria, devemos mencionar os apoios que foram dados à realização do projeto além da cedência dos espaços. A instituição parceira foi responsável pelo empréstimo dos painéis para colocação das reproduções das gravuras e financiaram todos os materiais inerentes à reprografia, entre eles as impressões das gravuras e todos os painéis em suporte têxtil, que foram efetuadas pela Manuela Rodrigues da reprografia do ICBAS. Foram também responsáveis por parte da divulgação da exposição, cujas questões são abordadas mais a fundo no

capítulo dedicado à mesma. Coube também ao ICBAS assegurar o bom funcionamento da exposição durante a sua presença no espaço, ligando e desligando os computadores e projetores necessários. Devo ainda mencionar que a utilização do espaço acarretou um compromisso para ambas as partes, sendo que nos foi dito que não seria possível expor nas paredes do *Foyer* (ou teríamos de pintar todo o espaço no final), o que acabou por não se tornar um problema com a utilização dos painéis moveis e pelo caráter itinerante e adaptável da exposição.

4. Os autores: recolha de obras a partir do acervo da Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva

4.1. Qual o critério para a escolha dos autores?

O riquíssimo acervo da instituição parceira tornou complexa e árdua a escolha dos materiais que iriam ou não fazer parte da exposição. Nesse sentido, foi essencial estabelecer alguns critérios que permitissem identificar os autores com que seria possível construir este projeto. Numa fase inicial recolhi todo o tipo de materiais que fossem relevantes pelas suas componentes estéticas, históricas e plásticas, não estabelecendo nenhuma janela temporal ou procurando especificamente por determinados autores. Posteriormente, tentamos selecionar os autores com um nível de reconhecimento maior ou com maior procura no próprio acervo, essencialmente por dois motivos. Primeiramente, pareceu-nos que a Biblioteca se encontra relativamente desconhecida mesmo para o público ativo no meio equestre, sendo que o que a torna ponto de referência para alguns investigadores ou pessoas próximas do cavalo são algumas obras específicas que podem ser consultadas neste acervo. São estas obras que muitas vezes, abrem a porta a todas as outras e, por esse motivo, são essenciais do ponto de vista da divulgação do espaço. Por outro lado, a procura por autores com algum nível de bibliografia e informação disponível foi também essencial para que fosse possível construir uma base teórica sólida, ainda que breve, sobre eles. Devo deixar claro, contudo, que a investigação não pretende ser exaustiva sobre nenhum dos autores ou obras selecionadas, pois a sua génese não se prende apenas com a pesquisa sobre as especificidades destes autores, mas sim com todo o imaginário equestre que foi construído a partir da investigação e que deu origem a uma exposição. Será ainda importante referir que, em relação a alguns autores, a bibliografia encontrada foi algo escassa.

Finalmente, e depois de uma pré-seleção, foram escolhidos os autores e obras que iriam estabelecer a base e a criação da exposição. Esta escolha parte de um diálogo entre estudante e orientadora, mas também em conjunto com a Professora

Paula Proença (ICBAS) e o Professor António Rocha (ICBAS) que cedo nos deixaram claro as obras pelas quais nutriam mais interesse. Uma vez que este é um projeto colaborativo e interdisciplinar, esta perspetiva foi essencial para realmente abordarmos o universo veterinário. Nos próximos subcapítulos procede-se à justificação da escolha de cada um dos autores e respetiva obra, abordando também as informações biográficas e de caracter autoral de cada um deles.

4.1.1. Johannes Stradanus



Figura 8 - Hendrick Goltzius, Retrato de Stradanus, 1591 Fondation Custodia - Collection Frits, Paris. Consultado em: https://rkd.nl/nl/explore/images/234332

Johannes Stradanus[57] nasceu e cresceu na Flandres. Trabalhou desde meados de 1540 até à sua morte, em 1605, mantendo-se um artista ativo com vasta produção durante todos esses anos. Foi treinado a um nível primário pelo seu pai, um gravador algo desconhecido, herdando assim o seu ofício. Recebeu depois a sua formação artística em Antuérpia como aluno de Pieter Aertsen. Trabalhou como pintor na Guilda de São Lucas e daqui partiu aos 20 anos, passando a maior parte da sua vida em Itália. Entre 1550 e 1553, antes de se fixar em Florença, trabalhou em Roma, tendo sido influenciado pela linguagem maneirista de Francesco Salviati e Giorgio Vasari, e trabalhou ainda com Bronzino e Allessandro Allori[58]. Posteriormente, Stradanus

[57] O nome deste artista é alvo de variações, podendo ser referenciado como d Jan van der Straat/Straet e Giovanni Stradanos, sendo que Johannes Stradanus é a denominação mais frequentemente atribuída. Decidimos manter esta denominação pois é assim que o artista assina as suas obras.

[58] BARONI, SELLINK, 2013: 39.

abandona Roma para se estabelecer em Florença, atraído pela perspetiva moderna desta cidade que impulsionou a contratação de artistas, e que foi comparada à Atenas de Péricles na Antiguidade.[59] Aqui, é contratado por mecenas privados, algumas igrejas, e chegou até a fazer alguns trabalhos no Vaticano.[60] Foi estudante na Academia del Disegno, por indicação de Giorgio Vasari, e desenhou parte do sepulcro de Miguel Ângelo.[61]

A corte dos Médici constitui provavelmente um dos grandes pontos de viragem na produção artística de Stradanus, assim como de muitos outros artistas seus contemporâneos. O autor trabalhou primeiro para Cosmo I de Médici (1519-1574) e posteriormente para os seus dois filhos. Depois de executar desenhos para séries de tapeçaria, incluindo uma das 28 cenas de caça encomendada pelos Médici (entregues entre 1561 e 1567), Stradanus direcionou a sua produção para as gravuras, inicialmente marcadas pelos desenhos anteriormente desenvolvidos para as tapeçarias.[62]

Será importante referir que antes de ser aclamado como gravador, Stradanus produziu vasta obra como pintor. As suas pinturas mostram-nos um cruzamento muito proveitoso entre os ensinamentos trazidos da sua terra natal e os métodos italianos. As imagens produzidas por este autor, quer no campo da pintura, tapeçaria, desenho ou gravura, são um reflexo do pensamento humanista do século XVI. Não obstante, ainda se encontra em aberto quais as influências exatas que a sua formação em Antuérpia teve na sua obra em Itália. O mais certo é que o estilo de Stradanus tenha mais interesse pela reflexão que podemos fazer da herança flamenga e a vontade de responder ao público italiano e à identidade católica.[63] Na memória coletiva, Stradanus permaneceu quase como um italiano e como alguém que muito enalteceu e contribui para este país. Mas o certo é que Stradanus manteve relações com a Guilda de São Lucas até ao final da sua vida, sendo Philips Galle editor de muitas das suas séries de

[59] JANSON, 1966: 77-103.
[60] MARKEY, 201: 408.
[61] BARONI, SELLINK, 2013: 39.
[62] VESPUCCI, 2021: 31.
[63] BARONI, SELLINK, 2013: 40.

gravuras, que eram editadas na Antuérpia.[64] Alguns autores descrevem esta situação como um reflexo ligado a algum nacionalismo. Contudo, penso que a perspetiva de Vespucci vai mais de encontro à realidade que descreve Stradanus como um personagem verdadeiramente liminar[65].

Após os trabalhos mencionados para os Médici, Stradanus começa então a dar primazia à gravura como método de trabalho, e essa atividade é também reconhecida por Vasari, na sua obra *Le Vite*, na qual faz várias referências a este artista.

Vespucci defende que Stradanus foi verdadeiramente um inventor, *um desenhista de gravuras, aquele que produzia o conteúdo a ser gravado e impresso*.[66] Produziu mais de vinte séries no universo da gravura, sendo que a série mais amplamente divulgada foi a da Nova *reperta,* executada por vários artistas e publicada, entre 1578 e 1596, pelo gravador e editor Philips Galle, assim como *Equile Ioannis Austriaci Caroli V Imperator* (1580). É com esta obra que somos introduzidos na obra deste autor, na Biblioteca Equestre de Queluz.



Figura 9 - Exemplar do álbum como Equile Ioannis Austriaci Caroli V Imperator (1580), na Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva. Fotografia de Catarina Coelho, 2021

[64] VESPUCCI, 2021
[65] VESPUCCI 2021: 15
[66] VESPUCCI, 2021: 34.

As gravuras deste artista que foram escolhidas para a exposição integram esta série, que apresenta o conjunto de raças de cavalos presentes no estábulo do Imperador Carlos V (1500-1558). Estas gravuras constituem um rico legado pela representação de diferentes tipos de raças existentes à época, mas, também, pelos cenários imaginados, criados pelo autor, que pretendiam mostrar as cidades de onde cada cavalo era originário. Esta série de gravuras afirma-se, igualmente, como símbolo do poder de Carlos V. Estra obra trata-se provavelmente da primeira a captar a atenção na Biblioteca de Queluz e encontra-se quase sempre em exposição aberta numa das gravuras. O interesse e gosto demonstrados pelo álbum parecem ser unânimes pelo restante público, sendo assumidos como um dos *ex-libris* do acervo explorado e o único deste autor.

Uma outra particularidade deste exemplar é a sequência das gravuras, diferente da ordem original e com a falta de uma delas. Algumas contêm pequenas manchas, quase impercetíveis. De certa forma, é este tipo de pormenores que acaba por construir a viagem do objeto e forma a sua identidade. Será oportuno também fazer uma reflexão sobre os cavalos desta obra, que encontram várias semelhanças com outros previamente e posteriormente representados pelo artista. Embora eximiamente produzidos, efetivamente as diferenças entre as raças não são sempre notórias. No entanto, podemos explicar esta característica com o facto de a diferenciação e aperfeiçoamento das raças ser um tema relativamente recente à época, o que faz com que os cavalos, mesmo no século XXI, encontrem em alguns padrões de raça características muito semelhantes a outros. Assim, a diversidade não se dá de uma forma tão explícita como no caso do cão ou do gato. Não obstante, é inegável que o autor constrói estes cavalos seguindo um cânone e que os mesmos não diferem muito do mesmo, tratando-se todos de garanhões com uma musculatura desenvolvida e definida (salvo algumas exceções, como o caso da égua sendo inseminada pela boca por Zéfiro, provavelmente insinuando que resultaria deste cruzamento um poldro veloz como vento), dando-lhes apenas ligeiras diferenças na crina ou rabada, posição e movimento, e tipos de cabeças. A verdade é que não é possível afirmar que Stradanus algumas vez tivesse visto todas estas raças, e também

não podemos aferir com exatidão os padrões das mesmas no seu tempo. A questão da exatidão morfológica das raças parece-nos, assim, secundária na presença de um traço tão sublime e uma obra de carácter único. Além dos diferentes garanhões, Stradanus coloca na sua obra uma cena de uma família de centauros e de alguns cavalos lutando em par e em manada.

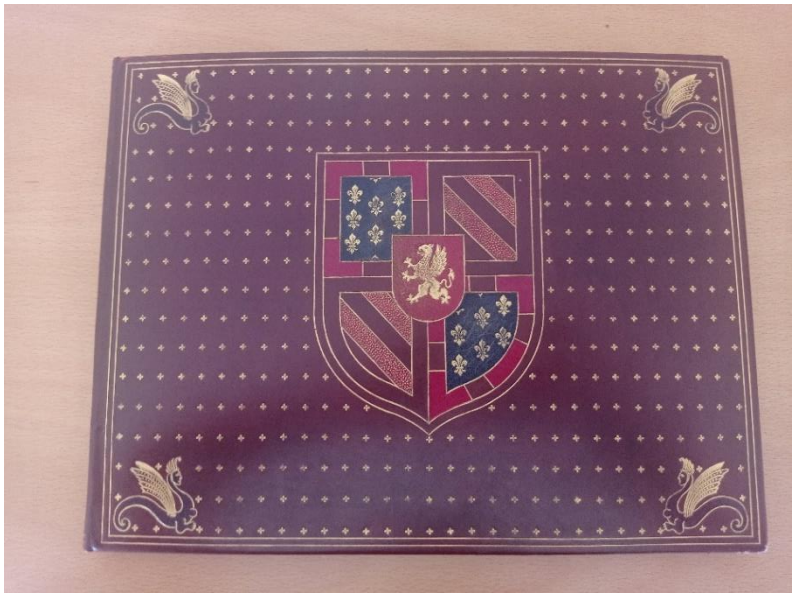


Figura 10 - Capa do albúm *Equile Ioannis Austriaci Caroli V Imperator* (1580), Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva, Fotografia de Catarina Coelho

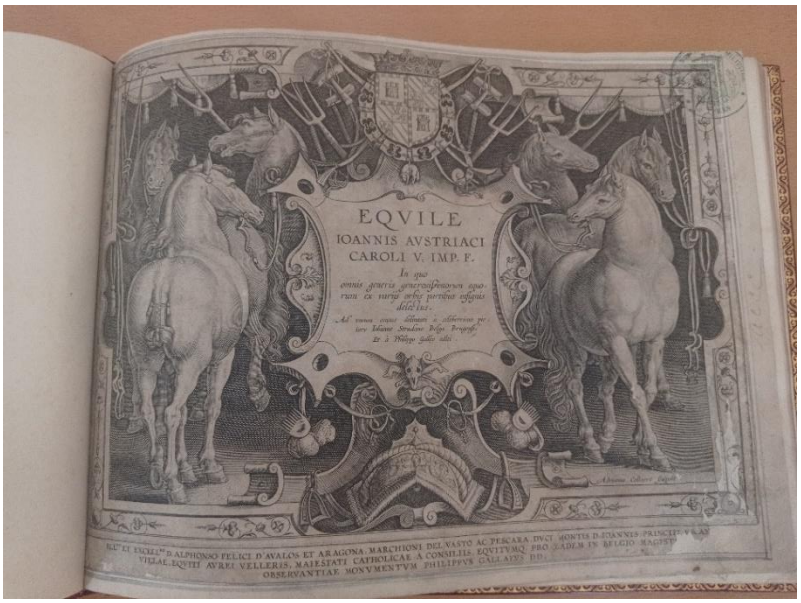


Figura 11 - Primeira gravura do álbum *Equile Ioannis Austriaci Caroli V Imperator* (1580), Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva, Fotografia de Catarina Coelho, 2021

4.1.2. Charles Perrault



Figura 12 - Charles Le Brun, Retrato de Charles Perrault, Coleção Particular, c.1670. Consultado em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Portrait_de_Charles_Perrault_par_Charles_Le_Brun.jpg

Charles Perrault é um nome conhecido no universo da literatura infantil. Pode até parecer curioso que o seu nome conste desta seleção. Afinal, o que tem Perrault em comum com o imaginário criado sobre o cavalo? Esta seleção de autor depreende-se exclusivamente de uma obra única *Courses de testes et de bague faites par le roy et par les princes et seigneurs de la cour en l'année, (1670*), também identificada como *Le Carrousel du Roi-Soleil,* que abordaremos com mais profundidade ao longo do texto.

Perrault nasceu a 12 de janeiro de 1628, sendo descendente de uma família nobre de Tours. É autor de um vasto número de contos infantis conhecidos à escala mundial. A *Bela Adormecida* e *O Gato de Botas* são títulos presentes no imaginário comum e que devem a sua existência a este autor. Charles Perrault foi responsável por uma grande produção deste tipo de contos, pelo que o seu estudo e o seu conteúdo permanecem relevantes até à atualidade. A sua obra é testemunho de uma transformação literária do século XVIII, construindo um novo contexto a partir do

relato popular.[67] O autor escreveu também várias obras para adultos, mas as obras infantis permanecem as mais correntemente associadas à sua personalidade[68].

Em 1643, Perrault iniciou o curso de Direito, que concluiu em 1651. Foi ainda cobrador geral da Corte, iniciando depois uma carreira literária e publicando uma série de obras dedicadas a Luís XIV, sendo um dos grandes produtores de conteúdo relacionado com o Rei Sol. Deste modo, foi não só um escritor, mas também um homem do estado e uma figura relevante da corte. Tornou-se mais tarde assistente de Jean-Baptiste Colbert, conselheiro da Corte e ministro do Estado. Devemos ainda mencionar que coube a Perrault encabeçar o lado dos autores Modernos que defendiam a superioridade da escrita moderna francesa em comparação à dos Clássicos.[69]

No dia 5 de junho de 1662, Luís XIV oferece aos parisienses um Carrossel equestre megalómano, páreo ao seu reinado. Os motivos que levaram a este grande festejo podem ser vários, mas o apontado pelas referências consultadas prende-se com o nascimento do delfim no ano anterior, e a morte recente de Mazarin, permitindo que Luís XIV conseguisse governar por si próprio, demonstrando assim o seu poder político. Contudo, esta questão poderá não ser assim tão simples, já que dois anos antes deste acontecimento, Luís XIV já tinha planos para a realização de um torneiro equestre, e o seu reinado se encontrava numa posição questionável que necessitava de convencer o público do seu poder.[70]

The motive behind the Carrousel took on a completely new dimension when placed in context of political and social manipulation by the king. The festival was not just a celebration of peace, or merely a demonstration of equestrian ability. The Carrousel was, especially for the king, a coherent statement of royal power that was interpreted on a number of different levels by several different audiences. (…) The

---

[67] COELHO, 1987: 65.

[68] VARGAS DE MATOS, 2016: 19

[69] Daqui resultou a obra *Parallele des anciens et des modernes* de Charles Perrault, 1690.

[70] MACNEILLE NELSON,2008: 17

different versions of the motives (publicly a celebration of the peace, privately an articulation and assertion of Louis's power and absolute monarchy) were not mutually exclusive, but nonetheless any decision governed by political necessity drastically alters the interpretation of the entire event.[71]

De um modo geral, tentaremos dar uma breve descrição deste acontecimento. Durante os dias 5 e 6 de junho de 1662, a Corte do Louvre transformou-se num enorme anfiteatro para receber este Carrossel equestre real, uma prática trazida de Itália. Na praça que ainda hoje é denominada de Praça do Carrossel, em frente ao antigo palácio de Tulherias, foram erguidas arquibancadas e estruturas necessárias para receber o evento várias semanas antes do acontecimento. Elaboraram-se programas semanais antes de começar o desfile, em que eram minuciosamente indicados a composição do Carrossel, o nome dos participantes, as nações representadas e os seus trajes.[72] Esta festividade contou com centenas de cavalos e outros tantos cavaleiros, incluindo desfiles, jogos equestres e torneios. Entre as personagens deste desfile passaram timbaleiros, palafreneiros, lacaios, escudeiros e pajens. Na organização das quadrilhas, foram distribuídas diferentes nações por cada grupo de personalidades nobres, sendo que o conjunto contou com 55 nobres[73]. A quadrilha dos Romanos era conduzida pelo próprio Rei, demonstrando assim a relação do seu reinado com um Império. Os Persas foram conduzidos por Philipe de Orleans, irmão do rei, os Turcos pelo Príncipe de Condé, os indígenas pelo Duque d`Enghien, e os americanos pelo Duque de Guise. O primeiro dia de cortejo foi dedicado aos torneios, aos *Course de testes*, e o segundo dia foi o das corridas, que consistiam em, a galope, fazer passar uma lança numa espécie de anel pendurado. Apesar do caráter das demonstrações se manter efetivamente militar tanto quanto teatral, estes

[71] MACNEILLE NELSON, 2008: 25
[72] MAGETT, 2010: 64,65,66.
[73] MACNEILLE NELSON.,2008:1

torneios realizaram-se de uma forma mais suavizada que as antigas justas, já praticamente desaparecidas nesta altura. Como público, estiveram presentes várias personalidades da realeza francesa, a rainha de Inglaterra e o público comum francês[74].



Figura 13 - *Courses de testes et de bague faites par le roy et par les princes et seigneurs de la cour en l'année,* (1670), Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança VIII Marquês de Marialva, Fotografia de Catarina Coelho 2022

A festa assumiu tal dimensão e impacto que foi eternizada numa obra elaborada por Perrault, *Courses de testes et de bague faites par le roy et par les princes et seigneurs de la cour en l`année, (1670*). O livro foi preparado durante oito anos sob a direção de Colbert, contendo os textos de Charles Perrault. As gravuras reproduzem quadrilha por quadrilha, casa por casa, e retratam todos os detalhes da indumentária produzida para cada um destes conjuntos. Esta fonte conta com dezenas de gravuras desenhadas por Israel Silvestre, Henri de Gissey, entres outros autores, iluminadas por

[74] MACNEILLE NELSON.,2008:2.

Jacques Bailly, e gravadas por François Chauveau,[75]convertendo-se, assim, numa das mais sumptuosas publicações do reinado do Rei Sol. Assim que Luís XIV viu a obra concluída, ordenou a reprodução de vários exemplares para oferecer aos monarcas e príncipes estrangeiros. Deste modo, a obra produzida torna-se o objeto físico deste gigante carrossel, que o eterniza e impressiona até aos dias de hoje.

As gravuras presentes no livro demonstram, efetivamente, todo o aparato e dimensão intrínsecos a estes acontecimentos reais de caráter público, ímpares na atualidade. Neste caso, o livro de Perrault contém também um outro significado além da materialização e eternização deste acontecimento, funcionando como um objeto de propaganda política[76], que vai além do próprio acontecimento, reinterpretando-o. O cavalo é um dos atores mais relevantes neste processo, fazendo uso dos seus símbolos de poder e nobreza, que aqui se mostram inquestionáveis e rapidamente compreendidos. Um destes exemplares teve a fortuna de chegar até à coleção de D. Diogo de Bragança. A fonte encontra-se muito bem preservada, com as gravuras originais a negro. Contudo, existem exemplares coloridos, de que a biblioteca não dispõe, possuindo apenas uma reprodução retirada de uma revista que nos demonstra uma destas gravuras coloridas. Devo dizer que, apesar de o exemplar a negro já ser suficientemente luxuoso, imagino que será muito proveitoso ver como a obra se comporta nestes formatos coloridos que, certamente, se relacionam tão bem com as temáticas da festa, do poder, da governação e com o ato de impressionar.[77]

[75]MACNEILLE NELSON.,2008:3,27.

[76] SOUNDERS, 2006: 70.

[77] A obra pode ser consultada em formato digital em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111049g/f5.item



Figura 14 - Gravura da obra *Courses de testes et de bague faites par le roy et par les princes et seigneurs de la cour en l'année, (1670)*, Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva, Monsieur, Roy de Perse, Fotografia de Catarina Coelho, 2022

4.1.3. Gaspar Saunier

Antes de mais, será necessário esclarecer algumas questões relacionadas com este autor e com a obra de sua autoria escolhida para constar na exposição. A obra explorada é atribuída a Gaspard Saunier e ao seu pai Jean Saunier, sendo que Gaspard terá continuado o processo levado a cabo por seu pai que faleceu antes da publicação. Por esse motivo, em contextos expositivos, referimo-nos aos autores desta obra como "Os Saunier". Contudo, nesta memória descritiva, iremos abordar a vida de Gaspar Saunier com mais profundidade do que a de seu pai, não só por ser a personalidade mais relevante em termos históricos como também pela escassez de fontes e bibliografia encontrada que nos permita aprofundar os conhecimentos sobre Jean Saunier.

Gaspard de Saunier, filho de Jean Saunier, nasceu em 1663 no primeiro dia do ano, em Saint-Germain. O seu pai, veterinário da Grande Écurie, determinou o seu percurso. A informação encontrada sobre este último resulta essencialmente da leitura do material de La Lance. Jean Saunier foi também escudeiro e cavaleiro, nascido em data desconhecida. Além da veterinária, cumpriu funções de treinador e negociante de cavalos.[78] Por volta de 1680, um duelo obrigou-o a esconder-se numa aldeia em Anjou. Nessa época, os cavalos da corte, acabados de abandonar Saint-Germain rumo a Versalhes, estavam bastante doentes. O Duque de Lude aconselhou Saunier ao Rei, afirmando a capacidade do mesmo para combater a epidemia. Assim, Jean Saunier voltou à graça e tornou-se Inspetor do Grande Estábulo do Rei[79]. Morreu nos primeiros anos do século XVIII, mas não encontramos a data exata.

Gaspard herdou de seu pai o gosto pelos cavalos nas mais variadas áreas, sendo também ele um veterinário, equitador, criador e negociante de cavalos. Estudou na Academia do Rei tudo o que dizia respeito à equitação e ao conhecimento de cavalos. Em 1681, aos dezoito anos de idade, recebeu lições de equitação sob a orientação de M. *de* Bournonville e DuPlessis.[80] Depois, em 1688, ocupou a posição de escudeiro do duque de Bourbon durante duas campanhas no Palatinado. Como recompensa, foi posteriormente nomeado inspetor da coudelaria real de Saint-Léger, em 1690, tornando-se escudeiro do Conde de Montchevreuil alguns anos depois. Este último morreu em 1693 na Batalha de Nerwinde[81]. Com a Paz de Ryswick, Gaspard regressou à vida civil, e entrou ao serviço do Marquês de Courtanyaux, filho varão de Louvois. Ficou responsável pela organização da coudelaria de Montmirel-en-Brie, sendo depois admitido na Grand Écurie. Foi ainda inspetor da Coudelaria Real, compilando assim mais um rito de passagem que o aproximava de seu pai e do caminho por ele já traçado. Regressado ao campo de batalha, lutou ainda em três

[78] LA LANCE, 1921
[79] MOLHUYSEN, 1911: 875.
[80] LA LANCE, 1921
[81] MOLHUYSEN, 1911: 876.

campanhas em Itália como escudeiro do tenente contador geral de Médavi. Porém, em 1706, dá-se uma outra situação que o aproxima ainda mais do legado paterno.

Gaspard Saunier foi responsável pela morte, em duelo, de um parente do Marquês de Maintenom que lhe devia dinheiro. Assim, é obrigado a exilar-se, primeiramente na Colónia, e depois em Haia, em 1710. Contudo, o seu sucesso e trabalho não se manifestou menor em Haia. Depois de se estabelecer em Leiden, fundou uma academia de equitação, que encontrou uma resposta muito positiva, valendo-lhe uma pensão dada pelo Conselho das Províncias Unidas e aumentada posteriormente. Saunier entendeu a passagem pelo ensino e da própria academia como algo essencial, sendo que o seu aluno Godefroy Boyer ficou responsável pela academia e por dar continuidade aos seus ensinamentos. Gaspard morreu no dia 10 de agosto de 1748, deixando uma vasta obra dentro da Medicina Veterinária e na equitação.[82]

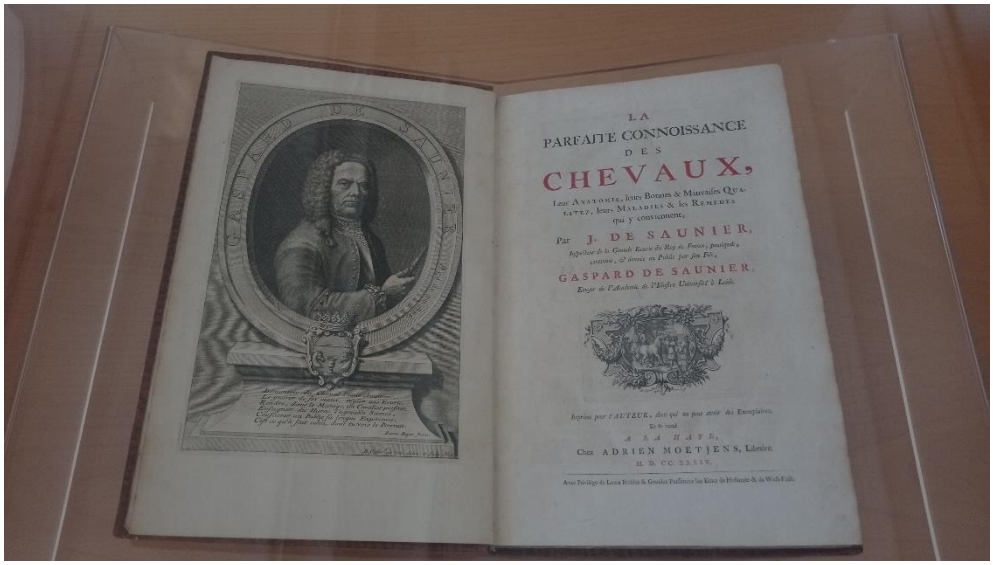


Figura 15 - Retrato de Gaspar Saunier em: *La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes et mauvaises qualitez, leurs maladies, les remedes qui y conviennent*, Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, Fotografia de Catarina Coelho, 2021

[82] MONTEILHET, 2009: 431,432

No que diz respeito à equitação, Saunier foi admirador das práticas de *La Guériniére*, citando-o nas suas obras e assemelhando-se a ele na sua atitude como cavaleiro. A par disso, tesse algumas críticas ao duque de Newcastle, especialmente ao uso do serrilhão, mas a sua mestria a cavalo eternizou o seu nome tanto quanto o trabalho científico.[83] Em 1734, em Haia, juntamente com Adrien Moetjens, publicou um trabalho escrito com a participação do seu pai, Jean Saunier*: La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes et mauvaises qualitez, leurs maladies, les remedes qui y conviennent*. Esta obra apresenta uma rica variedade ao nível da ilustração para o entendimento científico, contendo 61 gravuras calcográficas com diversas representações anatómicas do cavalo, de grande qualidade gráfica e plástica. Foi escolhida para constar nesta exposição por demonstrar bem o valor do desenho enquanto ferramenta metodológica. Este exemplar, consultado na Biblioteca Equestre de Queluz, rapidamente se mostrou indispensável a esta mostra. As imagens são acompanhadas de números e legendas que identificam diferentes partes da anatomia do cavalo. Não encontramos nenhuma imagem colorida deste material, contudo, não quer dizer que não exista algum nesse formato. Uma das imagens desta obra foi utilizada, numa fase seguinte, para os cartazes da divulgação desta exposição. A gravura apresenta-nos um cavalo aberto, com as patas viradas para cima, sendo possível ver os órgãos do seu interior, e fazendo uma ponte de ligação com os processos cirúrgicos ligados ao tratamento de cólicas em cavalos que são utilizados na atualidade. Esta imagem foi escolhida essencialmente pelas suas componentes estéticas e inusitadas, e por serem um referente direto ao universo veterinário[84].

[83] MONTEILHET, 2009: 431,432

[84] A obra pode ser consultada em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65335479/f227.item

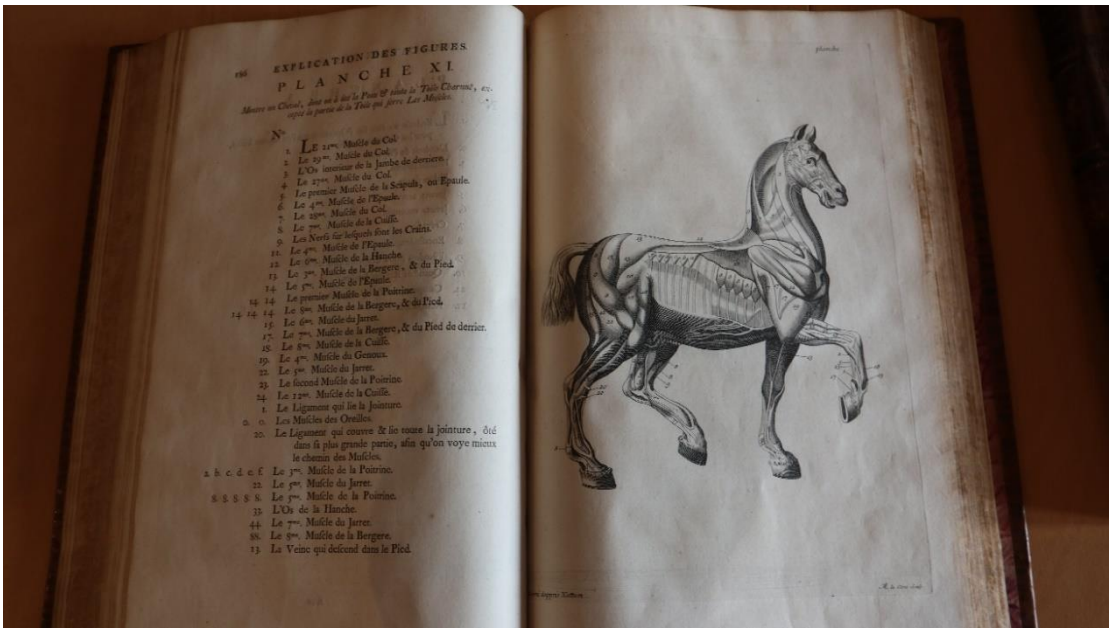


Figura 16 - Gravura e texto em: La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes et mauvaises qualitez, leurs maladies, les remedes qui y conviennent, Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, fotografia por Catarina Coelho 2022

4.1.4. Elias Ridinger

As gravuras deste autor estão exibidas por todo o espaço da Biblioteca Equestre de Queluz, encaixilhadas, algumas pintadas, outras no seu formato original. A sua obra constitui uma das maiores referências do acervo da biblioteca. Além das gravuras emolduradas e exibidas nas paredes, é ainda possível consultar outros materiais do autor em forma de livro ou em séries de álbuns de gravuras. É, sem dúvida, o autor com maior quantidade de obras ao nível iconográfico. Por esse motivo, rapidamente foi selecionado para constar do projeto.



Figura 17 - Johann Jakob Ridinger, Retrato de Elias Ridinger, c.1767, British Museum. Consultado em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Bb-1-312

Ridinger nasceu a 16 de fevereiro de 1698, em Ulm. Foi aprendiz do pintor Christoph Resch, no início da sua carreira, e do gravador Georg Philipp Rugendas, tendo desenvolvido, a partir destes ensinamentos, o seu próprio método. Mais tarde, fundou a sua editora em Augsburg e foi diretor da Academia de Augsburg Stadtakademie, em 1759. Johann Elias Ridinger tornou-se conhecido pelas suas gravuras de animais selvagens, especialmente dentro da temática da caça. A caça é, sem hesitação, a temática mais explorada, sendo que muitos dos seus estudos iniciais foram feitos a partir do cadáver de animais de caça.[85] Nelas a representação do cavalo aparece em grande número, embora não esteja presente em todas elas. As figuras equinas distinguem-se pelo dramatismo das formas, a sua linha reflete as tendências do seu tempo, do Rococó, especialmente na estilização das expressões e composição das imagens e narrativas. O seu filho, Johann Jakob Ridinger, foi também pintor e gravador, representando os mesmos temas, sendo a autoria de uma das séries de gravuras de caça partilhada por ambos.[86]

[85] BÉNÉZIT,1911:428,429
[86] LA LANCE, 1921

No que reporta às obras que foram escolhidas, que dizem respeito a este autor, selecionamos essencialmente três trabalhos que abordam três temáticas distintas: a caça, o ensino de cavalos e prática de equitação, e as diferentes raças de cavalos. As imagens escolhidas tentaram valorizar a anatomia dos animais de Ridinger, demonstrando a expressividade e dramatismo típico do autor vertidas sobre as formas pronunciadas do cavalo.

A biblioteca dispõe ainda de outros materiais que dizem respeito a Ridinger, que não foram abordadas por não ser possível abranger toda a coleção relativa a este autor. Deste conjunto não explorado, devemos, contudo, referir a existência de gravuras de grande escala, sobre a Alta Escola Equestre, com grande qualidade técnica e muito bem preservadas[87]. Apesar do caráter sublime destas representações e de terem sido, na verdade, as primeiras a captar a atenção para a sua obra, não foi possível abordá-las no contexto expositivo. Trata-se de exemplares únicos do acervo, que não estão em álbum de consulta, encontrando-se encaixilhadas em exposição permanente nas paredes da Biblioteca, não sendo possível proceder à sua remoção para o exercício da fotografia. Esta questão foi essencial para a seleção e reprodução das gravuras a constar no projeto, sendo a impossibilidade de uma correta obtenção fotográfica um fator eliminatório das imagens escolhidas. Todos os trabalhos consultados constituem obras originais reproduzidas ainda durante o período de produção de Ridinger, embora a datação seja imprecisa no caso destas últimas.

Sendo Ridinger um artista tão intimamente ligado à caça, não poderíamos deixar de fazer referência a obras deste tipo na seleção que fizemos do seu trabalho. Assim, do álbum *Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungen* (1764), foram escolhidas algumas gravuras onde o cavalo se mostra como figura dominante. O conjunto completo é formado por 25 gravuras legendadas em alemão e francês. No que diz respeito à equitação clássica, e na impossibilidade de trabalharmos o material previamente referido, selecionamos a obra *Neue Reit kunst in Kupfer-Stichen inventisiert und gezeichnet* (1722) que possui texto bilingue em alemão e francês, e é

[87] RIDINGER, c.1734, *Le Nouveau Manege representant Un homme de Cheval parfait dans touts les exercices.*

composta por 22 gravuras em talho doce, desenhadas por Ridinger e gravadas por Balthasar Probst e Johann Daniel Hertz. As imagens representam cenas de equitação acompanhadas de uma legenda explicativa. É percetível que alguns cavalos representados nesta obra talvez tenham servido de modelo a obras futuras de maior escala e específicas de um só cavalo. Estes trabalhos invocam a intemporalidade e expressividade da locomoção equestre, demonstrando o ensino do cavalo desde os passos basilares até à aprendizagem dos exercícios de alta escola como o *piaffe* e a cabriola.



Figura 18 - Álbuns de Elias Ridinger na Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva, Fotografia de Catarina Coelho 2021

Por último, selecionamos um álbum muito particular *Einzelne pferde nach ihren verschieden rassen: nationen pferde* (1752) onde o autor recorre ao seu imaginário para retratar raças de cavalos distintas, oriundas de diversos países. Este trabalho conectou-nos de imediato com o trabalho de Stradanus já previamente abordado, e que tinha sido consultado antes deste. Não foi possível aferir, contudo, se existiu algum tipo de inspiração deste autor em relação à obra de Stradanus.

Neste álbum, composto de 27 águas-fortes, a procura de uma identidade cultural no desenho destes animais não pode certamente passar despercebida,

embora seja efetuada de uma forma muito pouco honesta, isto é, vários elementos associados a determinadas raças ou países constituem, na verdade, representações de um outro. O trabalho de Ridinger não explora apenas as raças cavalares e as cidades imaginárias, mas também as indumentárias e trajes de alguns cavaleiros ou mestres, e os próprios arreios dos cavalos, apresentando diferentes tipos de freios, selas, suadouros e adornos equestres de todo o tipo.



Figura 19 - Primeira gravura do álbum *Einzelne pferde nach ihren verschieden rassen: nationen pferde* (1752), Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança, Fotografia de Catarina Coelho, 2021

La Lance, no retrato biográfico que faz do mesmo, deixa-nos ainda algumas notas sobre o desenho que Ridinger faz dos cavalos, dizendo que embora tenha sido um artista exímio na representação de outros animais, ao cavalo nem sempre lhe captou a expressão. Essa falha é apontada nomeadamente nesta obra, denotando que as qualidades anatómicas dos diferentes cavalos são ignoradas e parecem seguir todos o mesmo modelo, com tipos de cabeças semelhantes, que são em grande parte das vezes pequenas para o corpo dos animais e pouco trabalhadas. Esta característica, contudo, pode ser interpretada como fruto da linguagem algo barroca da sua obra, tão característica destes formatos na representação dos animais: cavalos largos e musculados, mas com membros finos e uma cabeça arredondada. Esta descrição é, na

verdade, aplicável aos cavalos ibéricos, que são muitas vezes apelidados de barrocos. Contudo, a verdade é que a diversidade dos fundos, das paisagens, dos arreios, e por vezes das personagens, acaba por ser mais demonstrativa de uma possível origem do que os próprios animais. Não obstante, consideramos que as críticas em relação à sua capacidade de desenhar cavalos não têm verdadeiro fundamento. Ridinger estudou e desenhou cavalos eximiamente e exaustivamente, ainda que o dramatismo e alongamento das suas correntes artísticas possam não agradar a todo o observador. La Lance refere ainda que o público francês, no geral, tem ainda uma outra critica relacionada com as legendas dos seus trabalhos. Ridinger tinha o costume de legendar as suas obras em mais de uma língua, sendo o francês uma das que mais utilizou. Contudo, em alguns os seus trabalhos, muitas delas apresentam erros, particularmente as legendas francesas. [88]

As suas gravuras foram reproduzidas até ao século XIX, já bastante depois do seu falecimento, em 1767, em Ausburgo, as temáticas e linhas do seu trabalho acabaram por cair em desuso, findando assim a produção. A obra de Ridinger é amplamente procurada por colecionadores e facilmente comerciável dentro do meio, especialmente colecionadores da temática equestre. Devido à reprodução em tão grande escala, não se pode dizer que seja um material raro de encontrar.

[88] LA LANCE, 1921

4.1.5. Philippe Étienne Lafosse

O autor abordado é filho de Étienne-Guillaum Lafosse, também ele um ferrador e veterinário distinto dentro do estudo da hipiatria.[89] Guillaum foi Marechal dos Pequenos Estábulos do Rei e também o pai deste se mostrou experiente em Medicina Veterinária, *que exercera com a satisfação do rei e de seu primeiro escudeir*o.[90] Guillaum estudou, aprendeu, e superou os modelos do pai, e desejou que o seu filho mais velho, Philippe, adotasse a mesma profissão que ele. Depreendemos da investigação que pelo menos estas três gerações de Lafosse foram inteiramente dedicadas ao estudo do cavalo e à *Hippiatria*, o que ilustra muito bem a viagem do conhecimento dentro destas cronologias, onde os ensinamentos e ofícios passavam de pais para filhos.



Figura 20 - Retrato de Philippe Étienne Lafosse, 1772, in Cours d'hippiatrique, ou Traité complet de la Médecine des Chevaux, Fotografia, p.12

Philippe nasceu em 1738, em Montateire. Apesar do afinco de seu pai para levá-lo ao estudo da medicina veterinária, este sempre entendeu como fulcral a presença de uma educação clássica, fazendo com que seu filho estudasse humanidades na Universidade de Harcourt. A aprendizagem do latim e do inglês, as

[89] A palavra *Hippiatre* é frequentemente utilizada nas descrições de ambos os Lafosse e é também usada por ambos nas suas obras e na descrição das suas funções. *Hippiatre* designa um médico veterinário especialista em cavalos, um "hipiatra", é comum encontrarmos este termo associados a personalidades envolvidas no estudo do cavalo.

[90] LA LANCE, 1921

ciências naturais, a história, a equitação e a anatomia foram assim exploradas em simultâneo com o ofício de veterinário e ferrador[91]. O seu pai exigiu ainda que trabalhasse primeiro como tratador e como marechal durante dois anos[92]. Participou em atividades veterinárias, ajudando a tratar de cavalos e dissecando cadáveres dos mesmos para melhor entender a sua anatomia, o que foi determinante para o trabalho que veio a produzir.[93] Contudo, o percurso até ao reconhecimento de seu pai para que efetuasse a função de veterinário foi árduo. Depois dos estudos em Harcout terminarem, seu pai deu-lhe a escolher diferentes percursos que poderia seguir, mas o filho abraçou o mesmo ofício que os seus antepassados. Philippe tinha aqui apenas 13 anos. [94] Nos relatos de Lafosse, consultados na obra de Armand (1857), podemos compreender que foi vontade do seu pai que passasse por todos os ofícios relacionados com o cavalo, dormindo muitas vezes no estábulo, apesar de terem criados que pudessem exercer essas funções. *Só assim poderia conhecer perfeitamente os cavalos, seguindo-os noite e dia*. As outras pessoas que trabalhavam no estábulo estavam proibidas de o ajudar[95].

Do estábulo passou depois para forja como aprendiz de ferrador durante dois anos. A mestria a cavalo, na equitação, é dada por Dugard também por esta altura. Quando Guillard aprovou a instrução assimilada por Philippe, sobre as causas e sinais de doenças em cavalos e no tratamento das mesmas, este pode finalmente acompanhar verdadeiramente o seu pai, fazendo com ele todo o tipo de procedimentos em cavalos. Phillippe foi ainda aluno de vários cursos de M. Ferrein, sendo que é nesta altura que ocorrem as dissecações e estudos a partir de cadáveres, que muito influenciaram o seu percurso e a sua obra. Aos dezoito anos foi instruído a ensinar a anatomia do cavalo aos *Chevau-légers* e, no intervalo desse curso, deu outro, na casa de seu pai.[96]

---

[91] ARMAND, 1857: 6
[92] ARMAND, 1857: 7
[93] MONTEILHET, 2009: 280.
[94] LA LANCE, 1921
[95] ARMAND, 1858: 7
[96] LA LANCE, 1921

Em 1757, o Ministro da Guerra enviou-o para os exércitos para ver alguns cavalos. Nesta qualidade, ele seguiu as campanhas da Guerra dos Sete Anos, até 1762. Ainda nesse ano foi-lhe confiada a instrução de jovens cavaleiros em matéria veterinária. Lafosse apresentou a Choiseul um plano para a instrução de ferradores para os regimentos montados, recomendando a criação de uma escola de ferraria, o que se mostrou uma proposta recebida em entusiasmo. Porém, em 1764, Choiseul foi substituído por Bertin, protetor e dedicado a Bourgelat, e Lafosse foi sistematicamente deixado de fora deste círculo. O resultado foi um ressentimento duradouro em relação a Bourgelat, e à academia de Alfort (que lhe é associada).[97] Devemos, contudo, deixar claro que Claude Bourgelat se trata de uma figura incontornável na institucionalização do ensino da medicina veterinária. Deve-se a ele a fundação das primeiras escolas veterinárias, uma em Lyon, em 1761, e depois em Maisons-Alfort, em 1765. Foi responsável por disseminar a ideia da necessidade de uma profissão que se especializasse no tratamento do gado e dos cavalos, já que a posição de veterinário propriamente dita só é realmente formada depois desta institucionalização.[98]

Voltando ao caso de Lafosse, depois de concluir a sua formação, tornou-se veterinário dos estábulos reais de Luís XV, tendo criado cursos gratuitos sobre anatomia e patologia do cavalo. Durante este período, Lafosse ocupou diversos cargos e funções de prestígio. Em 1770, deixou de ensinar para se dedicar à escrita *de Cours d'hippiatrique, ou Traité complet de la Médecine des Chevaux*, que publicou dois anos mais tarde, conquistando reconhecimento por toda a Europa. É este o material do autor escolhido para constar da exposição proposta. Este manual é uma amálgama de todo o conhecimento que existia dentro da hipiatria, contendo diversas secções que vão desde patologias internas até capítulos dedicados inteiramente às artes da ferração. Esta obra integra gravuras de diferentes artistas sendo que Lafosse é, também, autor de algumas delas.

Lafosse escreveu igualmente vários dicionários referentes ao cavalo e à prática veterinária específica deste animal, que constam do acervo de Queluz. A sua obra,

[97] MONTEILHET, 2009: 281
[98] MONTEILHET, 2009: 96,97,98,99

contudo, foi ainda muito mais vasta do que estes materiais.[99] La Lance refere ainda que as gravuras desta obra foram utilizadas por várias vezes como decoração das paredes de ofícios de ferradores, pela enorme riqueza de materiais desta tipologia. Esta informação é realmente interessante quando comparada com a situação proposta de exposição destas imagens, onde o material gráfico sai da obra original para uma conjuntura expositiva. Devemos ainda referir que o exemplar de Queluz se trata de um exemplar único ricamente colorido, onde todas as gravuras são detentoras de uma cor intensa assim como todos os pequenos adornos de páginas que iniciam os capítulos. Apesar das gravuras deste autor serem relativamente conhecidas no ramo veterinário, esta versão colorida veio arrebatar a atenção deste público, e seriam efetivamente indispensáveis à proposta. A obra encontra-se disponível *online* no formato original a preto ou apenas com algumas das imagens coloridas, mas não encontramos mais nenhum exemplar completamente colorido como o do exemplar que pode ser consultado na coleção de D. Diogo de Bragança. [100]

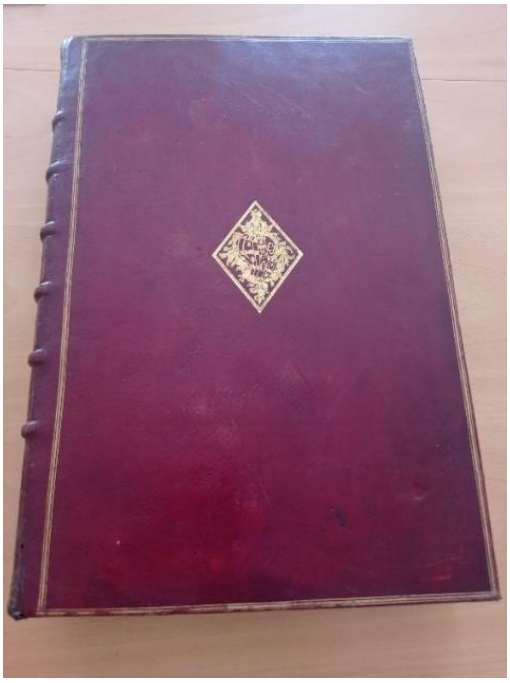


Figura 21 - Exemplar da obra, *Cours d'hippiatrique, ou Traité complet de la Médecine des Chevaux*, Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, Fotografia de Catarina Coelho, 2021

[99] ARMAND, 1858: 9

[100] A obra pode ser consultada em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k319833z/f1.item

Será ainda proveitoso prolongar esta nota sobre Lafosse com a continuação do seu percurso, que se mostrou bastante conturbado, refletindo o clima político francês desta cronologia. Em 1791, Luís XVI nomeou Lafosse como Inspetor veterinário das Remontagens de Cavalaria, e depois como Inspector Geral. Mas estas posições em breve foram abolidas com a queda do Antigo Regime e a deposição de Luís XVI. Lafosse encontrou-se assim resignado a um cargo de menor importância[101]. Nesta nova posição, o autor tem como colegas, entre outros, dois antigos alunos de Alfort, formados numa academia várias vezes denegrida por ele até ao final da sua vida. Estes intervenientes vieram a ser responsáveis por uma denúncia que resultou na sua prisão. Permaneceu em cárcere por 11 meses e 14 dias.[102] Segundo todos os autores da bibliografia consultada para a investigação sobre este autor, Lafosse teria efetivamente sido executado, não fosse o dia da sua execução estar marcado para o dia seguinte da execução de Robespierre. Algumas referências apontam ainda o testemunho do seu discípulo Girard para obtenção do seu perdão. Todavia, o mais provável é que, não fosse a morte de Robespierre e o tumulto e libertações geradas a partir desse facto, Lafosse teria sido executado no dia seguinte à morte do revolucionário.[103]

Após as agruras passadas em cárcere, a carreira de Lafosse conseguiu resistir e, em 1796, foi ainda nomeado Membro Associado da Academia de Ciências. Já no final da sua vida, publicou um trabalho que recebeu alguma critica controversa, por se tratar de uma publicação enganosa que visava denegrir a academia de Alford, ainda que o título da mesma nada tivesse a ver com o seu conteúdo, mantendo assim esta aversão tão viva até ao fim da sua vida, desculpando-se de tal feito pela sua idade[104]. Phillippe Ettiene Lafosse morreu em 1820, aos 82 anos, deixando um contributo

---

[101] MONTEILHET, 2009: 282

[102] G. Armand.1857, diz-nos que a denúncia feita a Lafosse reside neste ter empregado como seu funcionário um homem que tinha emigrado. Contudo, não encontramos outras referências que possam sustentar este relato. O autor assume ainda que a denúncia foi motivada pela aversão dos denunciantes por Lafosse, não existindo nenhuma prova da acusação.

[103] LA LANCE. 1971: 41,42; ARMAND.1858

[104] LA LANCE.1971:41,42

enorme sobre a medicina veterinária especializada nos cavalos, que se mostra uma referência relevante até à atualidade.



Figura 22 - Gravura em Cours d'hippiatrique, ou Traité complet de la Médecine des Chevaux, Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, Fotografia de Catarina Coelho, 2021

4.1.6. Charles Aubry

Ligado aos círculos militares, Charles Aubry[105] começou a publicar ilustrações em 1817, tendo sido um dos primeiros artistas franceses a recorrer à técnica litográfica. Em 1824, editou uma série de seis litografias intitulada *Jeux de l'Enfance* e participou numa coleção coletiva de caricaturas médicas, com o título *Album comique de Pathologie pittoresque*. Ainda em 1817, publicou com outro autor uma série sobre os guardas da *Maison du Roi,* produzida por Delpech. A partir desta obra, foi amplamente reconhecido como especialista em vestuário militar, ilustrando, em 1823, na *Engelmann*, uma coleção de uniformes do exército francês, e um ano mais tarde produz um retrato equestre de Carlos X. Mais do que qualquer temática, o artista pintou e desenhou os cavalos com exatidão e graciosidade, criando uma imagem inovadora dos tratados equestres.[106] A sua reputação levou a que fosse nomeado professor de desenho na *École de Cavalerie* de Saumur,[107] em 1825, onde lecionou e protagonizou vários cursos focados no cavalo. Bénézit apresenta esta circunstância como ocorrida em 1822, contudo, as outras fontes encontradas apontam 1825 como a data de início efetivo de funções. [108]

Em Saumur, Aubry foi munido de toda a inspiração e modelos reais para desenvolver uma vasta coleção de litografias e desenhos referentes ao cavalo e à equitação, dispondo de uma imprensa litográfica que usava para relatar o quotidiano da Escola. Nestas obras eram retratadas características dos estábulos, picadeiros, exercícios equestres, as oficinas de desenho onde os alunos desenhavam os cavalos. Em 1828, ilustrou o primeiro carrossel equestre em Saumur. Da obra de Emmanuel

---

[105] Durante este período um outro artista francês, relacionado com a fotografia, se identifica por Charles Aubry, sendo que, o seu trabalho se encontra mais amplamente divulgado que o artista que tratamos aqui. É necessário referir que se trata de dois artistas completamente distintos e o trabalho de um não tem qualquer relação com o outro. Deixamos ainda em nota uma referência feita na enciclopédia de La Lance sobre o nome próprio deste autor: *O nome próprio Charles aparece no título de todas as suas obras ou desenhos, mas, segundo a sua certidão de nascimento, e segundo a sua certidão de pensão, o seu verdadeiro nome era Édouard.* LA LANCE, 1971:41

[106] AUBRY, 1834: 2

[107] LA LANCE, 1971

[108] BÉNÉZIT,1911:42

Bénézit consta uma listagem com a maioria dos títulos produzidos por este autor e que podem ajudar na sua datação e organização.

Além das obras produzidas através de processos do universo da gravura, Aubry também executava trabalhos em desenho, com um estilo muito fluido e uma linha característica, de um desenho rápido relacionado com esquiços e esboços. Ao tempo que produzia as suas obras, Aubry ministrou cursos de desenho e de gravura que também eram retratados nas obras referentes ao quotidiano de Saumur.

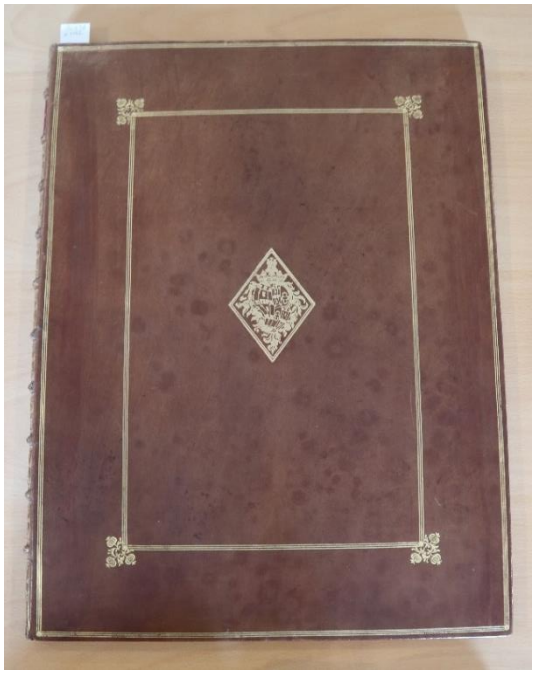


Figura 23 - Capa do álbum Histoire pittoresque de l'Equitation ancienne et moderne, Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva, Fotografia de Catarina Coelho, 2022



Figura 24 - Gravura "Amazone" em Histoire pittoresque de l'Equitation ancienne et moderne, Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva, Fotografia de Catarina Coelho, 2022

Entre 1833-1834, publicou a obra *Histoire pittoresque de l'Equitation ancienne et moderne*, e é com esta obra que nos é introduzido em Queluz. Este livro contém, no total, 24 litografias. No centro de cada uma delas, observa-se a representação de um Cavaleiro Mestre ou uma prática equestre referente a um determinado país ou época. Essa figura central é moldurada por pequenos desenhos que remetem para o imaginário do cavalo e que permitem completar a narrativa da imagem principal. Xenofonte surge-nos logo, representado na primeira litografia, anunciando as

referências aos grandes Mestres, mas o mais interessante desta obra reside nos seus detalhes, nas figuras que ladeiam as imagens principais e que as completam. O livro é ainda acompanhado de um pequeno texto introdutório que visa incutir, no leitor, os princípios base de cada um dos mestres ou épocas representadas. No texto final, não temos a presença de nenhuma grande imagem, contudo, o texto é ladeado por referências visuais do cavalo, desde hipocampos desenhados nas letras, pégasos, centauros, cavalos saltando, e muitas outras referências à viagem diacrónica do cavalo. O exemplar consultado trata-se de um exemplar original de 1834. Apenas o prefácio contém letras com cor, todas as outras litografias são a preto. Contudo, é essencial referir que existem exemplares desta obra ricamente coloridos, embora não se encontrem no acervo desta instituição. A obra consultada foi editada em Paris, por Ch. Motte. Atualmente, a biblioteca não detém mais nenhum material da autoria de Aubry.

O artista deixou de trabalhar em Saumur em 1835, quando foi dispensado em *layoff.* A sua produção decaiu significativamente depois desta data, vindo a falecer em 1841.



Figura 25 - Detalhe de um hipocampo e de um pégaso no último texto da obra Histoire pittoresque de l'Equitation ancienne et moderne, Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança ,VIII Marquês de Marialva, Fotografia de Catarina Coelho, 2022

5. Construção e execução das ideias para a montagem da exposição

Para a realização e execução do projeto no seu formato físico, foi necessário estabelecer diferentes metodologias de trabalho para distintos fins. Uma vez definidos os conteúdos a explorar, os artistas e as obras a expor, e o local, trabalhando em parceria com o ICBAS, seguiu-se um trabalho específico relacionado com as práticas artísticas e expositivas para desenvolver diferentes mecanismos e formatos de exibição das obras. Dado que apenas foi possível usar reproduções das obras originais, foi essencial pensar noutro tipo de elementos que dessem dinâmica à exposição e que fossem autênticos. Contudo, as reproduções e o trabalho adjacente às mesmas foram sempre assumidas como o ponto central para o acontecimento que aqui se propõe.

5.1 Reprodução das gravuras

Sabemos como certo que as reproduções não são de todo substitutos de real, tanto no seu formato digital como no seu formato físico. Walter Benjamim, aborda com profundidade a questão da aura da obra de arte e a indubitável perda da mesma no processo de reprodução. De acordo com as palavras do autor:

Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be. This unique existence of the work of art determined the history to which it was subject throughout the time of its existence. This includes the changes which it may have suffered in physical condition over the years as well as the various changes in its ownership.[109]

Contudo, na configuração em que exploramos esta exposição, o facto de trabalharmos com reproduções não constitui uma inviabilidade. A proposta expositiva não pretende transformar esta investigação num projeto assente no empréstimo de

[109] BENJAMIN, 1936:14

obras entre instituições, especialmente trabalhando com instituições privadas (Parques de Sintra e Monte de Lua) e instituições públicas (ICBAS/FLUP). Estas iriam requerer vários tipos de formalidades e questões financeiras para as quais não teríamos tempo nem forma de resolver no decorrer do mestrado. Quando abordamos a ideia de projeto, inicialmente com a instituição parceira em Queluz, rapidamente ficou claro que este processo seria extremamente demorado mesmo que fosse apenas com uma única gravura, e que não haveria certezas da sua viabilidade. Posto isto, a decisão final foi a exibição de reproduções a partir de fotografia ou de digitalização das obras presentes no acervo. Nas várias visitas à Biblioteca parceira, foi possível ter o apoio da Dra. Sandra Oliveira, supervisora e colaboradora da Parques de Sintra e Monte de Lua, que esteve responsável pela biblioteca e pelo seu acerco e arquivo. Durante a investigação, foi nos informado que a Biblioteca se encontrava em negociações com o Museu Militar de Lisboa para a digitalização de alguns dos exemplares do acervo, e que seria possível usar estas digitalizações na exposição com a autorização do Diretor. Contudo, a Dra. Sandra Oliveira deixou de exercer funções na Biblioteca ainda durante a realização da investigação, ficando esta questão das digitalizações por se concretizar, já que a Biblioteca não avançou com a iniciativa. Apesar disso, devo ressalvar que a Dra. Sandra Oliveira se demonstrou várias vezes disponível em esclarecer dúvidas e proporcionar contactos necessários que foram essenciais para a investigação seguir o seu curso. A Dra. Luísa Antunes, arquivista e parte integrante da Parques de Sintra e Monte de Lua, teve também um papel essencial nas questões finais do projeto, especialmente na ajuda de captura de imagem fotográfica e divulgação da mesma no círculo de Queluz.

Regressando às questões das reproduções finais, para a exposição, utilizamos apenas imagens fotográficas, que capturei em várias das visitas à Biblioteca Equestre. As fotografias não foram editadas ou trabalhadas, excetuando casos pontuais onde as questões de luminosidade deturpavam a imagem original. A maioria das gravuras foi impressa à sua escala real, salvo alguns casos onde as imagens eram efetivamente de um formato maior que aquele que podíamos trabalhar em impressão, e foram por esse motivo reduzidas, respeitando a escala do objeto original. As legendas

apresentam as medidas originais das gravuras, excetuando os casos onde as gravuras têm tamanhos distintos dentro da sua obra, contando aí a dimensão da obra onde estão inseridas. No campo das reproduções, não surge como primordial a questão se são efetivamente um objeto artístico ou não, porque simplesmente não é essa a questão, e não é essa a proposta que pretendia criar para este projeto. A génese desta mostra de gravuras prende-se com a apresentação do trabalho destes autores para um público que as desconhece, que provavelmente muito as apreciará, mas que de outra forma talvez não as viesse a conhecer. De certo modo, a utilização destas reproduções numa mostra expositiva funciona também como um modelo publicitário do que os visitantes podem encontrar na Biblioteca Equestre de Queluz. Não entendemos como ideal a utilização de reproduções. Contudo, devido às restrições temporais e burocráticas, essa foi a solução viável para que o projeto avançasse. Todas as reproduções se encontram legendadas contento o seu autor, obra, tipo de gravura, ano de edição (sempre que possível), e as medidas dos exemplares originais deixando também sempre claro que são obtidas através dos exemplares da Biblioteca de Queluz. Cada grupo de gravuras é ainda acompanhada de um pequeno texto referente ao seu autor, contruído a partir da investigação lavrada no capítulo anterior. Os produtos expositivos referentes a estes textos estão disponíveis no apêndice 2, no conjunto dos materiais produzidos para a exposição.

5.2 Painéis visuais - a viagem da imagem do cavalo e o seu imaginário

A partir do estudo executado para aferição do estado da imagem do cavalo na diacronia, já apresentado no capítulo um, foi feita uma seleção de algumas obras para a criação de painéis visuais que estabelecessem um ponto de partida para a interpretação das reproduções das gravuras. Durante a minha licenciatura na FBAUP, tive oportunidade de ter um módulo de Multimédia lecionado pelo professor Samuel Silva, onde uma das propostas de trabalho se relacionava *com encontrar o estranho no familiar e o familiar no estranho*. Ora, esta máxima tem-me acompanhado ao longo de vários momentos de produção artística, mas também na minha relação com a cultura

visual. Penso ser do máximo interesse proporcionar ao espectador este leque visual, tão rico e diversificado, para que também ele estabeleça este tipo de conjeturas.

John Berger convida-nos a uma exploração da nossa perceção sobre as imagens, ou seja, só podemos ver na imagem aquilo que nós próprios conhecemos, tudo o resto está oculto, e toda a nossa experiência e conhecimentos prévios influenciam a forma como olhamos as imagens. *Further, when we look at someone else's image, our understanding of it depends on our way of seeing*[110]

Se falarmos da diacronia do cavalo especificamente, existirão por certo diferentes níveis de profundidade interpretativa. Um historiador de arte e um cavaleiro poderão ter entendimentos aprofundados e concretos sobre uma mesma imagem que diga respeito ao cavalo por lentes muito distintas. Enquanto um historiador, provavelmente, terá em conta o seu contexto histórico e autoral logo no primeiro olhar, o especialista de equitação terá, por sua vez, a atenção voltada para as particularidades técnicas demonstrada na obra, o tipo de arreios, a qualidade do exercício equestre demonstrado. Por exemplo, *Napoleão cruzando os Alpes* (1801), da autoria de Jacques Louis David, constitui um dos exemplos comentado no meio equestre como retratando um erro primário de equitação. O artista retrata o calcanhar de Napoleão bastante elevado da linha do estribo, enfiando a bota dentro do mesmo, quando deveria estar abaixo e apenas com a ponta do pé no estribo. Esta posição do pé é tida como um erro de equitação bastante primário, sendo muitas vezes objeto de atenção, especialmente nesta obra, por se tratar de um contexto tão explícito de poder soberano, mas contendo um erro básico no que diz respeito à equitação. Nas palavras do Mestre Nuno de Oliveira, renomado não só em Portugal como a nível internacional, *os calcanhares não devem estar demasiado subidos, nem demasiado descidos, se não estamos a ser incorretos*[111]. Por outro lado, analisando por exemplo a estátua equestre de D. José I, da autoria de Machado de Castro, na praça do Comércio em Lisboa, até mesmo os olhares mais familiarizados com o Cavalo de Alter Real talvez

[110] BERGER, 1972: 2
[111] COUX, 2006: 16

não lhe reconheçam de imediato as origens. A verdade é que o cavalo representado foi efetivamente criado a partir de um cavalo real, de seu nome Gentil,[112] um dos cavalos da coudelaria de Alter fundada, em 1748, por D. João V[113] e que se mantém até hoje como uma das coudelarias mais antigas a nível europeu, mantendo no seu acervo grande parte dos arquivos de linhas genealógicas dos seus cavalos. Com estes dois exemplos pretendo apenas fazer uma breve análise dos detalhes destas obras por lentes diferentes. A experiência e conhecimento de cada espectador será fundamental para as ilações que conseguem retirar das obras a partir dos pormenores aos quais estão previamente predispostos a ver. Por esse motivo, não será certamente inoportuno que convidemos todos os espectadores a submergir dentro do imaginário do cavalo e que procurem nas obras expostas nos painéis pontos de referência que lhe sejam familiares, assim como o seu oposto. A experiência da galeria, da imagem, vai muito além do conhecimento prévio do espectador, cabendo aos próprios agentes culturais proporcionarem ferramentas para que esta relação entre a obra e quem a observa se desenvolva, independentemente de tudo o resto.

Nesse sentido, reunimos, a partir do processo de investigação levado a cabo ao longo do projeto, uma série de imagens referentes à viagem diacrónica do cavalo pela história, desde as pinturas e gravuras rupestres de Chauvet e de Foz Côa, respetivamente, até representações da primeira metade do século XX. Tentamos abordar diferentes períodos históricos, diferentes culturas e modos de executar obras bastante distintos, assim como imagens com diferentes simbologias iconográficas. Algumas das obras foram escolhidas pelo seu semblante "icónico", isto é, pela difusão que têm no meio cultural mais generalizado, facilmente identificadas pelo público geral, outras pela sua relevância histórica ou pelas particularidades com que o cavalo foi representado, muitas outras pela inclinação pessoal que nos levou até elas, e por último, selecionando apenas obras onde foi possível obter uma imagem de qualidade suficiente para a impressão em tela de 2x1 metros. Este último critério acabou por ser

[112] CASEIRÃO, 2017: 15
[113] Site oficial da coudelaria de Alter Real: https://alterreal.pt/pt/quem-somos

relevante, tendo obrigado à troca de certas obras primeiramente selecionadas, substituídas depois perante a impossibilidade de obtenção de reproduções com qualidade gráfica suficiente. As representações de cavalos pela história são tantas e de formas tão diversas que seria impossível apresentar nestes painéis, ou em qualquer outro tipo de suporte, todas as que conferem a sua iconografia. Poderiam ser também muitos outros os critérios para as escolher. Assim, apresentamos uma seleção de 128 obras, todas elas identificadas segundo o critério de autor, título, ano, local de exibição ou local de produção. A maioria dos exemplares está apresentada em formato recortado para que todas se cinjam à grelha quadrangular do painel. Algumas das obras foram especificamente recortadas para que fosse possível ver de perto a expressão de alguns dos animais, como é o caso dos frescos de Andrea di Bonaiuto, na Capela de Santa Maria de Novella, em Florença, onde os cavalos adornam as diferentes passagens da Paixão de Cristo de uma forma um tanto peculiar. Muitos parecem estar em diálogo uns com os outros, com expressões muito mais trabalhadas que as figuras humanas representadas. Determinados cavalos parecem até comunicar com o próprio espectador. Outro exemplo foi o caso dos cavalos de Gentile de Fabriano em *Adoração dos Magos* (1423), na Galeria Uffizy em Florença, que são um detalhe absolutamente excecional no que diz respeito à dimensão da narrativa entre os próprios animais.



Figura 26 - Exemplo de um dos painéis de obras referentes à diacronia

Devido a questões técnicas relacionadas com o que foi possível produzir a nível reprográfico, as obras foram organizadas em quatro painéis retangulares de um metro de altura por dois de largura, sendo que cada um deles alberga 32 imagens. As obras inseridas nos painéis encontram-se no apêndice 2 na sua composição total. No anexo 1 é ainda possível ver todas as obras em separado com a sua respetiva legenda.

Estes painéis, em número de quatro, foram colocados em duas das faces de um paralelepípedo construído especificamente para esta exposição, ficando dois em cada lado. A construção e características deste elemento expositivo serão abordadas no subcapítulo seguinte, onde aprofundamos o cavalo como elemento central e onde estes painéis exercem a sua função em conjunto com outros elementos.



Figura 27 - Resultado dos painéis expostos num dos lados do paralelepípedo. Fotografai de Catarina Coelho 2022

5.3 – O cavalo e a memória

Como já foi referido no capítulo um, durante o processo de investigação foi também essencial perceber como a figura do cavalo atua nos parâmetros da memória e também da própria fé, e isto levou-nos até um epitáfio dedicado especificamente a um cavalo, que passamos a citar:

- Estela de mármore, de quem é o túmulo?

– De um cavalo veloz.

– Qual era o seu nome?

- Eutídico.

- Que fama tinha?

- Era um vencedor de competições.

- Quantas vezes foi montado depois das corridas?

- Muitas.

- E quem o montava?

- O Senhor [o Imperador].

- Oh, que grande honra, superior à dos heróis[114]s.

A memória deste cavalo é eternizada pelo objeto e texto da estela e talvez seja um dos melhores resumos da investigação que aqui se propõe, já que de uma maneira muito solene condensa não só a relação contígua entre o homem e os cavalos, mas também é expressiva na sua diferença em comparação a outros animais de companhia. O papel na história para o cavalo talvez seja reservado ao principal animal ao serviço da humanidade, ora de corridas, ora de guerras, trabalhos e esforços. Assim,

[114] Estela de mármore, Roma, finais do século II d.C. tradução livre. Epigramas funerários griegos. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1992, p. 385.

ficou decidido que este texto faria também parte de um dos painéis expositivos. Contudo, foi essencial pensar que tipo de diálogo pretendemos criar sobre ele.

A partir do nome deste cavalo surgiu a ideia de explorar neste painel o nome de vários cavalos, não só de cavalo históricos ou campeões como também de cavalos anónimos. Desta forma, reinventamos esta relação com o cavalo na atualidade, que felizmente vai além do serviço que estes animais nos prestam, explorando o seu contexto sentimental no campo da memória. Sendo a diversidade de nomes tão grande quanto as diversidades da sua representação na história, não faltaram exemplos para constar neste painel, fazendo com que a seleção albergasse 163 nomes de cavalos, dos mais variados contextos, organizados por ordem alfabética.



Figura 28 - Desenho gráfico do painel construído para o epitáfio e os nomes de cavalos

5.4 O cavalo e os sentidos, a exploração do objeto de interesse a partir da visão, tato, olfato e audição

Logo numa primeira abordagem foi assumida como essencial a exploração temática do cavalo além das gravuras recolhidas em acervo. Esta decisão advém essencialmente de duas questões: primariamente, para que existisse um ponto de referência que remetesse diretamente ao cavalo como objeto de estudo central e como ponto de união entre as diferentes áreas científicas; a par disso, acreditamos que a exploração das imagens e dos objetos de interesse, fazendo uso dos sentidos, em muito tem a acrescentar à experiência dentro do espaço de museu, galeria, ou simplesmente qualquer espaço onde a mostra artística tenha lugar, e este núcleo seria o local ideal para o aplicar.

A importância crescente da exploração dos sentidos no espaço museológico como método para fomentar não só a procura pelos espaços culturais como também para estimular a interação do público com o espaço é explorada por várias personalidades na obra de Levent e Pascual-Leone[115] ,onde encontramos diversos contributos para o entendimento destas problemáticas, nomeadamente no próprio contexto arquitetónico dos espaços. De uma maneira tradicional podemos entender que a repartição de cada grupo artístico por um dos sentidos é um costume observável em todo o meio cultural e mesmo no nosso imaginário. O bailarino dança mudo, a obra visual observa-se em silêncio, a música escuta-se, e parecemos colocar todo o nosso foco num desses sentidos que é reservado a uma única forma artística, sendo que a visão será sempre o sentido primordial na observação de quase todas as formas artísticas. Esta ideia é sobretudo trabalhada por Kirshenblatt-Gimblett[116]. Desta forma, o ambiente artístico é conservado num espaço constrito, silencioso e contemplativo, que acaba por contrariar as nossas tendências naturais como seres humanos de experimentarmos o mundo por todos os sentidos. Assim, surgem os museus e obras multissensoriais onde o tato e a audição são explorados em conjunto com o fator

[115] LEVENT, PASCUAL-LEONE, 2014
[116] KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998

visual, desencadeando no espectador sensações que o relacionem com as suas próprias experiências e memórias de uma forma mais imediata. De um modo geral, o sentido do paladar será o menos explorado, já que a sua ligação com o espaço da galeria não é tão genuína, ficando mais constrita aos locais ligados ao património gastronómico ou identitário de certas culturas e localidades.

Não será certamente difícil lembrarmo-nos de um determinado odor ou de uma textura, que desperta imediatamente uma memória que associamos ao que sentimos. Portanto, podemos dizer que, além da visão, todos os outros sentidos são convocados para a construção da experiência humana, e que somos capazes de recordar os diferentes sentidos como recordamos a experiência visual. A experiência coletiva de associar o cheiro de pipocas ou outros doces ao ambiente de romaria ou de festas populares é certamente muito comum. Por isso, não podemos pensar que, quando tratamos a cultura visual, as diferentes experiências sensoriais devem passar para segundo plano. Quando dois ou mais sentidos entram em ação ao mesmo tempo, para a experiência de um mesmo objeto ou espaço, chamamos a este fenómeno uma experiência multissensorial. Este tipo de experiência facilita a relação com os objetos e tópicos que se propõe explorar no contexto artístico, pois é possível fomentar um contacto muito mais abrangente do que apenas a componente visual.

Neste sentido, foi criada uma estrutura em que fosse possível fazer a junção dos sentidos e criar um núcleo central referente ao próprio cavalo. Ou seja, o espectador é convidado a visitar este paralelepípedo que, em parte, convoca a ideia de *White cube*[117], sendo depois surpreendido pelo seu interior. A estrutura criada tem 2,10 metros de altura por 2,75 metros de largura, contento 4 faces, nas quais foram colocados painéis com imagem e texto e uma face superior, o teto, onde foi executada uma pintura com técnica mista. A produção deste elemento será também abordada no decorrer deste capítulo. Devo referir que a construção deste componente foi feita a partir de contraplacado e revestido por laminado branco, conferindo assim uma visão

[117] Configuração museológica elaborada no século XX, que assenta sobre um espaço amplo, geralmente quadrangular, com paredes brancas lisas e fontes luminosas uniformes, proveniente das correntes minimalistas.

gráfica polida para a exposição. Numa das faces foi aberta uma porta para que fosse possível entrar no seu interior onde decorrem então os restantes elementos expositivos, nomeadamente a exploração do cavalo pelos sentidos. Ao pensar esta questão para o objeto primordial, o cavalo, centramo-nos no aspeto de "sentir o cavalo", ver, tocar, ouvir, e cheirar o cavalo. Por motivos óbvios, o sentido do paladar ficou excluído desta equação. Para isso foi necessário pensar e criar diferentes métodos e estruturas para cada um destes aspetos.

5.4.1 Ver o cavalo

O sentido da visão foi certamente o mais amplamente explorado, não só dentro do espaço do paralelepípedo como também nas suas paredes exteriores, onde os painéis de imagens foram colocados. Uma vez que a questão visual estática já tinha sido tão amplamente explorada no seu exterior através destes objetos, foram criados dois diaporamas para serem reproduzidos em *loop* dentro do paralelepípedo. Num deles demos prioridade ao uso de imagens referentes à pintura mural com cavalos, trabalhos exteriores com azulejo, arte paleolítica, entre outros elementos que convocam uma relação próxima entre a pintura e o espaço arquitetónico. O interior deste espaço atua como elemento experimental dessa relação entre imagem e suporte mural, imóvel, sendo que, neste caso as imagens da arte parietal movem-se dentro do espaço. Este diaporama pretende estabelecer uma ligação contígua com um dos momentos que é proposto dentro do cubo, a pintura mural coletiva e de intervenção para o próprio público, que será abordado no decorrer deste capítulo. Por baixo dessa disposição de imagens, foram colocados pedaços de carvão, em conjunto com materiais de desenho como grafites e lápis de cor, para incentivar o público à participação ativa no mural, estabelecendo esta relação com a pintura dentro de grutas e cavernas ou qualquer outro interior mural passível de intervenção.

Link para acesso ao diaporama 1: https://youtu.be/iK6nwmHXM78

No segundo diaporama, demos prioridade ao uso de imagens referentes ao universo da veterinária, utilizando apenas materiais recolhidos das obras já

mencionadas dos Saunier e de Philippe Etennie Lafosse. Além da exibição das gravuras em formato de projeção, foram feitos recortes de imagem, remoção de fundos, e montagem de imagem, para a criação de uma experiência imersiva distinta da experiência proporcionada nos painéis exteriores com as reproduções fotográficas das obras. Com esta projeção almeja-se dar atenção a alguns detalhes e segmentos de imagens, e também dar a possibilidade ao público de ver algumas gravuras que, apesar de não terem sido escolhidas para constar das reproduções exibidas, relevaram interesse e qualidade ao nível artístico e que mereciam certamente também ser mostradas. Os projetores e os computadores utlizados nesta exposição foram cedidos pela FLUP.

Link para acesso ao diaporama 2: https://youtu.be/11vS5LxyUgc

É de ressalvar que, apesar do resultado funcionar em contexto expositivo, não foi o produto inicialmente planeado. Estas projeções são assumidas como um protótipo de ideia. Num espaço ideal, com outro tipo de projetores e com uma maior distância entre o projetor e as paredes, e talvez um número maior de projetores, gostaríamos de ter criado uma experiência verdadeiramente imersiva onde a totalidade das paredes e o teto se encheriam com imagens, cores e texturas. Contudo, faz também parte da realização de um projeto readaptar as ideias à realidade, utilizando os recursos possíveis e, nesse sentido, tudo foi feito para que a experiência fosse o mais envolvente possível para o visitante.

5.4.2 Ouvir o Cavalo

Para ouvir o cavalo, foram recolhidos sons do caminhar de um cavalo, neste caso do meu próprio cavalo, que devo dizer, muito participou na exposição sem o saber. As ferraduras ao bater no chão produzem um som muito característico que rapidamente associamos aos cavalos. Lembro-me por várias vezes de ir para a janela assim que ouvia o som das ferraduras na estrada, pois anunciavam que em breve iriam

passar cavalos ali e que eu queria muito vê-los. O som dos cascos de cavalos permite vê-los antes mesmo de os ver e é esta relação que tentamos criar dentro deste núcleo. A presença deste som é fulcral no imaginário coletivo que fazemos dos cavalos, até porque está presente mesmo em quem não tem uma relação próxima com eles. Além deste som, podemos ouvir, de uma forma mais ténue, alguns relinchos, respiração e galope de um cavalo dentro de um picadeiro. O som foi associado a um dos diaporamas, e tal como as imagens é reproduzido sempre em *loop* ao mesmo tempo que as imagens. Outra particularidade da utilização do som e que o podemos sentir mesmo antes de abrirmos a porta do paralelepípedo, ou estando fora dele, proporcionando sempre este som de fundo na observação da restante exposição. Este ficheiro de som encontra-se associado ao diaporama 2 já listado no tópico acima referente ao vídeo das imagens do imaginário veterinário.



Figura 29 - Resultado obtido das projeções no interior da estrutura

5.4.3 Tocar e cheirar o cavalo

Coloco estes dois sentidos juntos, pois os objetos que proporcionam esta experiência na exposição são os mesmos, sendo assim, será mais conveniente abordar estes sentidos pelas suas valências multissensoriais.

Quando o Inverno se torna menos severo, e as semanas que antecedem a vinda da Primavera se aproximam, a pelagem de Inverno dos cavalos começa a cair, dando lugar a uma pelagem mais curta. Conheço este processo há quase duas décadas, mas devo dizer que é mágico todos os anos. Nos cavalos tosquiados tal experiência não sucederá, pelo menos não de uma forma tão expressiva, mas nos cavalos com pelagem natural, que não foi tosquiada no Inverno, os pêlos compridos e mais escuros dão lugar à pelagem de verão. Para a limpeza dos animais, utilizamos a almofaça, além de cardoas e outras escovas. As almofaças, podendo ser de ferro ou borracha, tem pequenas saliências que permitem “agarrar” o pêlo velho removendo-o do cavalo.



Figura 30 - Pelo de cavalo retirado de uma almofaça. Fotografia de Catarina Coelho 2022

A partir destes pêlos, que já por si se tornaram objetos, foi executado um processo de feltragem com agulha única de feltragem, embora este tipo de pêlo não resulte de todo da mesma forma que a pelagem das ovelhas. Foi possível dar-lhe um pouco mais de robustez para que aguentasse o seu propósito na exposição, fixando-o na parede com fita cola.

Estas formas ovais foram coladas nas paredes do cubo, com algumas saliências para fora, e outras ficaram no chão. Desta forma seria possível o visitante tocar e sentir o pêlo do cavalo, proporcionando uma proximidade maior entre o imaginário do cavalo e o visitante, já que para muitas pessoas esta seria provavelmente a primeira experiência que tinham de tocar a pelagem deste animal. Além do toque, a questão do cheiro pode também ser explorada, pois se o visitante se aproximasse o suficiente dos elementos, ou até mesmo depois do toque no próprio pêlo, o cheiro seria facilmente reconhecível. Uma vez que o pêlo foi recolhido antes e durante a primavera, o cheiro já não era de todo intenso aquando da exposição. Contudo, é certamente indissociável de qualquer ambiente onde estejam os cavalos.



Figura 31 - Resultado do pelo aplicado no espaço

Vídeo do interior da estrutura, com a junção dos contextos descritos:
https://youtube.com/shorts/y0P00jd50_c?feature=share

5.5 O espectador como agente ativo do espaço museológico, criação de um mural coletivo

Jacques Rancière alberga vários ensaios de sua autoria que visam entender o papel do espectador na obra artística, especificamente no teatro, estabelecendo o paradoxo do espectador. O espetador observa, impedido de agir, mas sem espectador não há teatro, em suma, sem espectador não é possível a criação da aura artística, já que é este que a valida. Assim, convida-nos à exploração do seu papel no meio cultural, dizendo-nos que *a emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições*.[118]

Além da ideia já referida, que se relaciona sobretudo com o que aqui foi exposto em relação aos *Modos de ver* de John Berger, a participação ativa do observador foi pensada também numa abordagem prática que se integrasse com os restantes elementos. Uma vez que tentamos explorar a experiência participativa do espectador pelos seus sentidos, foi essencial criar um mecanismo em que a sua participação fosse o que ativa a própria obra/estrutura artística. Desde meados do século XX que os artistas procuram a relação ativa do espectador com a obra, caminhando em direção à valorização do processo artístico sobre o seu resultado por si só. A obra não existirá como objeto artístico sem que existam espectadores que exerçam algum tipo de ação no espaço. Contudo, não foi fulcral para a montagem da exposição a criação de um objeto artístico pela ação do espectador, mas sim a criação de uma proximidade entre o tema, o cavalo, e o espetador. Ou seja, não está em questão se o objeto produzido se trata ou não de uma prática que afere uma obra de arte, mas sim estabelecer a proximidade do objeto de estudo com o espectador. Para isso, decidimos relacionar a prática de pintura mural com a experiência multissensorial criada no interior da estrutura do paralelepípedo.

---

[118] RANCIÈRE. 2008: 22

Nos primeiros esboços traçados para a epigrafia, o mural assumiu diferentes dimensões. Numa primeira fase foi pensado para ser executado sobre um papel de cenário que seria colocado nas paredes do espaço da galeria. Contudo, numa fase mais avançada, pareceu-nos que a solução ideal seria colocar este mural coletivo no interior da estrutura nuclear do cavalo, para que comunicasse com as restantes estruturas sensoriais do interior. Além disso, pareceu-nos que o uso de um papel não iria de encontro à experiência proposta e que seria uma prática mais interessante convidar a que o desenho fosse construído nas próprias paredes. O material do paralelepípedo foi revestido por laminado fazendo com que a superfície apresente uma textura muito escorregadia que facilita a limpeza do mesmo, mas que também dificulta a aderência de alguns materiais. Ou seja, em exibições futuras, caso o espaço dedicado ao mural se encontre demasiado preenchido, é exequível limpar os registos para que assim se proceda à construção de um novo mural. Desta forma podemos dar origem à existência de dois processos artísticos distintos. Por um lado, é possível que o mural se torne um *work in progress* que viaja de lugar em lugar e cresce consoante a sua viagem. Por outro lado, chegando a um ponto de saturação máxima, viabiliza-se a remoção das intervenções para que se dê lugar a uma nova interpretação, num novo local, para esta exposição itinerante. É essencial referir que aqui surge como indispensável o registo fotográfico para que seja possível captar as diferentes fases deste mural e para que constem sempre registos das diferentes versões que possam ser construídas. O efémero converte-se em realidade física através das imagens captadas pela câmara fotográfica.

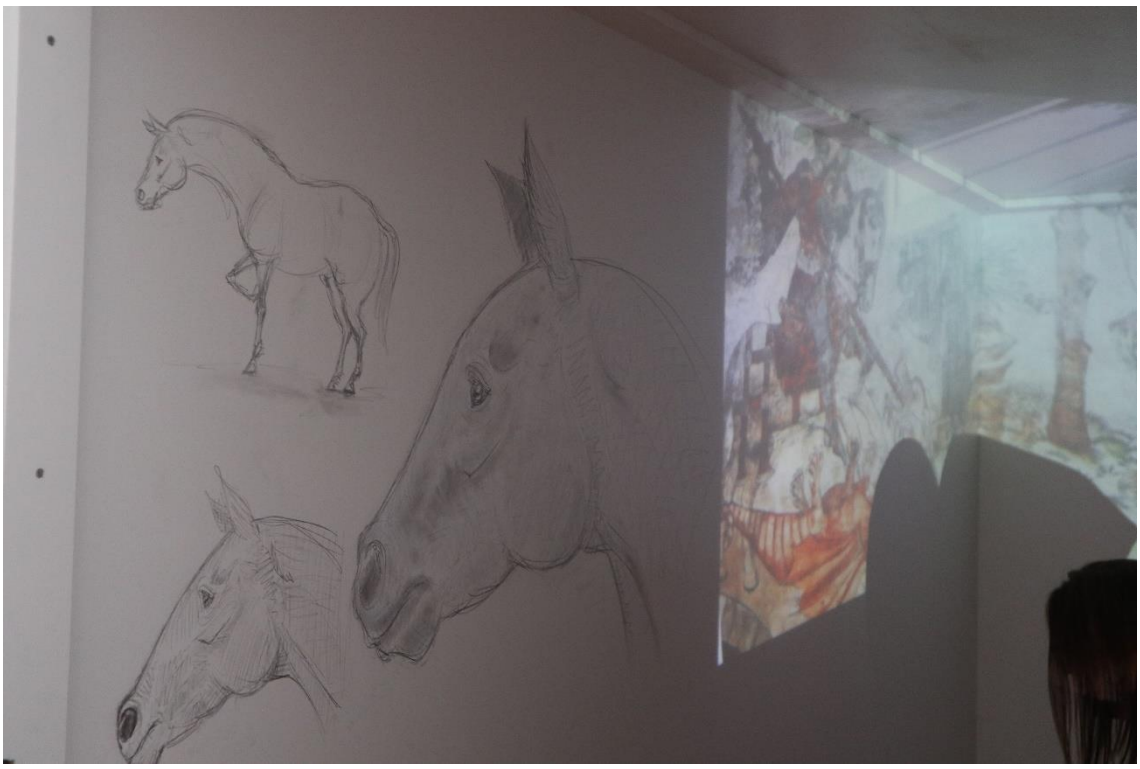


Figura 32 - Registo da primeira intervenção realizada no mural por um dos espectadores. Fotografia de Catarina Coelho 2022

5.6 – A pintura na parte superior do paralelepípedo

De uma forma resumida, esta estrutura expositiva alberga, no exterior, os painéis referentes à diacronia do cavalo, à estela de mármore e os diferentes nomes de cavalos, bem como o painel com o título e texto introdutório da exposição. No seu interior, reservamos o espaço para os sentidos e intervenção do público. Ficava então em falta a parte superior e exterior do mesmo. O espaço do *Foyer* apresenta características que não só valorizam a prática expositiva, mas também permitem a visualização da exposição por diferentes perspetivas. A partir de um vão de escadas, com acesso a partir da própria galeria, é possível ascender do quarto ao sexto piso obtendo nesta subida diferentes perspetivas sobre a exposição, especialmente sobre o paralelepípedo, já que só assim é possível observar a pintura no seu exterior, dando à exposição uma dimensão que a integra no espaço arquitetónico.

Sobre a pintura em si, foi realizada num tríptico, já que era esse o formato do teto. A pintura convoca a imagem de diferentes cavalos, explorando diferentes tonalidades e cores, movimentos e expressões dos mesmos, funcionando como um convite de visita à exposição quando as pessoas passam pelo corredor superior. De um modo geral, encontramos nesta estratégia uma forma de também explorar alguma da formação enquanto artista plástica.



Figura 33 - Registo fotográfico do processo da pintura dos painéis superiores. Fotografia de António Cunha, 2022



Figura 34 - Painel da pintura visto de cima no dia da inauguração. Fotografia de António Cunha 2022

6. Divulgação da Exposição

Uma parte fundamental da construção de um projeto que é criado para fruição do público, como é o caso de uma exposição, é a divulgação e publicitação do mesmo. Assim, foi fulcral entender quais os meios disponíveis para procedermos à comunicação da mesma. Em primeiro lugar, criamos as primeiras matrizes de cartazes das quais resultou o cartaz da figura 34. O cartaz contém as informações essenciais tais como título da exposição, local, datas, instituições parceiras e um breve resumo dos seus conteúdos. A imagem usada foi retirada da obra de Jean e Gaspard Saunier, um dos autores abordados no contexto expositivo. A partir do cartaz foi também criada uma versão GIF do mesmo, assim como dois *banners* em formato GIF para que fosse possível adicionar alguns elementos dinâmicos aos *emails* referentes à divulgação. Procedemos também à elaboração de um texto informativo que aborda, de uma forma mais profunda, os conteúdos da exposição e que serve também de convite para a inauguração da mesma.



Figura 35 - Versão final do cartaz da exposição

Modelo de convite:

"O Cavalo em todos os lugares. Uma mostra de gravura equina"

Inauguração da exposição a 22 de julho, pelas 18h30 na sala do Foyer, ICBAS

No contexto da concretização do Projeto de Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, vimos dar conhecimento da ***realização da exposição "O cavalo em todos os lugares"****, patente no ICBAS, que pretende desenvolver um diálogo entre a arte e ciência a partir da imagem do cavalo.* ***A exposição será inaugurada no dia 22 de julho de 2022, pelas 18.30h, na sala do Foyer (ICBAS) e estará aberta ao público até ao dia 20 de agosto.*** *Durante este período, serão indicadas duas datas para a realização de visitas guiadas, conduzidas pela estudante Catarina Dias Coelho.*

A narrativa da exposição resulta de um trabalho de investigação desenvolvido no âmbito do referido mestrado, realizado pela estudante Catarina Dias Coelho, com a orientação da Professora Ana Cristina Sousa (FLUP /DCTP /CITCEM). A exposição compreende reproduções de várias gravuras equestres do campo da veterinária e do desporto equestre, ressaltando alguns nomes como Elias Ridinger, Johannes Stradanus, e Lafosse. Para além das reproduções, a exposição conta com uma plataforma imersiva recorrendo a projeções e sons, e com um local dedicado à intervenção dos próprios visitantes. Deste modo, pretende-se que o cavalo seja explorado como objeto central, mas também aferir a relevância do desenho como metodologia científica.

Coordenada pela Professora Ana Cristina Sousa (FLUP), com o apoio do Professor António Rocha (ICBAS) e da Professora Paula Proença (ICBAS), o projeto proporcionou o contacto e a colaboração entre duas faculdades da Universidade do Porto, assumindo-se como um trabalho multidisciplinar e modelo para colaborações

futuras.

Gostaríamos muito de contar com a V/ presença![119]

Após a elaboração de todos os elementos subordinados à divulgação, procedemos ao contacto com os respetivos meios. A Dra. Bárbara do Carmo, responsável pela comunicação do ICBAS, esteve desde o primeiro momento envolvida na logística da exposição, tendo assumido um papel fundamental na orgânica do projeto no ICBAS, enquanto interlocutora privilegiada nessa instituição. Estabeleceu-se, depois, a ligação com o departamento de comunicação da FLUP, na figura da Dra. Cláudia Moreira, que articulou com a Dra. Bárbara do Carmo e com os responsáveis da Reitoria da Universidade do Porto. Além dos *emails* para divulgação, foram criados também *banners* específicos para a difusão nas páginas do SIGARRA, para que fosse possível qualquer visitante do *site* aceder às informações da exposição. A notícia da divulgação foi também divulgada no jornal *online* da Universidade do Porto[120], pela FLUP [121]e pelo ICBAS [122] . Estas notícias encontram-se disponíveis para consulta no apêndice 3.

Por último, foi também realizado um pequeno filme de divulgação produzido pela T.V.U, da Universidade do Porto, com o intuito de construir não só um objeto de divulgação, mas também de memória da própria exposição. O filme foi gravado alguns dias após a inauguração, conseguindo assim capturar o espaço no seu formato completo, e servindo como meio difusor no decorrer do tempo em que a exposição se encontrou aberta ao público, no ICBAS. Esta peça fílmica inclui alguns *frames* gravados onde explico, pessoalmente, os conceitos base da exposição. O diretor do ICBAS, Professor Doutor Henrique José Cyrne, foi também entrevistado, abordando com mais

[119] Modelo de texto para divulgação da exposição via *email*
[120] https://noticias.up.pt/flup-e-icbas-dedicam-exposicao-ao-universo-do-cavalo/
[121] https://sigarra.up.pt/flup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=142884

[122] https://sigarra.up.pt/icbas/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=51189

profundidade a relação de parceria entre ambas as faculdades como modelo a seguir. Os depoimentos são acompanhados por imagens da exposição, captadas de diferentes ângulos e perspetivas, permitindo assim dar ao observador a possibilidade de visualizar a exposição para saber o que esperar de uma visita presencial à mesma. O filme foi divulgado em redes sociais pessoais e foi sem dúvida um excelente instrumento não só para publicitar o projeto, como também enquanto produto final que pode ser mostrado, divulgado e revisto após a finalização do mesmo.[123]

[123] O vídeo produzido pode ser consultado em: https://www.youtube.com/watch?v=xqaOeTQSSB4&t=14s&ab_channel=UniversidadedoPorto

7. Montagem da Exposição, os desafios da prática

Devemos ainda deixar um espaço neste relatório para fixar algumas notas sobre a montagem da exposição, pois acreditamos que as questões práticas e logísticas são de extrema relevância quando falamos de projetos com uma realização prática. Em contexto de projeto, da criação de um produto, é necessário adaptar o conteúdo científico às condições possíveis da prática, isto é, nem sempre as possibilidades práticas acompanham as conjeturas imaginadas e é necessário reformular o que inicialmente é projetado. O trabalho de montagem desta exposição relevou-se mais árduo e complexo do que aquilo que foi previsto, especialmente em alguns aspetos funcionais. Mesmo não querendo fazer desta documentação um testemunho puramente experiencialista, a aplicação da máxima *a experiência que é madre das cousas nos desengana e de toda a dúvida nos tira*[124] seria bastante oportuna. Efetivamente, a experiência da montagem tem uma componente prática que é essencial e intransmutável, e que só é possível aceder quando passamos por ela. Isto é, penso que a realização física e final da proposta que aqui foi descrita, em muito teve a acrescentar à própria investigação.

A minha formação anterior na FBAUP fez com que chegasse até aqui com várias ferramentas úteis para esta fase, contudo, foi sem dúvida um desafio conseguir edificar e estruturar tantos elementos dentro do tempo que tínhamos disponível para a montagem. O espaço do *Foyer* esteve ocupado com outros acontecimentos expositivos alheios ao projeto até ao dia 19 de Julho, tendo-nos sido concedidos apenas dois dias para a montagem. A Exposição foi inaugurada na tarde do dia 22 de Julho de 2022. Seria possível termos dedicado mais dias ao processo de montagem e ter escolhido inaugurar numa data posterior, contudo, tal decisão iria encurtar a janela temporal da exposição que, no limite, não podia ir para além do dia 20 de agosto. Devido aos constrangimentos temporais, foi essencial ser o mais pragmática possível, evitando dispersões e guiando-me pelos esquemas epigráficos previamente

[124] PACHECO, 1508

mencionados. Os painéis para as gravuras, fornecidos pelo ICBAS, foram antecipadamente pintados e tratados por mim, na semana anterior à montagem, assim como o recorte das gravuras em guilhotina, mas apenas lograram ser devidamente colocados no espaço do *Foyer* no dia 20 de Julho.

A primeira coisa a ser montada foi a estrutura do paralelepípedo, que conseguimos armar ainda no final do dia 19 de Julho, evitando deixar mais um entrave para os dois dias imediatamente anteriores à inauguração da exposição. O processo de descarga e montagem foi árduo devido às dimensões e peso dos materiais, muito tenho a agradecer ao meu pai e ao Sr. João, carpinteiro há mais de 40 anos, que disponibilizaram o seu tempo para ajudarem nesta tarefa e na que se seguiu no decorrer da desmontagem. Acredito que quando falamos de projetos de aplicação prática realmente dependemos de muito mais do que a autossuficiência, isto é, é impossível suprimirmos todas as necessidades de um projeto sozinhos. É importante criar pontes de ligação que nos permitam a realização das ideias, sejam elas no campo científico ou no campo da prática. O desenvolvimento destas capacidades é efetivamente uma mais-valia para a própria investigação.

Após a montagem do paralelepípedo, procedemos à colocação dos painéis expositivos cedidos pelo ICBAS. Assim, ficou alinhavado o "esqueleto" da exposição. O paralelepípedo foi assumido como a primeira peça a ser encontrada pelos visitantes. Depois, de um dos lados, colocamos um dos painéis das gravuras e no outro mais dois deles. Esta organização permite a passagem ao público pelo espaço de modo que fosse possível observarem ambos os lados das estruturas expositivas.

Sobre a questão organizacional das gravuras, deve ser dito que a exposição não se rege por uma ordem cronológica, mas sim pelo aspeto temático, agrupando os autores consoante as leituras temáticas das suas obras. Nesse sentido, colocamos as gravuras da obra dos Saunier e da obra de Lafosse agrupadas e seguidas uma da outra por configurarem os modelos relacionados com a anatomia equina e a medicina veterinária. Foi também essencial conjugar a cor neste contexto pois as gravuras retiradas da obra de Lafosse são as únicas que são coloridas. Do lado oposto colocamos um segundo grupo de autores, contendo as gravuras de Stradannus e as

gravuras retiradas da obra de Perrault. Aqui, o cavalo é explorado à luz da manifestação do poder régio. No caso do desfile do Carrossel de Luis XIV, acrescentamos ainda o símbolo de festa, abundância e fortuna. Embora as gravuras respeitem entidades e cronologias distintas, podem efetivamente ser tidas como mote quando abordamos o cavalo como símbolo de poder. No último painel, que ficou isolado, expusemos as gravuras de Elias Ridinger e de Charles Aubry, subordinadas às temáticas relacionadas ao desporto equestre e à caça, e que abordam a imagem do cavalo puramente dentro destes contextos.

Diz respeito ainda à montagem a organização das obras de cada autor nos seus respetivos painéis. Devemos, por isso, deixar algumas notas justificativas da sua posição no espaço dos painéis. No caso das gravuras da temática da veterinária, não foi respeitada a ordem pela qual as imagens surgem nas fontes. Justifica-se esta decisão pelo facto de as imagens terem tamanhos muito distintos, provocando desequilíbrios ao nível plástico e estético. Assim, deu-se primazia à organização por aquilo que fazia sentido ao olhar e que nos permitia fazer o melhor uso do espaço vazio disponível. Além disso, as imagens não seguem propriamente uma linha narrativa, sendo ilustrativas dos processos descritos nas fontes. A leitura por uma ordem diferente não lhes retira o seu conteúdo. Já no caso das gravuras dos restantes autores, respeitou-se a ordem pela qual estão dispostas nas suas respetivas fontes. No caso da obra de Stradanus, o visitante pode efetivamente achar curioso o facto de algumas gravuras, que estão numeradas, se encontrarem fora da ordem que seria esperada. Contudo, as gravuras foram organizadas desta maneira propositadamente, pois o colecionador, D. Diogo de Bragança, XVIII Marquês de Marialva, assim as ordenou. Decidimos, por este motivo, respeitar a vontade do colecionador já que fizemos uso da fonte disponível na sua coleção, embora efetivamente a ordem que pode ser consultada noutros arquivos não seja esta. Todas as imagens foram ainda devidamente identificadas seguindo, sempre que possível, o critério de autor, título (ou descrição na sua ausência), obra, ano e local onde está disponível para consulta. As dimensões reais dos objetos fazem também parte da legenda. No caso das gravuras retiradas dos manuais de veterinária e da obra de Perrault, apenas colocamos a

dimensão da fonte na sua totalidade e não de cada uma das gravuras. As etiquetas foram cortadas manualmente devido à indisponibilidade da guilhotina na reprografia do ICBAS. Quanto à fixação das obras, todas as imagens da exposição foram fixadas com fita dupla, assim como as legendas. Os painéis expostos no paralelepípedo tiveram ainda de ser fixados com pregos devido ao seu peso.

Por fim, será necessário abordar a montagem das estruturas do interior do paralelepípedo. Para a obtenção das projeções foi necessário a colocação de uma mesa de suporte no interior e fazer um furo para a passagem de cabos. Seguiram-se vários testes de imagem até à decisão da posição final dos projetores. O pêlo de cavalo foi colado com fita dupla, embora esta solução seja de natureza bastante frágil pois rapidamente o pêlo se liberta e acaba por cair. O carvão e os lápis para a intervenção mural foram colocados apenas no final de tudo o resto estar finalizado[125].



Figura 36 - Espaço do *Foyer* com a colocação das estruturas expositivas, nomeadamente do paralelepípedo e dos painéis para as gravuras. Fotografia de Catarina Coelho 2022

[125] Todos estes elementos expositivos se encontram explicados e ilustrados no capítulo 5. Em apêndice encontram-se ainda várias fotografias referentes ao processo de montagem da exposição que não constam neste capítulo.

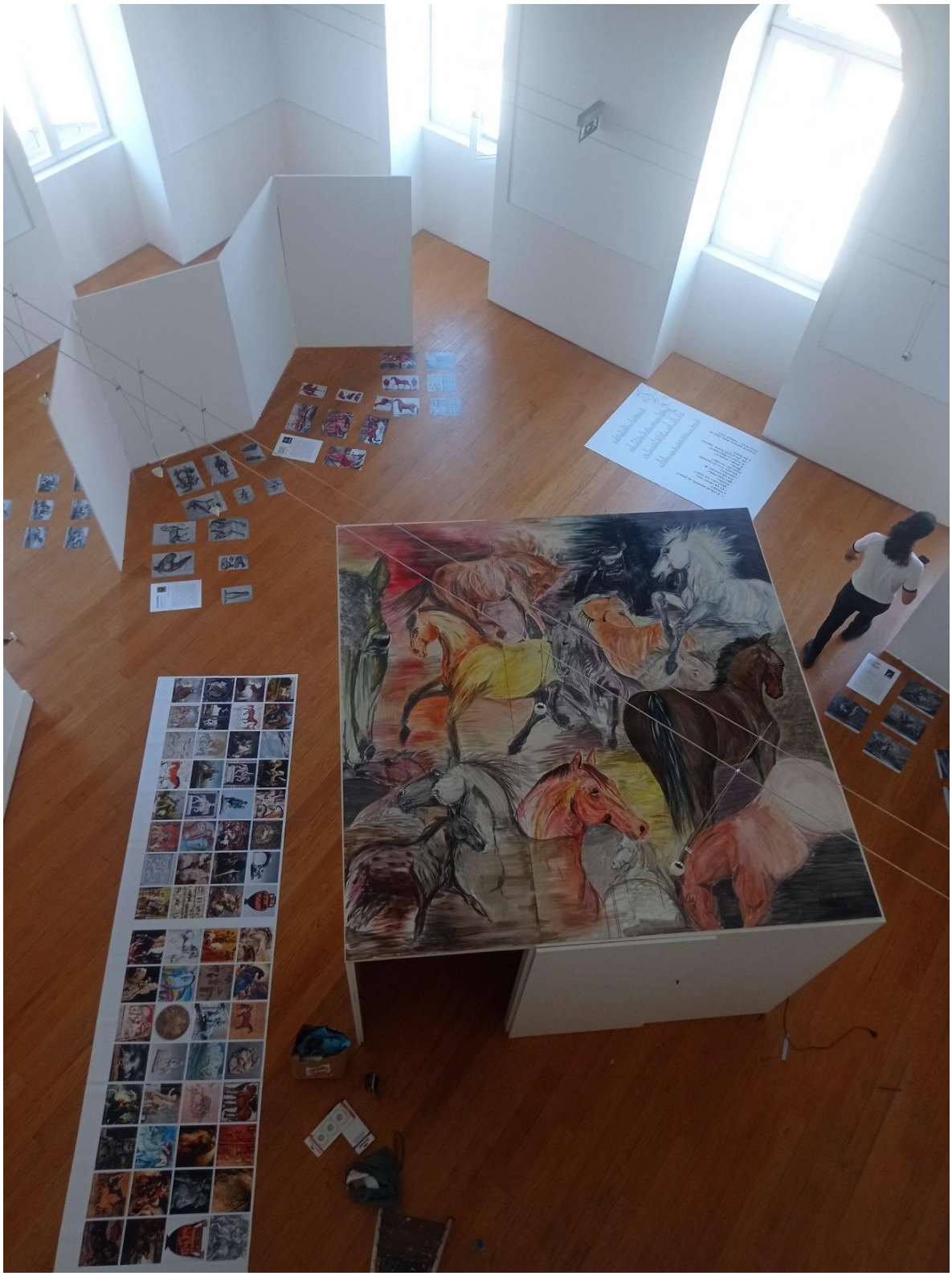


Figura 37 - Registo da montagem com a disposição das peças programadas no chão do espaço.

Fotografia de Catarina Coelho 2022

8. Inauguração e considerações do público

No dia 22 de julho, pelas 18h30, ocorreu a inauguração da exposição. O dia contou com os preparativos usuais que acarretam uma abertura de uma exposição como limpeza do espaço, verificação de todos os componentes técnicos como computadores e projetores, verificação das obras e respetivas etiquetas assim como o posicionamento de todos os elementos expositivos.

Por volta das 18h00 começaram a chegar as primeiras pessoas e mais próximo das 18h30 principiaram a entrar várias figuras que foram visitando o espaço, aguardando assim a abertura. O Professor Henrique Cyrne Carvalho, Diretor do ICBAS foi, por questão protocolar, quem iniciou as orações que tiveram lugar na inauguração, felicitando este tipo de iniciativa multidisciplinar, tão próximo ao ICBAS. Seguidamente, a palavra foi dada à Professora Fernanda Ribeiro, Diretora da FLUP, que completou e conclui as ideias expressadas previamente, inaugurando assim a primeira parceria deste tipo entre as duas faculdades. A Professora Ana Cristina deu seguimento à oratória, assim como o professor António Rocha, falando das questões colaborativas deste tipo de projetos e convidando à reflexão sobre o quão abrangente pode ser a área de investigação da própria História da Arte, e no fundo, qualquer outra área. A mim, coube-me o discurso final, dedicado mais especificamente à própria exposição.

Esta explicação teve como intuito munir os participantes de informações relevantes ao entendimento da exposição. O certo é que entendemos que o bom resultado de uma exposição segura e percetível reside em que esta consiga falar por si própria, não necessitando de interlocutores para se fazer entender da forma devida. Porém, pensamos ser do interesse de todos ter um ponto de vista dos criadores das mesmas, já que só eles serão capazes de informar sobre a natureza de certas minudências que, de outra forma, não seriam do conhecimento geral. Sendo assim, esta explicação logrou resumir os pontos essenciais da exposição, explicando a divisão temática pela qual optamos por repartir os autores, dando as informações das janelas cronológicas referentes. Além disso, foi fundamental esclarecer os espectadores sobre

todas as valências da estrutura que se encontrava no meio do *Foyer* e que constituía o núcleo dedicado ao cavalo e à experiência dos sentidos sob a seu imaginário. Assim sendo, comecei por falar sobre a parte exterior, que era a única parte visível nesta altura, explicando a conceção dos painéis das obras referentes à diacronia do cavalo, seguindo da explicação sobre o epitáfio dedicado ao cavalo como exemplo da relação próxima entre homem e cavalo. Por fim, desvendei então o fator surpresa da exposição que se prende com o interior do paralelepípedo. Para isso, abrimos a porta da estrutura possibilitando a visão parcial do seu interior, seguiu-se assim a explicação sobre a questão dos sentidos e o porquê de ter entendido como essencial a exploração do tema do cavalo pelo meio dos mesmos, convidando a que todos acedessem ao seu interior em grupos de 4 ou 5 pessoas no máximo, e que interviessem no mural coletivo da maneira que entendessem, abrangidas por todos os estímulos sensoriais que experimentavam dentro da estrutura. Para finalizar, referi também a questão da perspetiva da exposição e da pintura exterior que só seria visível das escadas ou do andar superior, convidando o público a procurar estas outras perspetivas sobre a exibição artística. O público foi depois invitado a visitar a exposição e a deixar a sua opinião registada num caderno de memórias.

O restante tempo da inauguração foi experienciada de grupo em grupo, vendo as pessoas passarem pelos diferentes núcleos expositivos, tirando algumas dúvidas aos mesmos, e também ouvindo outras sugestões e relatos que seriam relevantes, dotando o espaço do *Foyer* de uma componente social que em tudo tem a beneficiar a componente científica. [126]

[126] As restantes fotografias referentes à inauguração encontram-se no apêndice número 4



Figura 38 - Professor Henrique Cyene e Professora Fernanda Ribeiro na inauguração da exposição junto dos painéis das gravuras de veterinária. Fotografia de Sérgio Vilela 2022



Figura 40 - Vista da parte exterior e interior do paralelipipedo no dia da inauguração. Fotografia de Sérgio Vilela 2022



Figura 39 - Vista da parte superior e de uma das faces do paralelepípedo. Fotografia de Sérgio Vilela 2022

9. Resultados obtidos

Nesta última fase abordamos os resultados e questões com que nos deparamos após a realização do projeto. Logo na inauguração foi possível contar não só com as pessoas já mencionadas, mas também com alguns estudantes de veterinária e de outras áreas do ICBAS. Embora não tenha ocorrido durante o período letivo foi essencial ter a presença de estudantes envolvidos na área uma vez que a génese do projeto se prende precisamente com o cruzamento entre as diferentes áreas para a celebração deste ponto em comum, neste caso, o cavalo. As primeiras intervenções no mural coletivo foram efetuadas por um grupo de estudantes de veterinária, marcando assim o início do mesmo.

Um dos detalhes mais curiosos penso ser a atenção dada aos painéis das obras que marcam a referência diacrónica do cavalo. Grande parte das pessoas ficou realmente intrigada e fascinada por toda a diversidade de formas, cores e contextos com que o cavalo tem sido representado. Não foi incomum também fazerem referência a uma ou outra obra que reconheciam, estabelecendo assim a ponte entre aquilo que lhes é familiar e o que é desconhecido. Julgamos que além dos painéis das imagens, o painel referente ao epitáfio foi um dos que suscitou a maior curiosidade. Várias foram as pessoas que perguntaram de onde vinham os nomes escritos no painel que acompanhava a citação. Foi muito interessante ter esta experiência com um grupo de pessoas ligadas aos cavalos, depois da inauguração, que reconheceram muitos dos nomes, ora pelo seu contexto, ora por serem cavalos do seu conhecimento pessoal.

O professor António Rocha e a professora Paula Proença ficaram realmente muito satisfeitos com o trabalho apresentado, fazendo a proposta de uma viagem em conjunto até à Biblioteca de Queluz depois da finalização do projeto, para que pudessem ver as obras exibidas no seu formato original, fazendo com que o papel de divulgação deste acervo também se encontrasse cumprido.

A exposição contou ainda com um caderno de memórias para que os visitantes pudessem deixar algum tipo de nota sobre aquilo que acharam da exposição, uma ideia que devo agradecer ao professor António Rocha. Das notas deixadas, podemos

destacar algumas delas, as citações foram transcritas do seu formato manual que está disponível no anexo 4.

Parabéns pela iniciativa. Arita

Excelente exposição que muitos veterinários vão adorar! António.

Adorei a tua exposição, Catarina. Parabéns, Eugénia.

Parabéns, Catarina! Será certamente o início de muitos sucessos! Ideia cativante desde o primeiro minuto de apresentação. Tudo de bom, Paula Proença.

Parabéns Catarina pela fantástica exposição, a qual expressa a paixão pelo mundo equestre. Estamos orgulhosas de ti! Amélia Litavszky, Deolinda Martins, Alexandra Carneiro.

Congratulations on your exposition! Great job A+! With love, from Texas, Joana.

Muito bom, em termos de anatomia e informação. Parabéns. Catarina, Isabel e Filipa.

Que esta bela exposição a inspire ainda mais!... Para qualquer amante do cavalo é e será sempre maravilhoso ver e rever obras que exprimam a beleza deste animal. EP

Parabéns pelo projecto. Reflete todo o teu trabalho e talento. As maiores felicidades.

Foi realmente muito gratificante obter este resultado, de certo modo, é uma confirmação de que a exposição cumpriu os seus objetivos e que conseguiu cativar a atenção do público. As intervenções no mural foram também um fator a analisar, sendo compensador ver ao longo dos dias o mural ganhar mais algum desenho, disseminando cavalos e figuras do seu imaginário, como ferraduras, e ocupando praticamente uma das paredes inteiras. Contudo, o facto de a exposição ter tido lugar numa altura de férias talvez tenha influenciado a que a participação, que por si só já é algo desafiante, se tornasse mais escassa, sendo por isso um fator a melhorar na edição seguinte. Assim, ficou decidido manter as intervenções realizadas no ICBAS na passagem do projeto para a FLUP, para que assim o público fosse mais facilmente levado a intervir. De um modo geral, podemos dizer que apesar dos recursos que

tivemos para a realização do projeto, que não foram os ideais, foi capaz de cumprir aquilo a que se propôs.



Figura 41 - Resultado do mural coletivo referente apenas à edição no ICBAS. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 43 - Visão parcial do mural coletivo mostrando as cabeças desenhadas em contraponto com uma imagem de um cavalo desenhado em Lacaux. Fotografia de Sérgio Vilela 2022



Figura 42 - Resultado dos painéis dos autores de veterinária. Fotografia de Catarina Coelho 2022

10. Uma exposição itinerante, a passagem para a FLUP

A passagem da exposição para a FLUP foi uma ideia que foi sendo abordada, muito superficialmente, durante a execução de todo o projeto. Apesar da exibição ter um caracter itinerante e mutável, não houve durante o processo uma certeza sobre o seu futuro depois do ICBAS, pois também dependeria do tipo de resultado que conseguiríamos obter. Assim, como produto do sucesso da sua edição no ICBAS e da autorização por parte da Professora e Diretora Fernanda Ribeiro, foi-nos possível trazer esta exposição para a FLUP. Por um lado, esta segunda edição da exposição acabou por ser por si mesma um dos resultados obtidos da exposição original. Uma vez que a natureza do projeto sempre teve em conta a sua itinerância e adaptabilidade, não houve propriamente na sua génese uma preocupação em moldá-la a um único espaço, portanto, seria sempre possível adaptá-lo a um novo lugar. A única condição, chamemos-lhe assim, é que o espaço expositivo que a recebe tenha altura e amplitude suficiente para albergar a estrutura do paralelepípedo. Num caso ideal, que tenha um pé direito alto o suficiente que não inviabilize a observação do painel superior desta estrutura. É esta essencialmente a maior questão que decidiu o local exato para a montagem da mesma na FLUP. Não obstante, apesar do carácter itinerante, é de ressalvar que a montagem da exposição neste novo espaço acarretou algumas mudanças, e alguns custos extra, que tiveram de ser pensados e executados durante a montagem.

Primariamente, o paralelepípedo foi retirado do ICBAS no dia 23 de agosto, e montado ainda nesse dia na FLUP. Tal como todos os processos que envolveram a montagem e desmontagem desta estrutura, este foi também bastante demorado e árduo, e teria sido impossível fazê-lo sem ajuda. Durante a montagem deste elemento deparamo-nos com alguma falta de espaço para o funcionamento ideal do mesmo, sendo necessário fazer duas alterações fundamentais. A primeira foi a mudança da direção da pintura superior, para que fosse visível na ordem e direção correta desde os corredores dos andares de cima, ficando assim a encarar o público. Uma vez que o tríptico forma um quadrado, foi possível rodar a direção para que encaixasse neste novo sentido. Em segundo lugar, trocamos a porta de lado, para que abrisse para o

lado oposto, não ocultando o texto de introdução. A porta manteve-se aberta durante os dias da exposição, tal como no ICBAS para incitar a entrada do público, desvendando assim logo de início o que guarda no seu interior, contudo, entendemos que não seria do interesse da iniciativa manter a porta fechada pois muito dificilmente o público a iria abrir sem ter a confirmação de alguém encarregue pela atividade. Quanto ao seu interior, mantivemos essencialmente as posições definidas no ICBAS, tendo de readaptar a altura dos projetores e algumas questões de segurança do material. Já o mural ficou como veio do ICBAS, na esperança de que o público das letras continuasse as intervenções tímidas dos primeiros visitantes e que no final fosse possível obter um resultado de um desenho coletivo mais seguro e com muito mais participações.



Figura 44 - Estrutura do paralelepípedo montada no espaço da FLUP, vista da entrada. Fotografia de Catarina Coelho 2022

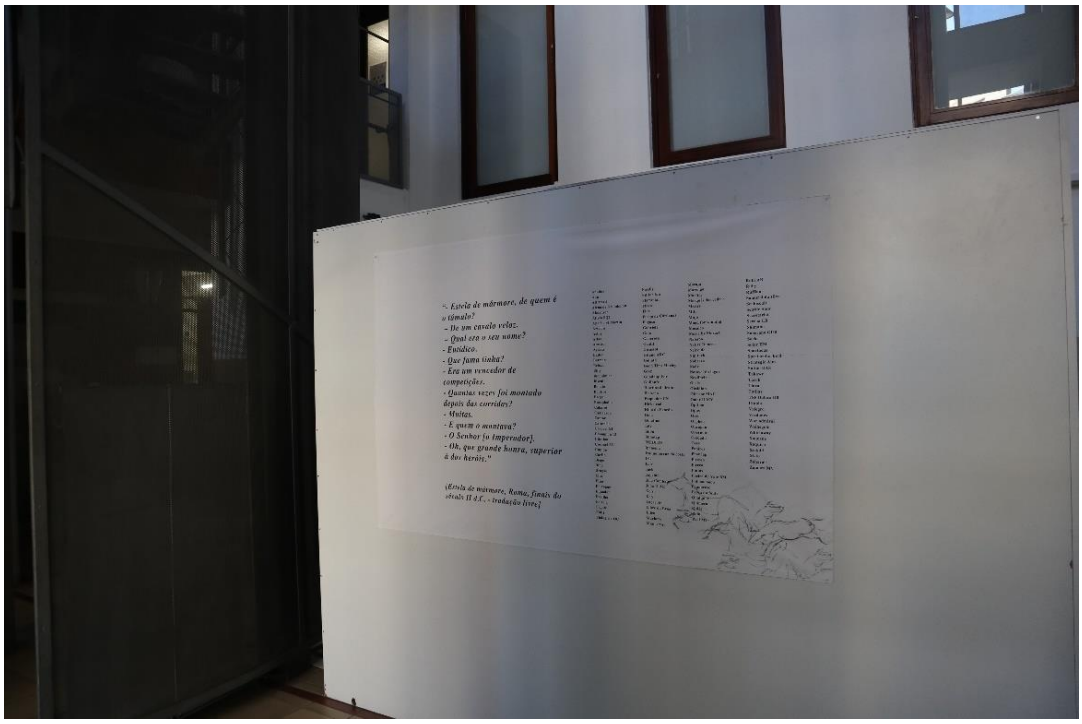


Figura 46 - Figura 40 - Estrutura do paralelepípedo montada no espaço da FLUP, vista do painel do epitáfio. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 45 - Figura 40 - Estrutura do paralelepípedo montada no espaço da FLUP, vista superior do primeiro andar. Fotografia de Catarina Coelho 2022

No que diz respeito às reproduções das gravuras, também existiram alterações ao modelo apresentado no ICBAS. As imagens foram retiradas dos painéis emprestados pela instituição, tirando a fita autocolante, para serem colocadas nas vitrines da entrada do bar da FLUP. Informaram-nos que não poderíamos usar materiais deste tipo para colar as gravuras, fazendo uso apenas de alfinetes expositivos para a sua fixação. A distribuição dos autores pelo espaço sofre também alterações, não sendo exequível usar a mesma distribuição da edição anterior. Estas vitrines são de uma dimensão algo reduzida, embora em grande número, contanto apenas com 3 grandes vitrines onde, por razões lógicas, teriam de estar os autores com imagens de maior escala ou com maior número de obras. Neste caso, reservamos estas vitrines para a obra de Stradanus e para Lafosse. Nas colunas imediatamente à frente deste segundo autor dedicamos duas a Ridinger, e distribuímos os outros autores cada um por uma das colunas. Deste modo, foi também necessário fazer uma nova seleção de imagens para completar alguns espaços das vitrines. A área disponível na FLUP foi bastante maior que no ICBAS e a seleção prévia não abrangia a totalidade do espaço que pretendíamos ocupar. Uma vez que as fontes estudadas são amplas e ricas na quantidade de imagem, não seria difícil fazer novas reproduções que não constaram da primeira edição. Seguindo essa ideia, foram selecionadas novas imagens das obras de Elias Ridinger, Charles Perrault e Charles Aubry. Não que os restantes autores não tivessem nas suas fontes muito mais material de pesquisa, esta decisão prendeu-se unicamente com o funcionamento da dinâmica expositiva planeada que deixava em branco alguns espaços onde estes autores estavam inseridos. Naturalmente, foi também necessário fazer novas etiquetas para a legenda destes elementos. Numa edição futura, pode ainda existir a opção de alargar ainda mais o banco de imagens reproduzidas, caso efetivamente o espaço justifique essa opção.



Figura 48 - Detalhe da exposição mostrando gravura da obra de Charles Perrault em contraponto com o bar da FLUP. Fotografia de Catarina Dias 2022



Figura 47 - Fotografia de detalhe do espaço expositivo das gravuras na FLUP. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 49 - Vista geral das vitrines das gravuras. Fotografia de Catarina Coelho 2022

Este espaço levantou um novo desafio no que diz respeito ao enquadramento da exposição, não só pelas suas características, mas também pela divisão entre o espaço do paralelepípedo e o espaço dedicado às gravuras, um constrangimento que não aconteceu no ICBAS. Enquanto que na primeira edição a exposição foi lida como um todo, e esta estrutura era inevitavelmente conectada com as gravuras, essa conexão não é assim tão imediata nesta nova conjuntura. Para colmatar esta questão, foi necessário pensar em estratégias que dessem a esta disposição o seu enquadramento e pertença no espaço. Nesse sentido, foi efetuado um novo design do painel de introdução erguido na face da entrada do paralelepípedo, para formar dois cartazes colocados nas primeiras vitrines de entrada para a exposição. Assim, o espectador pode consultar o contexto da exposição logo num primeiro momento, e relacioná-lo depois quando se colocar em contacto com o paralelepípedo, ou vice-versa. Como reforço desta ideia foram ainda impressos cartazes desenhados a partir do cartaz original, substituindo a cor de fundo pela cor azul da FLUP e pelo azul-claro e

amarelo do ICBAS, mantendo também um exemplar do cartaz original. Desta forma, pretendeu-se dar continuidade ao que foi iniciado na sua edição anterior, firmando ainda a parceria que tinha tido lugar entre as instituições. No que concerne à divulgação, foi mais uma vez articulada com Dr. Claudia Moreira, do departamento de comunicação da FLUP, que tratou da notícia referente a esta iniciativa, dando conta da passagem para esta instituição. [127] Uma vez mais, a notícia entra-se no anexo 3.

Devemos ainda clarificar, que esta passagem foi efetivamente uma transladação de materiais de um local para outro, recorrendo apenas a mudanças muito pontuais para que se adaptasse a este local. Uma exposição é, efetivamente, sempre única, e de cada vez que a visitamos vamos entendê-la de maneiras distintas, especialmente se for em locais distintos, contudo, uma vez que se trata de uma só iniciativa em ato continuo, esta edição não teve uma inauguração, e teve uma montagem progressiva consoante era necessário readaptar os elementos.



Figura 50 - Estrutura do paralelepípedo montada no espaço da FLUP, vista superior do último andar. Fotografia de Catarina Coelho 2022

[127] Consultado em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=144404

Considerações Finais

Não apelidamos esta última parcela como uma conclusão, pois, não haverá nada que se possa verdadeiramente concluir. Não foi essa a pertensão de nenhum dos nossos objetivos. Numa primeira análise podemos afirmar que o objetivo geral que impulsionou o projecto, ou seja, a execução e montagem de uma exposição a partir do material da Biblioteca Equestre D.Diogo de Bragança, foi concluido com sucesso. A intenção de interligar as áreas do conhecimento da veterinária e da história da arte num mesmo projeto também se mostrou possivel e frutífera almejando posteriormente a premissa da itinerância que se confirmou como possível na edição na FLUP. Resta agora incidir sobre a experiência, comparando os resultados obtidos e entendendo que tipo de aspetos poderiam ser melhorados ou modificados em situações futuras.

Quanto aos tipos de público, podemos dizer que talvez a comparação não seja a mais justa, isto é, o período de férias onde a primeira edição teve lugar certamente não se compara ao início de um ano letivo na edição na FLUP. É importante ter esta questão em conta em todas as ilações e leituras que se possam fazer. Além disso, o próprio local que albergou a exposição dentro de ambas as faculdades, pode ser indicado como um fator para a relação público/exposição. No caso do ICBAS, encontramos o espaço no quarto andar, numa área algo reservada, já na FLUP está presente numa das entradas principais o que obviamente teve impacto na quantidade de espectadores a que esteve sujeita. Não obstante, não nos deixa de parecer oportuno produzir esta comparação, que é elaborada tendo em conta quilo que foi observado durante as visitas aos locais mas também dos resultados obtidos no mural, no caderno, e relatos de terceiros.

O público do ICBAS, contou com um ato solene inaugural que sem dúvida impactou alguns dos resultados, o que queremos dizer é que, devido à explicação e exposição das características do projeto, o público provavelmente conseguiu fazer uma letitura mais profunda e objectiva daquilo que observava. Não só isso como também o próprio espaço ajudava a essa leitura, pois efetivamente é um espaço com caracteristicas museológicas bastante comuns e evidentes, assim, o público não tem

dúvidas sobre aquilo que está a ver, embora possa desconhecer completamente os detalhes da sua natureza. Já na FLUP tal não acontece. As vitrines, que no nosso ponto de vista favorecem as gravuras em relação à disposição do ICBAS, não establecem, contudo, uma ligação contígua com a restante exposição. O público não percebe imediatamente que está a passar por uma exibição, isto é, consegue reconhecer que aquelas imagens não são comuns naquele espaço, que são objectos temporários, mas a ligação não é tão imediata, a própria separação entre o paralelipipedo e as gravuras ajuda ainda mais a esta disconexão. Não foram raras as vezes que durante a montagem observamos pessoas curiosas em volta da estrutura do paralelipipedo que não tinham passado na área das gravuras, ou vice-versa, o que pode provocar leituras muito diferentes. O espectador que visita o interior do cubo apenas pela curiosidade e pelos cavalos que viu no seu exterior, vai pensar que se trata apenas de uma mostra artistica sobre cavalos, e pode não chegar a fazer o elo de ligação entre isso e as reproduções das obras da biblioteca de Queluz.

Apesar de algumas das imagens deste acervo estarem exibidas nos diaporamas no interior do cubo, e do texto introdutório do mesmo, também sabemos que o público nem sempre dispõe da atenção e tempo para a leitura destes objetos, o que pode influenciar a interpretação. Não obstante, não me parece que estas letituras sejam indesejadas, aliás, nenhuma o é. Quer o visitante seja deslumbrado pelos paineis da diacronia, ou pelas reproduções das gravuras, ou por ambos, todas estas relações produzem resultados e aferem a pertinência deste projeto.

Quanto ao mural coletivo, admitimos que permanece como um fenómeno um tanto curioso, e o público, em ambos os locais (ICBAS e FLUP), manteve-se algo contido, envergonhado, e com demonstrações plásticas por vezes muito simples, como se tivessem medo de corromper a natureza da imagem que encontram no local. A maior parte dos desenhos do ICBAS foram feitos ou no dia da inauguração ou em dias onde foi possivel estarmos lá e incitar as pessoas que nos acompanhavam à intervenção, de outro modo, mostram-se algo relutantes a fazê-lo e até com algum receio. Devemos dizer que, os belíssimos desenhos iniciais de um estudante de

veterinária logo à entrada do paralelipipedo talvez tenham acanhado os que a ele se seguiram.

Quanto ao acontecimento na FLUP, ressalvamos sobretudo uma outra curiosidade, que se prende com o facto de que o público desta instituição se encontra mais expressivo nos parâmetros da escrita do que no desenho. Com isto quero dizer que não faltam intervenções escritas no mural, relacionadas e não relacionadas com a temática. Não obstante, apesar das intervenções se mostrarem mais dinâmicas e autónomas não deixamos de encontrar muita reserva nas mesmas. Outro ponto interessante será o facto dos novos desenhos se sobreporem e completarem desenhos da experiência passada, facto que não aconteceu no ICBAS. Nesta edição observou-se mais vezes a continuidade de desenhos préexistentes. Porém, um público que é tão ativo no desenho e escrita nas instalações desta faculdade parece ter receio de o fazer quando lhes dão espaço para que o façam. Este fenómeno, todavia, não foi uma surpresa. O acontecimento da perda total de interesse numa ação assim que ela passa de proibitiva para encorajada não é um tema novo no comportamento humano e no comportamento do público dentro do expaço da galeria/museu. Apesar de tudo, registamos uma maior dimensão e crescimento neste projecto coletivo, e uma maior participação, contudo, nem todas concordante com as temáticas. Lamentamos apenas a falta de iniciativa da comunidade académica, o que também ficará como referência para projectos futuros onde a participação do espectador talvez tenha de ser repensada noutro modelo.

Ao nivel dos objectivos específicos, logramos efetivamente o contacto entre as várias instituições e áreas de interesse relativas ao projeto, demonstrando as valências multidispciplinares daquilo que é a história da arte e daquilo que é o património. Apesar de tudo, encontramos certas questões que requerem ainda algum trabalho e de reformulação. No que diz respeito à investigação propriamente dita, certamente haverá espaço para mais aprufundamento não só dos autores referidos como também de outros autores que não fizeram parte da seleção. O acervo da Biblioteca Equestre de Queluz é efetivamente único, com várias obras ainda por catalogar, e possuidor de fontes que são inesgotáveis ao nivel da investigação, isto é, será sempre proveitoso

debroçarmo-nos sobre muitas delas, o que aqui foi feito e escrito é apenas uma infima parte do que ainda fica por explorar.

No campo das dificuldades relacionadas com a prática e construção do projeto, admitimos que apesar da estrutura do paralelipipedo ter sumado vários elogios e criticas positvias pela sua presença tão museológica, teríamos executado esta construção de outra maneira. O transporte e manobragem deste objecto foi muito trabalhoso e pesado, necessitanto de várias pessoas para se erguer, o que acaba por não ir de encontro com este propósito de fácil itinerânica. Também a fixação dos paineis se mostrou problemática, especialmente pelo material têxtil e pelo peso dos mesmos. O uso de vinil teria sido mais apropriado, conquanto, também reconhecemos que o orçamento previsto suportado pelo ICBAS não podia abranger este tipo de impressão pois não seriam realizadas na reprografia desta instituição. Sussintamente, neste tipo de atividades e projetos académicos é necessário trabalhar a partir das possibilidades e matérias disponíveis, e acima de tudo usar a criatividade e adaptabilidade a nosso favor, porque aquilo que é planeado raramente é aplicado a 100% na sua realidade física. Assim, identificamos a importância da realização efetiva destas concepções, sendo que, nos resultados obtidos, talvez seja necessário aguardar para lograr saber exactamente o que obtivemos, isto é, para entender que impacto esta iniciativa terá em projetos futuros ao nivel de ambas as faculdades.



Figura 51 - Resultado do mural coletivo (ICBAS e FLUP). Fotografia de Catarina Coelho 2022

Fontes

Todas as fontes listadas encontram-se disponíveis para consulta em formato físico na Biblioteca Equestre D. Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva

Aubry, Charles, (1834) - *Histoire pittoresque de l`equitation ancienne & moderne*. Paris: Ch. Motte, [3], [24] f.

Lafosse, Philippe Étienne, (1772)-Cours d'hippiatrique, ou Traité complet de la Médecine des Chevaux

Lafosse, Phillippe Étienne, (1775)- Dictionnaire raisonné d`hippiatrique, cavalerie, manége, et maréchallerie. Paris: chez Boudet, 4 vols.

Perrault, Charles, et al.(1670)- Courses de testes et de bague faites par le roy et par les princes et seigneurs de la cour en l`année MDCLXII. Paris: Imprimerie Royale. [8], 8, 67 p.

Ridinger, Johann Elias, (c.17529 - [Einzelne pferde nach ihren verschieden rassen: nationen pferde] [Visual gráfico]. Ausburg:. [1], 27 f.

Ridinger, Johann Elias, (1764)- Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungen [Visual gráfico]. Augsburg: J.E. Ridinger,. 25 f.

Ridinger, Johann Elias, (1760)- Vorstellung und Beschreibung derer Schul und Campagne Pferden nach ihren Lectionen. In was vor Gelegenheiten solchen konen gebraucht werden. Augsburg: [s.n.] [46], 16 p.

Ridinger, Johann Elias, (1764); Ridinger, Martin Elias, 1730-1780 - Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungen. [Augsburg]: Johann Elias Ridinger, [1764]. [25] f.

Ridinger, Johann Elias, (1722); Wolff, Jeremie; Probst, Balthasar ; Hertz, Johann Daniel - Neue Reit kunst in Kupfer-Stichen inventisiert und gezeichnet von Johann Elias Ridinger. Augsbourg: in Verlag Jeremie Wolff, 1722. [1], 22 f.

Saunier, Jean de; Saunier, Gaspard de, (1734); Moetjens, Adrien - La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent. A la Haye: chez Adrien Moetjens. [8], 256, [8] p.

Stradanus, Johannes, et al (c.1578) *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.* : in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus [Visual gráfico]. [Anvers : s.n., ca. 1578]. [40] f.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, A.G 1613? -1689 Arte da cavallaria de gineta, e estardiota, bom primor de ferrar, & alveitaria: dividida em tres tratados - Lisboa: na Officina de Joam da Costa, 1678.

ANDRADE.M (1790) Luz da liberal, e nobre arte da cavalaria. Portugal: Impressão Régia

ARMAND.G (1857) Histoire de la vie et des travaux de Philippe-Étienne Lafosse, hippiatre, lue à la Société: Impériale Et Centrale de Médecine Vétérinaire, Dans Sa Séance Du Jeudi

BÉNÉZIT.E (1911) Dictionary of Artists, Maele-Muller

BEÁTA. V. (2016) Changes of Approach Within the Appearance of the Horse Portrait in (post)contemporary Art, Tese de Douturamento, Hungarian University of Fine Arts

BERGER.J (2008) Ways of seeing, Penguin Classics.

BLÁNQUEZ.J et al. (2016) Imágenes de la Memoria. El Legado fotográfico de don Emeterio Cuadrado Díaz El santuario ibérico, periurbano, de El Cigarralejo (Mula, Murcia)

BRADAC.M (2003) Greek Mythological Horses and the World's Boundary, Opvsc. archaeol. 27, 379-391

BRUZIS.R (2009) Archaeologia Baltica, The Horse and Man in European Antiquity (Worldview, Burial Rites and Military and Everyday life" Klaipèda University)

BRUZIS.R (2009) Archaeologia BALTICA. Ogresgala Čabas Cemetery and Horse Sacrifice.

BARONI, A. (2012) Stradanus A Flemish Artist at the Medici Court Stradanus Brepols. Stradanus 1523-1605 Court Artist of the Medici.

BENOÎT. F. (1950) Les mythes de l'outre-tombe. Le cavalier à l'anguipède et l'écuyère Épona. Brussels, Latomus Revue d'études latines.

CAMINS. L. (1981) Glorious Horsemen: Equestrian Art in Europe, 1500 to 1800. Springfield, Mass: Springfield Library and Museums Association, Publicado em

conjunto com a exposição “Glorious Horsemen: Equestrian Art in Europe, 1500-1800” no Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts

CASEIRÃO. B (2017) O Cavalo Lusitano - Tradição, Cultura e Património Equestre, Ivesporte.

COELHO.N (1987) O conto de fadas. São Paulo: Ática.

COIMBRA.F (2016) O cavalo como animal psicopompo na Europa do I milénio a.C.

CORDEIRO. A (1997) Cavalo Lusitano, O Filho do Vento, 4ªedição, edições inapa Lisboa.

CORREIA.F (2011) A ilustração científica: “santuário” onde a arte e a ciência comungam in VISUALIDADES, Goiânia v.9 n.2 p. 221-239, jul-dez.

CORREIA.F (2016) Ilustração Científica Em Portugal — A Génese E O Ensino.

CORREIA.F (2009). Ilustração Científica – desenhar o saber e o saber do desenho. Biologia & Sociedade, nº 8: p. 39-41.

COUX.A (2006) Palavras do Mestre Nuno Oliveira, Universidade de Lisboa (Completado por LOURENTY.S após falecimento do autor sem terminar a obra).

FAIRLEY. J (1940) The art of the horse. New York: Abbeville Press Publishers, 1995. 192 ISBN 1-55859-786-7.

GARCÍCA. V (2011) Caballo y poder: las élites ecuestres en la Hispania indoeuropea in EL Futuro del Passado: revista eletrónica de história págs. 79-95.

GONÇALVES. (2015) A Arte Equestre Portuguesa – Património Cultural. Lisboa: ISCTE-IUL, Dissertação de mestrado.

GOURHAN.L(1964) Les religions de la préhistoire.

GUILLOT.L, FROMENT. J (1927). - Le cheval dans l`art. Paris: Le Goupy, 220,[24] p.

GUSDORF, G. (1967b) “Project de Recherche Interdisciplinaire dans les Sciences Humaines “, in G. Gusdorf, Les Sciences de l'Homme sont des Sciences Humaines, Paris: Les Belles Letres, 35-63.

HENRY. M (2017) Unbridled: the horses of Géricault's english suite, tese de mestrado em história da arte College of the University of Illinois at Urbana-Champaign

HOMERO. Ilíada. Trad. De Frederico Lourenço. Livros Cotovia. Lisboa. 2005.

JANSON.W (1966) The image of man in Renaissance art: from Donatello to Michelangelo. p. 77-105. In: The Renaissance Image of man and the World. Ed. Bernard O'Kelly, Ohio

JOAQUIM. A (2018) Feira Nacional do Cavalo: Dinâmica Identitária e Turística em Golegã, Portugal, Rosa dos Ventos, vol. 10, núm. 2, 2018 Universidade de Caxias do Sul, Brasil.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT.B 1998) Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage University of California Press

LA LANCE.M (1921) Essai de bibliographie hippique donnant la description détaillées des ouvrages publiés ou traduits en Latin et en Français sur le Cheval et la Cavalerie avec de nombreuses biographies d'auteurs hippique

LEVENT.N, PASCUAL-LEONE. A (2014) The Multisensory Museum Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space, Rowman & Littlefield Publishers

LUÍS.N (2015) O último Marquês de Marialva - um embaixador na Europa de Viena História. Revista da FLUP. Porto, IV Série, vol. 5 - 2015, 37-52

MAGET.J (2010), Monseigneur, Louis de France, dit Le Grand Dauphin, fils de Louis XIV, thèse de doctorat, Université de Strasbourg

MARKEY.L (2012). Stradano's Allegorical Invention of the Americas in Late Sixteenth Century Florence. Renaissance Quartely, Vol. 65, No. 2, p. 385-442, Chicago

MASTANDREA. S, KENNEDY.J. (2018). Gericault's Fake-Gallop Horse Judged Speedy but Unrealistic. Art & Perception. 6. 10.1163/22134913-20181094.

MATOS.M (2017) Conto tradicional ilustrado: um contributo Tese de mestrado, Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes

MITSUDA. T (2007) The Horse In European History, 1550-1900 B.C, Fitzwilliam College, Cambridge, tese submetida para Doutoramento em Filosofia

MONTEILHET.A (2009) Les Maîtres de l'œuvre équestre suivi de Les Mémorables du cheval

NELSON, N. (2008). Courses de Testes et Bague and the Cultural Legitimization of Louix XIV's Personal Rule, 1661-1671.

NOVÁKOVÁ, L., HRNČIARIK, E., & DAŇOVÁ, M. (2018). Equestrian Statues in Antiquity: City, People, Monuments. Studia Historica Nitriensia, 22(2), 434–455.

OLIVEIRA.C (2010). Equestrian tourism in Portugal: Present diagnostic and development prospect. International Congress on Tourism 2010, Porto, Portugal.

PAPACOSTA.P (2018) Muybridge, the Galloping Horse and revealed Errors in Art, International Journal of Art and Art History, Junho 2018, Vol. 6, No. 1, pp. 15-26

PARQUES DE SINTRA – MONTE DA LUA - Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança. [30 jan. 2018].

PEREIRA.D (1508) Esmeraldo de Situ Orbis

PERRAULT.C (1690) Parallele des anciens et des modernes

POMBO. O (2006). Interdisciplinaridade e integração dos saberes.

RANCIÈRE.J (2008) O espectador emancipado, 1ªedição portuguesa Orfeu Negro, Lisboa: 2010

RIBEIRO.C (2018) A musealização do património imaterial da Escola Portuguesa de Arte Equestre, Tese de mestrado, Museologia e Museografia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes

RODRÍGUEZ.M, et al.(2017) La caverna de la Peña de Candamo (Asturias). 100 años después de su descubrimiento. Salamanca: Ed. Universidad. Salamanca.

ROMAIN.P (2015). Determining style in Palaeolithic cave art: A new method derived from horse images. Antiquity

SANCHEZ B. e VIÑAS.G E. (2019) —The equids represented in cave art and current horses: a proposal to determine morphological differences and similarities. Anthropozoologica 54 (1): 1-12.

SAUNDERS.A (2006), “Spreading the Word: Illustrated Books as Political Propaganda in Seventeenth-Century France,” Print and Power in France and England, 1500-1800. David Adams and Adrian Armstrong, eds. (Burlington: Ashgate)

SAUVET.G (2019) The hierarchy of animals in the Paleolithic iconography, Journal of Archaeological Science: Reports, Volume 28, 102025, ISSN 2352-409X,

SOUSA.A (2008) A Origem e Evolução do Cavalo. Mundo dos Animais. N.º 6, 2008. (Atualizado em 2014)

TOBEY.E (2005) The Palio in Italian Renaissance Art, Thought, And Culture, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

TUNBULL. A (2010) The Horse in Landscape: Animals, Grooming, Labour and the City in the Seventeenth-Century Netherlands, Queen’s Journal of Visual & Material Culture.

VEGA. M (1992) Epigramas funerários griegos. Madrid: Editorial Gredos, S.A.

VESPUCCI.A(2021) Modernidade e(m) invenção: as gravuras de Johannes Stradanus (1523-1605) Universidade Federal de Goiás Faculdade de História programa de pós-graduação em história.

WALTER.B (1936) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.

WARMUTH.V (2012). On the origin and spread of horse domestication (Tese de Douturamento).

WEINMANN. J (1737-45) Phytanthoza-iconographia, sive Conspectus aliquot millium tam indigenarum quam exoticarum. Tome 1 /a Joanne Guilielmo Weinmanno, collectarum plantarum quae aeri incisae et repraesentatae per Bartholomaeum Seuterum, Joannem Eliam Ridingerum et Joannen Jacobum Haidium, quorum denominationes, characteres, genera, species et descriptiones serie alphabetica latino et germanico idiomat explicantur a D. Joanne Georgio Nicolao Dieterico

Apêndices

Apêndice 1 – Desenhos para a criação da exposição, desenhos e fotografias de Catarina Coelho 2022

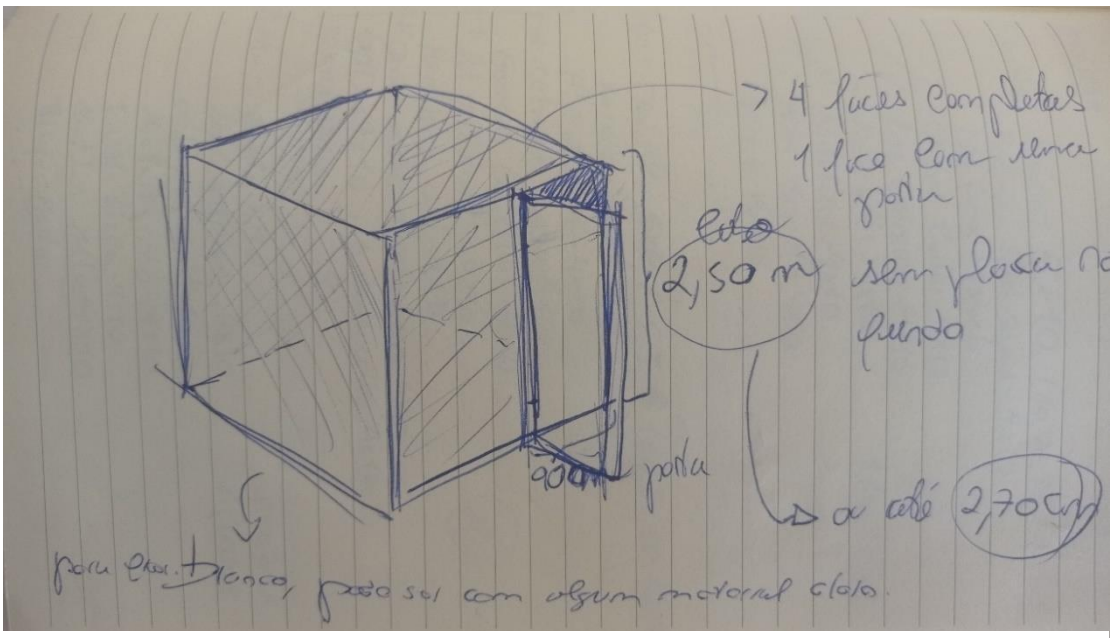


Figura 52 - Desenho primário para a estrutura nuclear para a conceção da carpintaria.

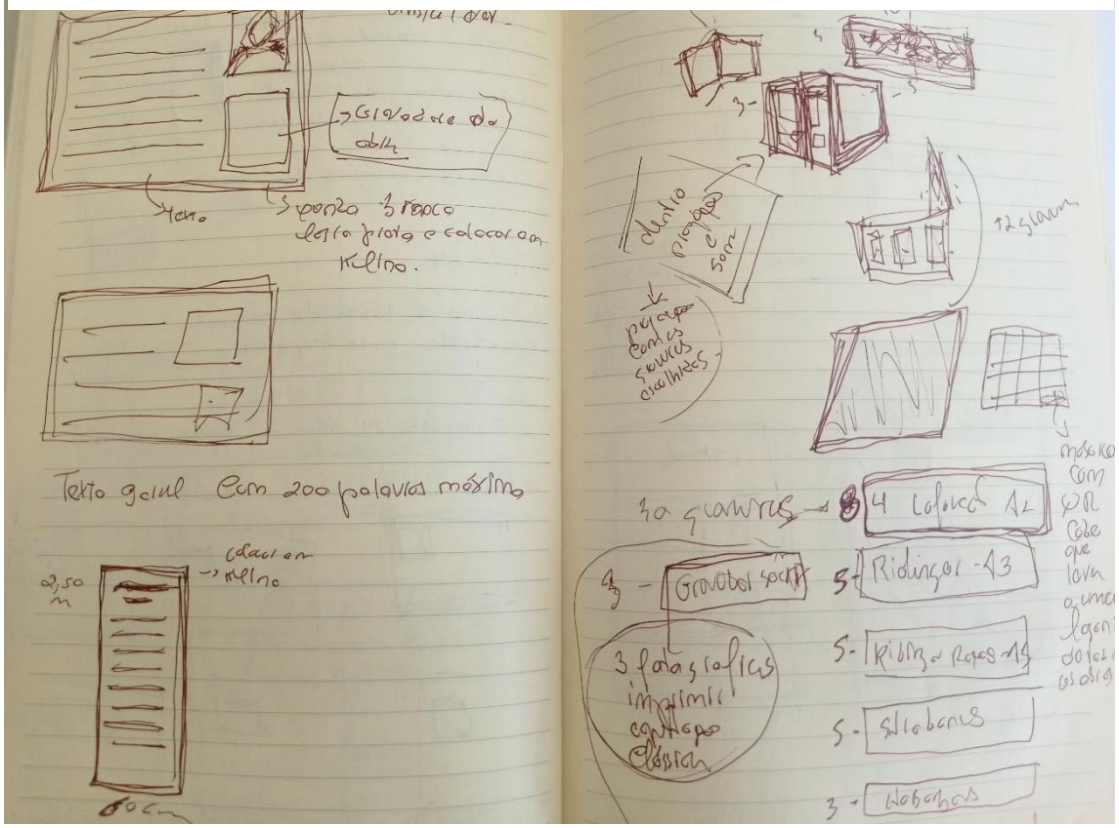


Figura 53 - Desenhos de organização de textos em painéis e organização expositiva.

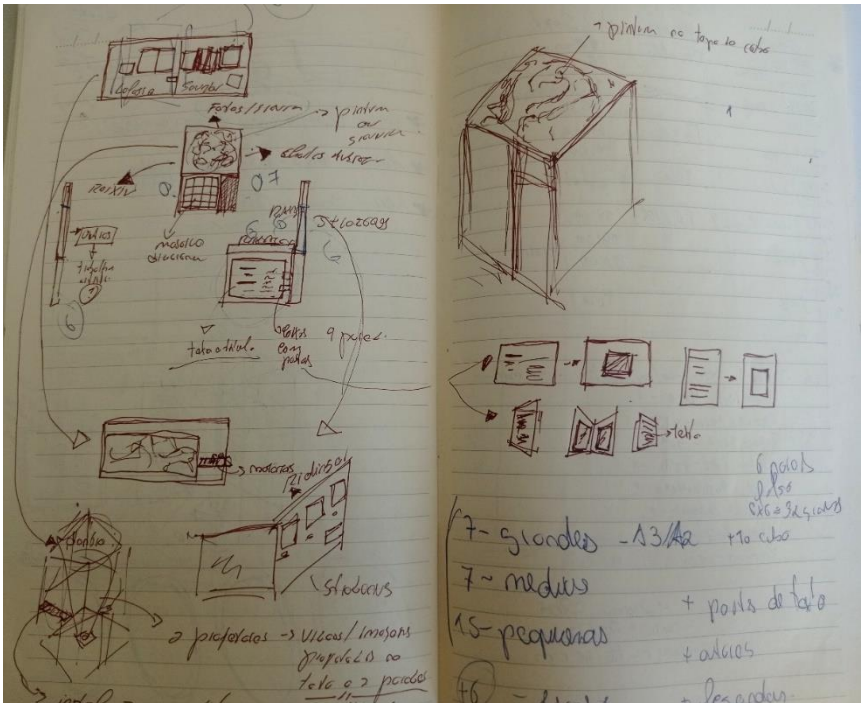


Figura 54 - Desenhos para a organização das estruturas no espaço



Figura 55 - Mapa de ideias apresentado na segunda reunião efetuada no ICBAS

Apêndice 2 – Design final de todos os materiais expositivos

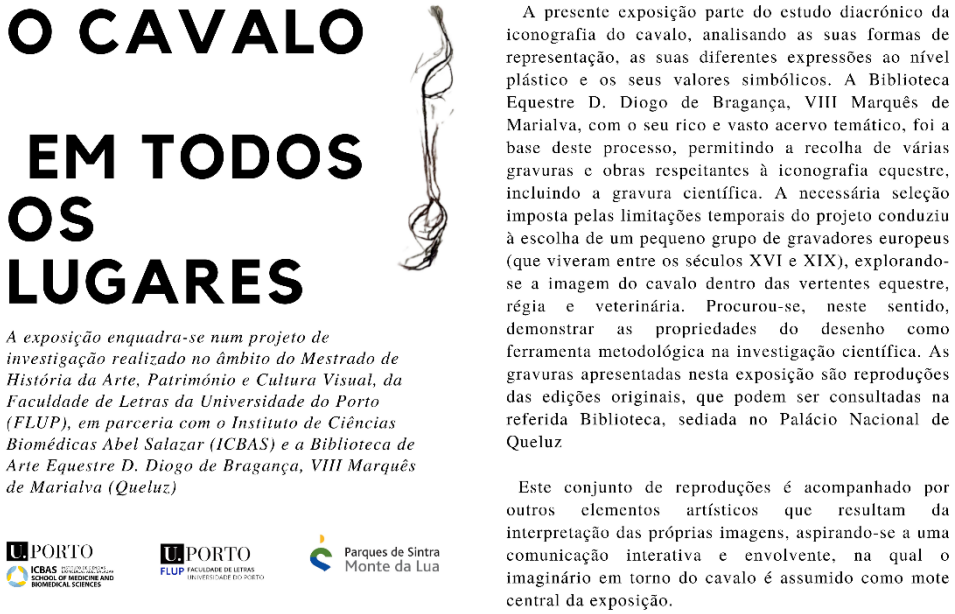


Figura 56 - Painel de introdução da exposição. Este painel resume a génese do trabalho efetuado dando ao espectador um ponto de partida para a interpretação e procura das fontes exploradas.



Figura 57 - Painel do epitáfio e dos nomes dos cavalos

Figura 58 - **Textos produzidos para cada autor inseridos no design padrão, os seguintes formatos foram impressos em A3 na escala real**

PHILIPPE ÉTIENNE LAFOSSE

Paris 1738 - Villeneuve-sur-Yonne 1820



Retrato de Philippe Étienne Lafosse, 1772, in Cours d'hippiatrique, ou Traité complet de la Médecine des Chevaux , p.12

Filho de um veterinário e ferrador, Lafosse enveredou inicialmente pela profissão de tratador e ferrador, aprendendo, em simultâneo, anatomia, história natural e equitação. Por influência de seu pai, também participou em atividades veterinárias, ajudando a tratar de cavalos e a dissecar cadáveres, o que foi determinante para o trabalho que veio a produzir.

Depois de concluir a sua formação, tornou-se veterinário dos estábulos reais de Luís XV, tendo criado cursos gratuitos sobre anatomia e patologia do cavalo. Em 1770, deixou de ensinar para se dedicar à escrita: *Cours d'hippiatrique, ou Traité complet de la Médecine des Chevaux,* que publicou dois anos mais tarde, conquistando reconhecimento por toda a Europa. Este manual é uma amálgama de todo o conhecimento que existia dentro da hipiatria, contendo diversas secções que vão desde patologias internas até capítulos dedicados inteiramente às artes da ferração. Esta obra integra gravuras de diferentes artistas. Lafosse é também autor de vários dicionários referentes ao cavalo e à prática veterinária específica deste animal.

OS SAUNIER



Jean de Saunier: 16??- 17?? (morreu nos primeiros anos do século XVIII, em data desconhecida)

Gaspard de Saunier: França 1663 - Leiden 1748

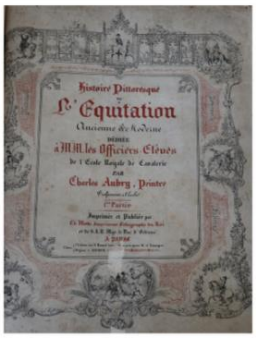
Retrato de Gaspar de Sauinier, 1734, in «a parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes et mauvaises qualitez, leurs maladies, les remedes qui y conviennent» Editado por Adrien Moetjens, p,5

Gaspard de Saunier, filho de Jean Saunier, nasceu em 1663, em França. O seu pai, veterinário da Grande Écurie, determinou o seu percurso. Gaspard foi escudeiro e autor de várias obras relacionadas com a equitação, tendo sido aluno de Pierre du Vernet Duplessis. Foi inspetor da Coudelaria Real e, até 1710, foi escudeiro de várias personalidades nobres, partilhando a vida militar com alguns deles.

Em 1734, em Haia, juntamente com Adrien Moetjens, publicou um trabalho escrito com a participação do seu pai, Jean Saunier: *La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes et mauvaises qualitez, leurs maladies, les remedes qui y conviennent*. Esta obra apresenta uma rica variedade ao nível da ilustração para o entendimento científico, contendo 61 gravuras calcográficas com diversas representações anatómicas do cavalo, de grande qualidade gráfica e plástica. Foi escolhida para constar nesta exposição por demonstrar bem o valor do desenho enquanto ferramenta metodológica. Saunier morreu no exílio, em 1748. Conseguiu, no entanto, criar uma Academia de Equitação em Leiden (cidade onde veio a falecer), continuada pelo seu aluno Godefroy Boyer.

CHARLES AUBRY

1798 - 1841


Histoire Pittoresque
de
L'Équitation
Ancienne et Moderne
DÉDIÉE
à MM. les Officiers Élèves
de l'École Royale de Cavalerie
par
Charles Aubry, Peintre

Charles Aubry, Prefácio da obra «Histoire pittoresque de l'Equitation ancienne et moderne» 1834 Ch. Motte, Paris. p.2

Ligado aos círculos militares, Charles Aubry começou a publicar ilustrações em 1817, tendo sido um dos primeiros artistas franceses a recorrer à técnica litográfica. Em 1824, editou uma série de seis litografias intitulada *Jeux de l'Enfance* e participou numa coleção coletiva de caricaturas médicas, com o título *Album comique de Pathologie pittoresque*. Foi amplamente reconhecido como especialista em vestuário militar, mas, acima de tudo, pintou os cavalos com exatidão e graciosidade, criando uma imagem inovadora dos tratados equestres. A sua reputação levou a que fosse nomeado professor de desenho na École de Cavalerie de Saumur, em 1825, onde lecionou e protagonizou vários cursos focados no cavalo. Dispunha ainda de uma imprensa litográfica que usava para relatar o quotidiano da Escola. Entre 1833-1834, publicou a obra *Histoire pittoresque de l'Equitation ancienne et moderne*. O trabalho contém, no total, 24 litografias. No centro de cada uma delas, observa-se a representação de um Cavaleiro Mestre ou uma prática equestre referente a um determinado país ou época. Essa figura central é moldurada por pequenos desenhos que remetem para o imaginário do cavalo e que permitem completar a narrativa da imagem principal.

Aubry deixou de trabalhar em Saumur em 1835. A sua produção decaiu significativamente depois desta data, vindo a falecer em 1841.

CHARLES PERRAULT

Paris 1628 - Paris 1703



Charles Le Brun, Detalhe de retrato de Charles Perrault, c.1670, Coleção Privada

Charles Perrault, descendente de uma família nobre de Tours, é autor de um vasto número de contos infantis conhecidos mundialmente, como *A Bela Adormecida* e *O Gato de Botas*. Em 1643 iniciou o curso de Direito, que concluiu em 1651. Foi cobrador geral da Corte, iniciando depois uma carreira literária e publicando uma série de obras dedicadas ao rei Luís XIV. Tornou-se mais tarde assistente de Jean-Baptiste Colbert, conselheiro da Corte e ministro do Estado.

Em 1662,Luís XIV oferece aos parisienses um Carrossel equestre. A Corte do Louvre transformou-se num enorme anfiteatro, com 655 cavalos e outros tantos cavaleiros, incluindo desfiles, jogos equestres e torneios durante 2 dias. A festa assumiu tal dimensão e impacto que foi eternizada numa obra elaborada por Perrault, *Le Carrousel du Roi-Solei*. O livro foi preparado durante oito anos sob a direção de Colbert, contendo os textos de Charles Perrault. As gravuras reproduzem quadrilha por quadrilha, casa por casa. O livro conta com 38 gravuras desenhadas por Henri de Gissey e iluminadas por Jacques Bailly, convertendo-se numa das mais sumptuosas publicações do reinado do Rei Sol. Assim que Luís XIV viu a obra, ordenou a reprodução de vários exemplares para oferecer aos monarcas e príncipes estrangeiros, executando a síntese perfeita entre a arte da Corte e a arte de governar e impressionar.

JOHANN ELIAS RIDINGER

Ulm 1698 -Ausburg 1767



Johann Jakob Ridinger , Retrato de Elias Ridinger, c.1767, British Museum

Ridinger foi aprendiz do pintor Christoph Resch e do gravador Georg Philipp Rugendas, tendo desenvolvido, a partir destes ensinamentos, o seu próprio método. Mais tarde, fundou a sua editora em Augsburg e foi diretor da Academia de Augsburg Stadtakademie, em 1759.

Johann Elias Ridinger tornou-se conhecido pelas suas gravuras de animais selvagens, especialmente dentro da temática da caça. Nelas a representação do cavalo aparece em grande número, distinguindo-se pelo dramatismo das formas. A sua linha reflete as tendências do Rococó, especialmente na estilização das expressões, ornamentação e composição das imagens e narrativas. Dentro da sua obra, destacam-se as séries de caça, as séries de grande escala referentes à equitação de alta escola e o conjunto de gravuras de diferentes raças de cavalos, demonstrando também as distintas origens culturais de muitas delas. O seu filho, Johann Jakob Ridinger, foi também pintor e gravador, representando os mesmos temas. A autoria de uma das séries de gravuras de caça é partilhada por ambos.

JOHANNES STRADANUS

Bruges 1523 – Florença 1605



Hendrick Goltzius, Retrato de Stradanus, 1591
Fondation Custodia - Collection Frits, Paris

Johannes Stradanus nasceu e cresceu na Flandres, recebendo a sua formação artística em Antuérpia como aluno de Pieter Aertsen. Daqui partiu aos 20 anos, passando a maior parte da sua vida em Itália. Entre 1550 e 1553, antes de se fixar em Florença, trabalhou em Roma, tendo sido influenciado pela linguagem maneirista de Francesco Salviati e Vasari. Depois de executar desenhos para séries de tapeçaria, incluindo uma das 28 cenas de caça encomendada pelos Medici (entregues entre 1561 e 1567), Stradanus direcionou a sua produção para desenhos de gravuras, inicialmente marcados pelos riscos anteriormente desenvolvidos para as tapeçarias. A série mais conhecida da sua autoria é a «Nova reperta», executada por vários artistas e publicada, entre 1578 e 1596, pelo gravador e editor Philips Galle.

Desenhou mais de vinte séries de gravuras, incluindo a *Equile Ioannis Austriaci Caroli V Imperatoris*, publicada por Philips Galle, em Antuérpia (c. 1578). As gravuras escolhidas para a exposição integram esta série, que apresenta o conjunto de raças de cavalos presentes no estábulo do Imperador Carlos V (1500-1558). Estas gravuras constituem um rico legado pela representação de diferentes tipos de raças existentes à época, mas, também, pelos cenários imaginados, criados pelo autor, que pretendiam mostrar as cidades de onde cada cavalo era originário. Esta série de gravuras afirma-se, igualmente, como símbolo do poder de Carlos V.

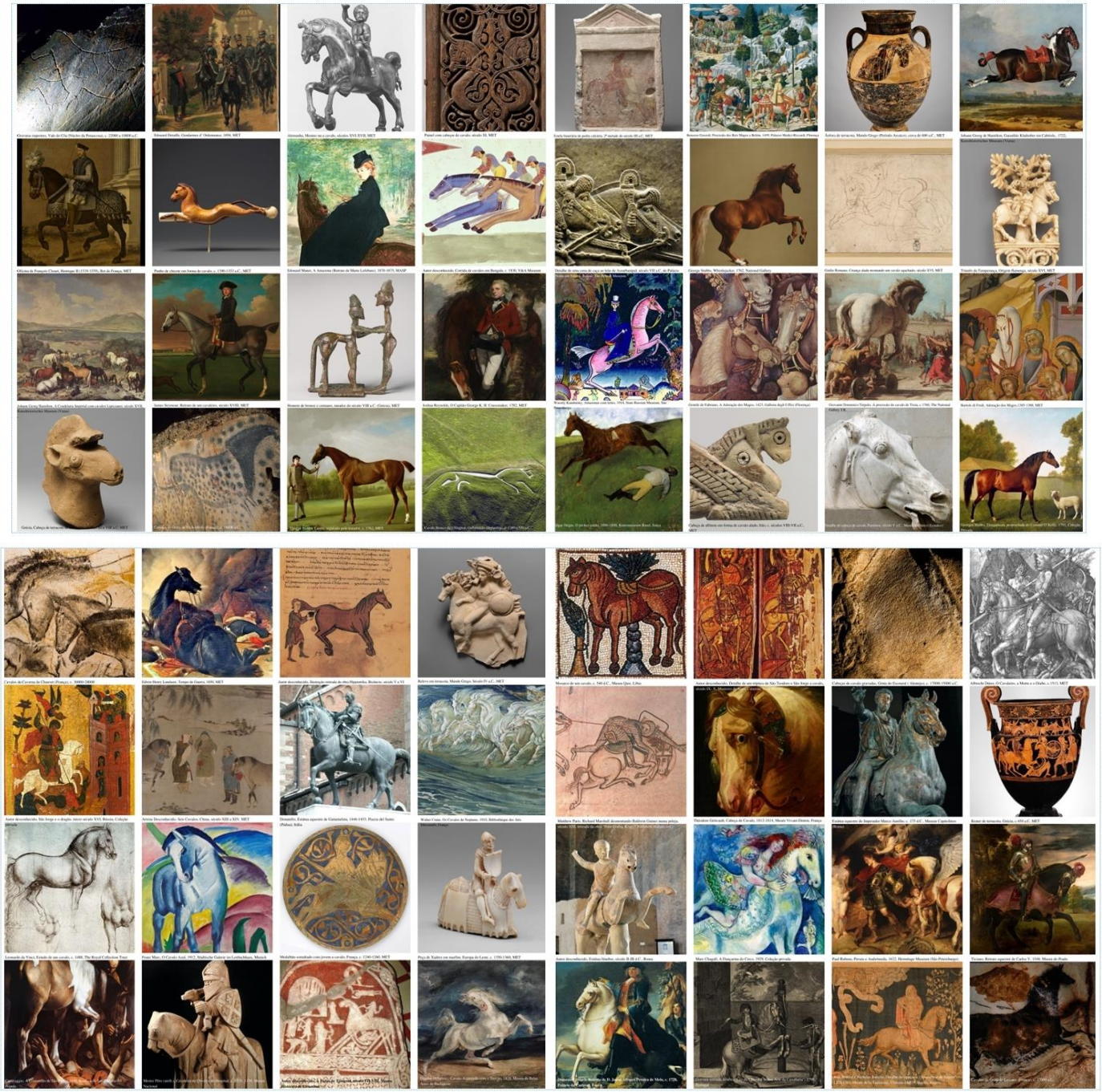


Figura 59 - Painéis com as obras referente ao cavalo na diacronia. Cada impressão real tem 1x2metros, os retângulos são posteriormente colocados em conjunto formando um quadrado de 2x2m

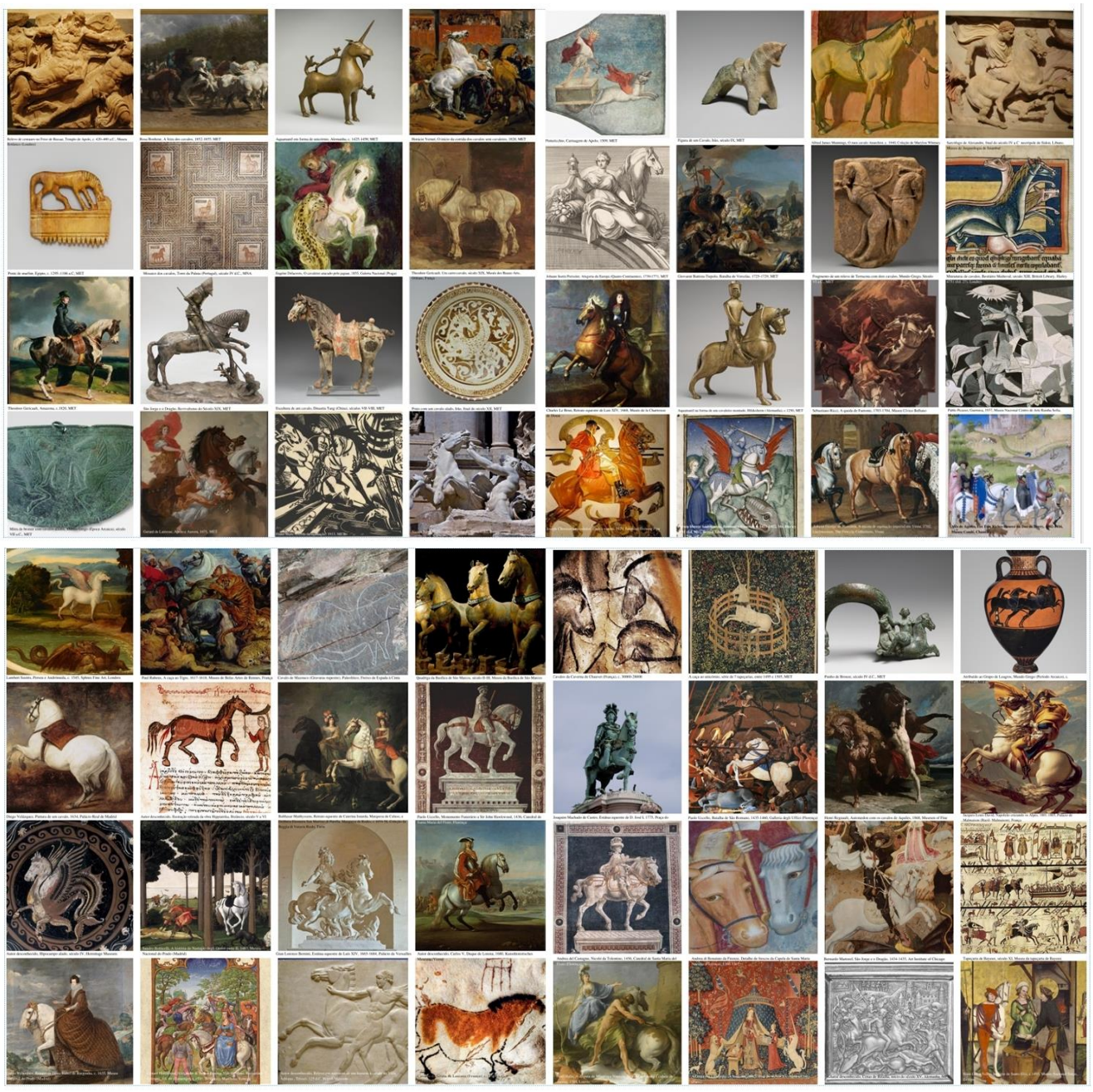


Figura 60 - Painéis com as obras referente ao cavalo na diacronia. Cada impressão real tem 1x2metros, os retângulos são posteriormente colocados em conjunto formando um quadrado de 2x2m

Ficha técnica

Título
O Cavalo em todos os lugares

Organização
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar, Universidade do Porto

Colaboração
Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, VIII Marquês de Marialva

Projeto museográfico e curadoria
Catarina Dias Coelho
Ana Cristina Sousa

Ilustração, animação digital e montagem
Catarina Dias Coelho

Comissão executiva
Catarina Dias Coelho
Ana Cristina Sousa
António Rocha
Paula Proença

Impressão e trabalho gráfico
Madalena Rodrigues (serviços de reprografia do ICBAS)

Montagem e construção de elementos expositivos
Pc Wood

Figura 61 - Ficha técnica

Apêndice 3 – Material de Divulgação



Figura 62 - Cartaz de divulgação da exposição



Figura 63 - *Banner* para divulgação



Figura 64 - *Banner* para divulgação

Apêndice 4 – Fotografias da montagem e inauguração da exposição (ICBAS)



Figura 65 - Detalhe do desenho inicial para o painel superior. Fotografia e desenho por Catarina Coelho 2022

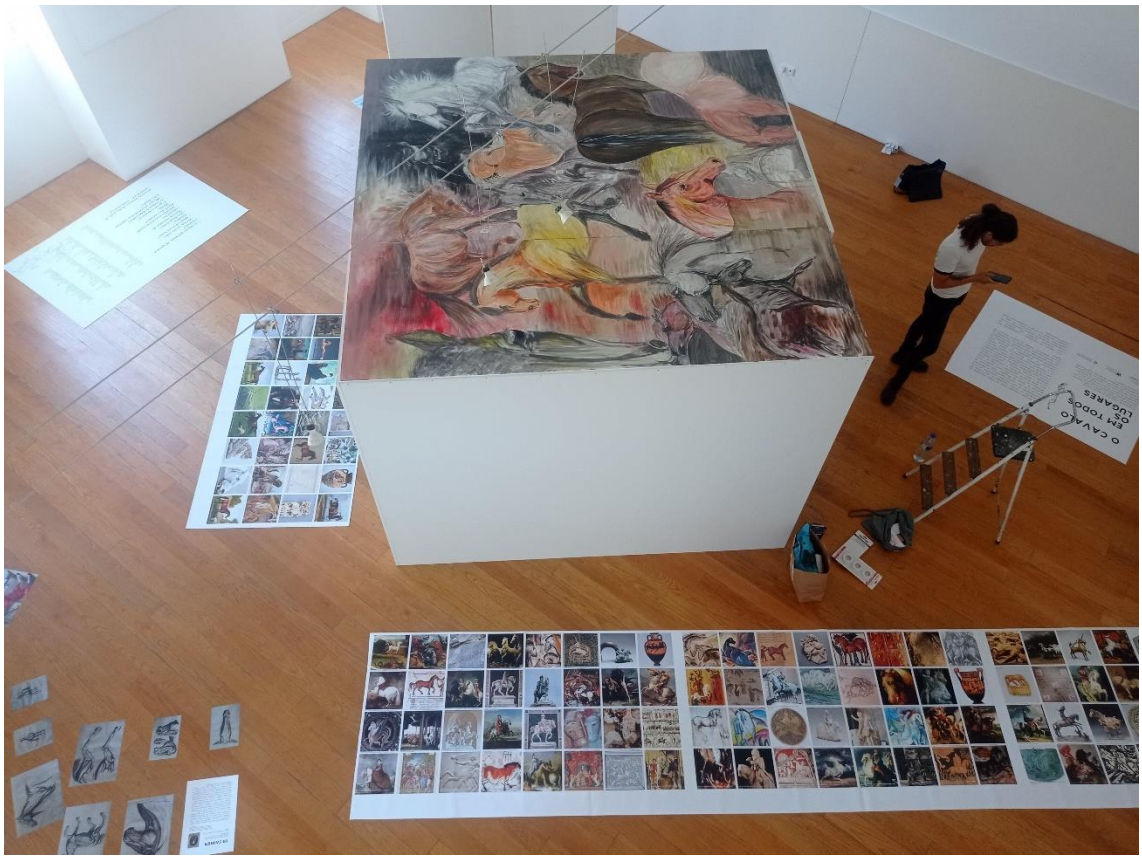


Figura 66 - Montagem da exposição. Fotografia de Catarina Coelho 2022

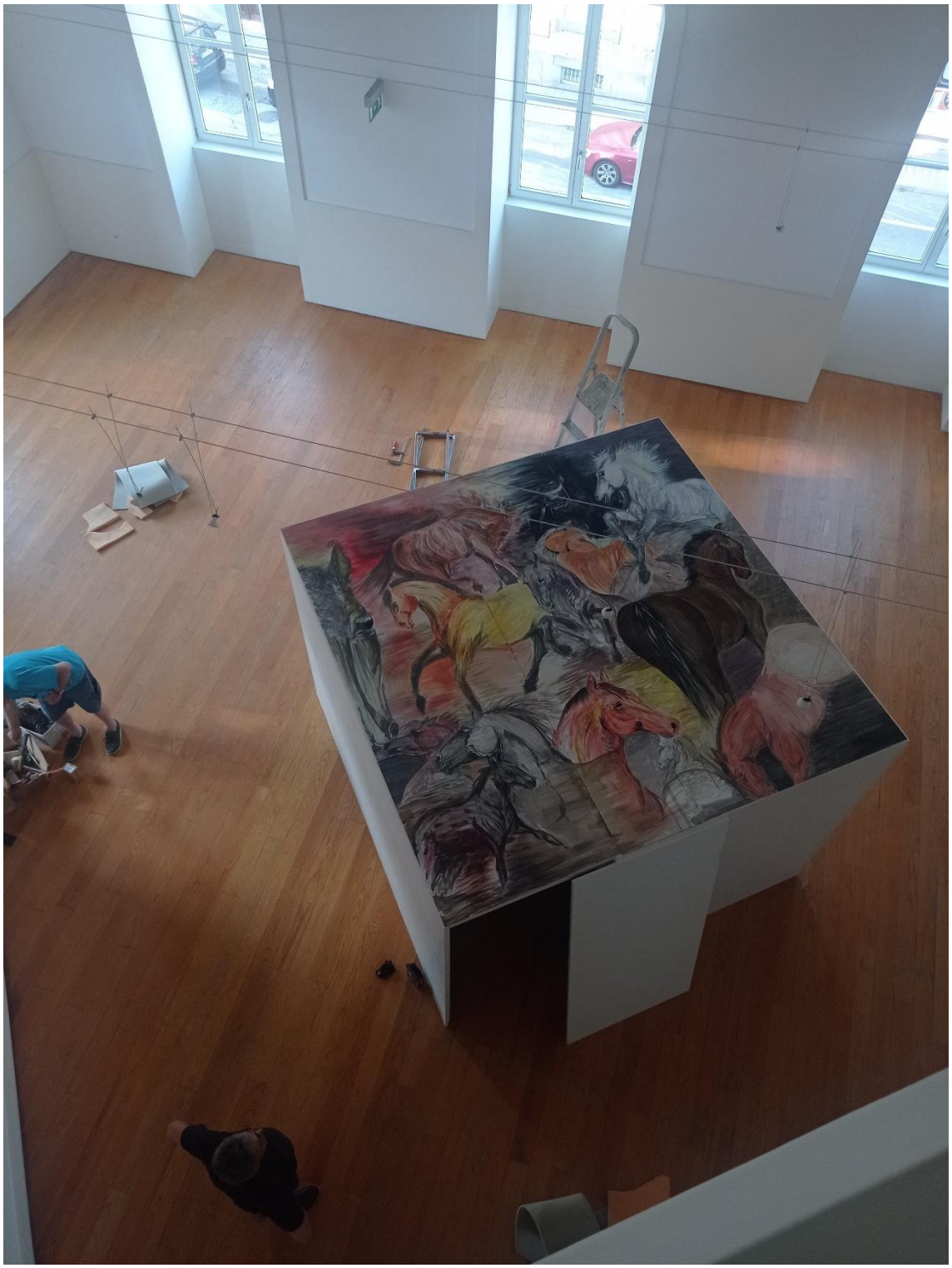


Figura 67 - Montagem da exposição. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 68 - Montagem da exposição, detalhe dos painéis da diacronia. Fotografia por Catarina Coelho 2022



Figura 70 - Resultado na inauguração. Fotografia de António Cunha. 2022



Figura 69 - Resultado da exposição antes da inauguração. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 71 - Final da montagem. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 73 - Exposição ICBAS, vista do lado das gravuras do Stradanus. Fotografia de Catarina Dias 2022



Figura 72 - Vista de um dos painéis da diacronia. Fotografia de Catarina Dias 2022



Figura 75 - Vista superior da exposição. Fotografia de Sérgio Vilela 2022



Figura 74 - Exposição, vista de uma porção das gravuras de Lafosse. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 77 - Retrato do público na exposição. Fotografai de Sérgio Vilela 2022



Figura 76 - Público no interior do paralelepípedo. Fotografia de Sérgio Vilela 20222



Figura 79 - Registo da inauguração da exposição. Fotografia de Sérgio Vilela 2022



Figura 78 - Apresentação da exposição. Fotografia de Sérgio Vilela 2022



Figura 81 - Público desenhando no mural coletivo. Fotografia de Sérgio Vilela 2022



Figura 80 - Painéis das gravuras veterinárias. Fotografia de Sérgio Vilela 2022

Figura 82 - Interior e exterior do paralelepípedo. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Apêndice 5 – Fotografias da exposição (FLUP)

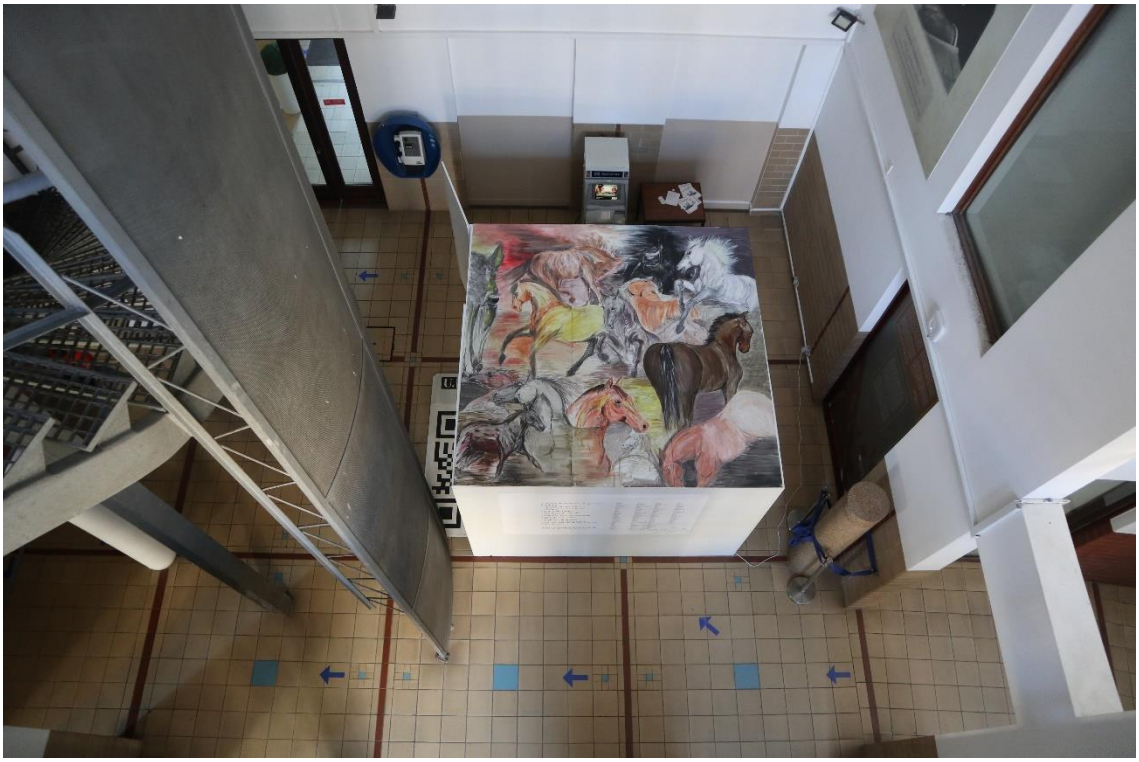


Figura 84 - Vista superior do 2ºandar. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 83 - Vista superior do 1ºandar. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 85 - Vista do paralelepípedo no espaço. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 86 - Vitrines das reproduções das gravuras. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 87 - Vitrines das reproduções das gravuras. Fotografia de Catarina Dias 2022



Figura 88 - Vitrines das reproduções das gravuras. Fotografia de Catarina Dias 2022

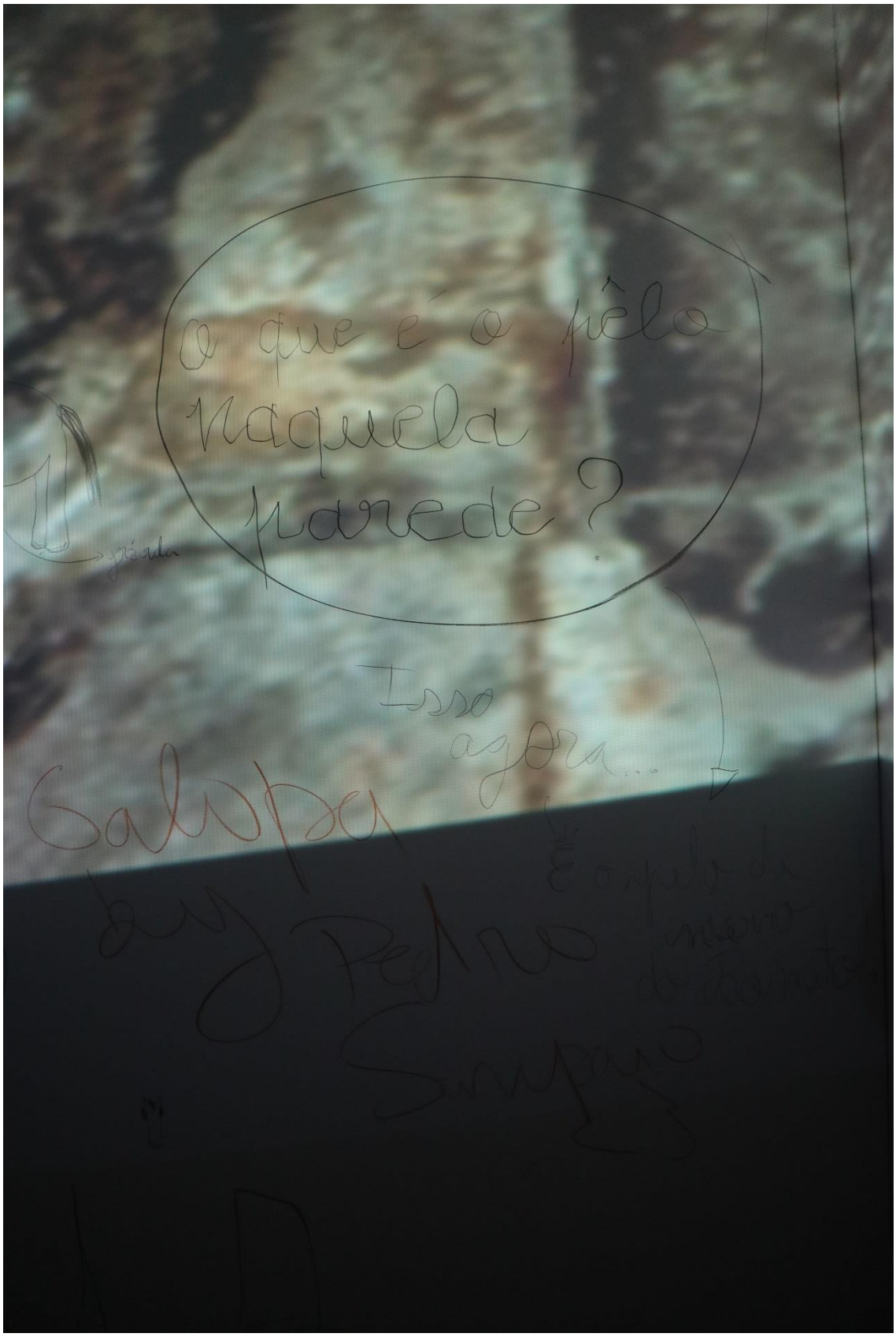


Figura 89 - Detalhes das intervenções no mural coletivo. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 90 - Corredores das vitrines. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 91 - Vista do canto dos painéis da diacronia. Fotografia de Catarina Coelho 2022



Figura 92 - Resultado do mural coletivo de ambas as edições

Anexos

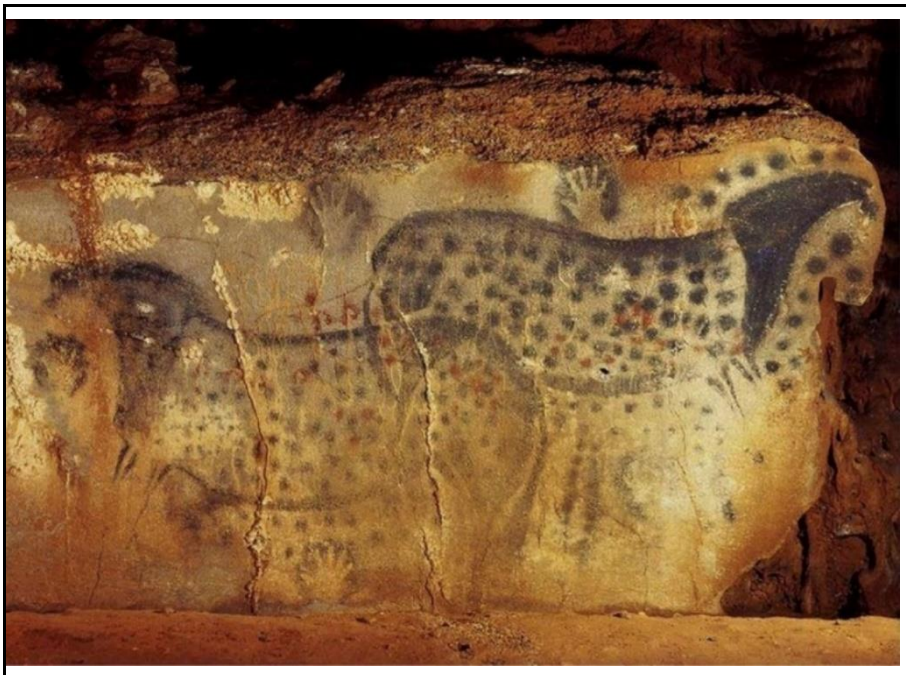
Anexo 1 – Tabela das imagens para a construção dos paineis referentes ao cavalo na diacronia.

A seguinte tabela não respeita uma ordem cronológica uma vez que os próprios paineis também não se prederam com essa organização.

 Consultado:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Johann_Georg_de_Hamilton_-_Kaiserliches_Gest%C3%BCt_zu_Lipizza_am_Karst_-_GG_391_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg	Johann Georg Hamilton A Coudelaria Imperial com cavalos Lipizzaner, século XVII, Kunsthistorisches Museum (Viena) Consultado em:

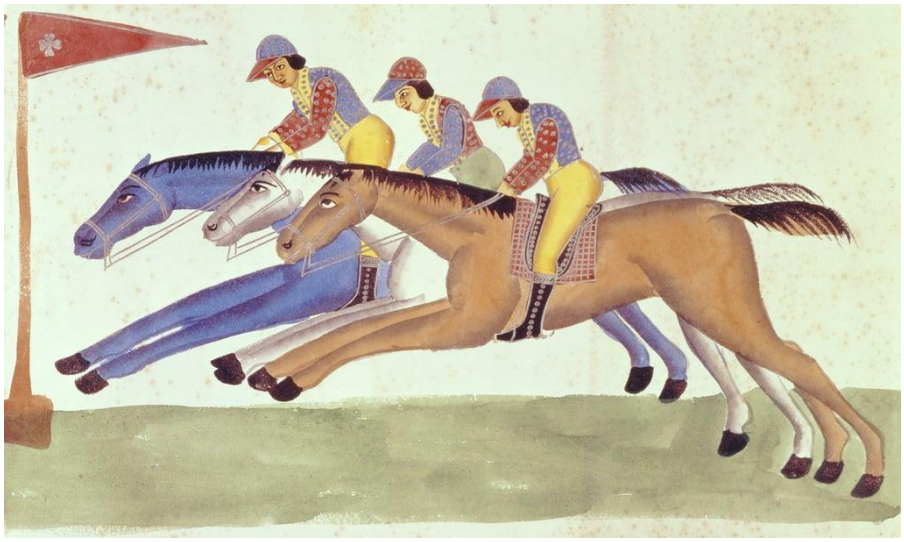
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435916	Oficina de François Clouet Henrique II Rei de França 1519-1559 MET
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/252377	Cabeça de terracota de um cavalo século XI a VIII a.C Grécia MET

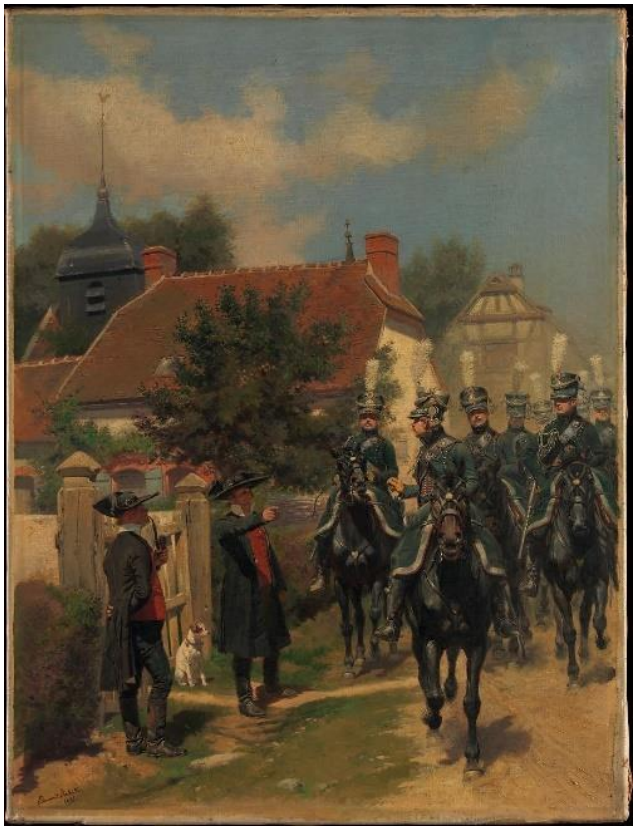
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544853	Punho de chicote em forma de cavalo c. 1390-1353 a.C. MET
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437660	James Seymour Retrato de um cavaleiro século XVIII MET

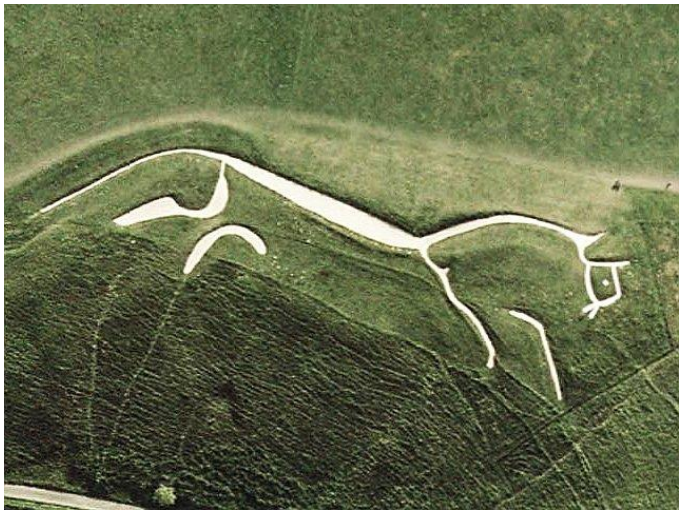
 Consultado em: https://www.bradshawfoundation.com/news/index.php?subaction=showfull&id=1421858707&archive&start_from&&fb_comment_id=781546281893576_3920574034657436	Cavalos da Gruta de Pech-Merle c. 18000 a.C. França
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/197040	Menino nu a cavalo séculos XVI-XVII Alemanha MET

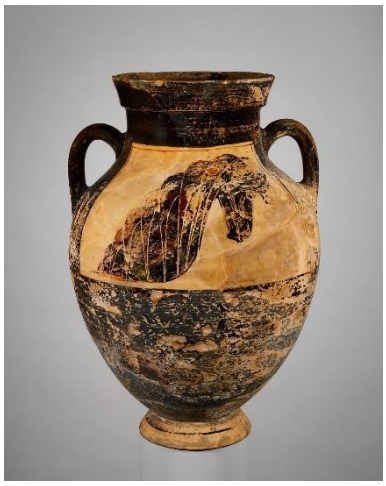
 Consultado em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Amazon,_Portrait_of_Marie_Lefebure,_by_Edouard_Manet,_1870-1875,_oil_on_canvas_-_Museu_de_Arte_de_S%C3%A3o_Paulo_-_DSC07170.jpg	Edouard Manet A Amazona (Retrato de Marie Lefebure) 1870-1875 MASP
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/249228	Homem de bronze e centauro meados do século VIII a.C Grécia MET

 https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:21173	Consultado em:	George Stubbs Lustre, segurado pelo tratador c. 1762 MET
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446191		Painel com cabeças de cavalo século XI MET

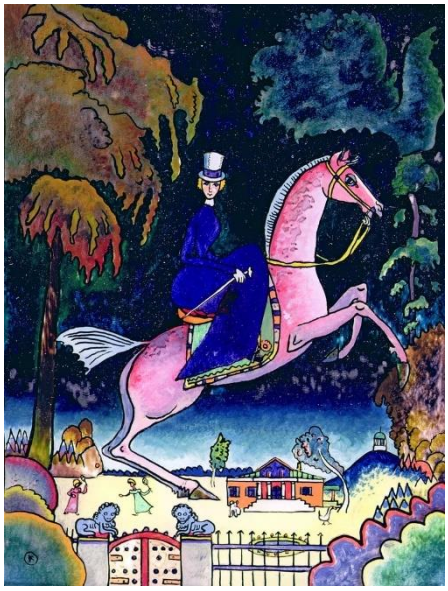
 Consultado em: https://collections.vam.ac.uk/item/O67456/painting-unknown/	Autor desconhecido Corrida de cavalos em Bengala c. 1830 V&A Museum
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/437447	Joshua Reynolds O Capitão George K. H. Coussmaker 1782 MET

 Fotografia de Ana Cristina de Sousa	Gravuras rupestres c. 22000 a 10000 a.C. Vale do Côa, Núcleo da Penascosa
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436189	Edouard Detaille Gendarmes d' Ordennance 1894 MET

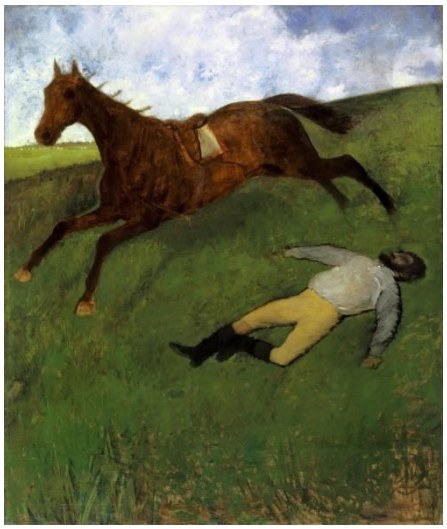
 Consultado em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Uffington-White-Horse-sat.jpg	Cavalo Branco de Uffington c. 1380 a 550 a.C. Oxfordshire, Inglaterra
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247108	Estela funerária de pedra calcária 2ª metade do século III a.C MET

 Consultado em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Gozzoli_magi.jpg	Benozzo Gozzoli Procissão dos Reis Magos a Belém 1459 Palazzo Medici-Riccardi, Florença
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251187	Ânfora de terracota cerca de 600 a.C. Mundo Grego (Período Arcaico) MET

 Consultado em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Assyrian_horses.jpg	Detalhe de uma cena de caça ao leão de Assurbanipal século VII a.C Palácio Norte em Nínive, Iraque, The British Museum
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372562	Giulio Romano Criança alada montando um cavalo agachado século XVI MET

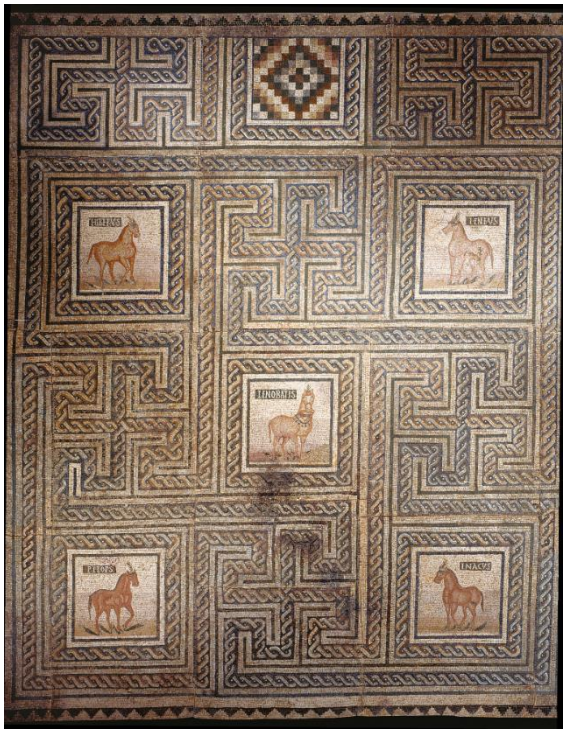
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/203994	Triunfo da Temperança século XVI Origem flamenga MET
 Consultado em: https://arthive.com/wassilykandinsky/works/467290~Amazon_with_blue_lions	Wassily Kandinsky Amazonas com leões azuis 1918 State Russian Museum, São Petersburgo

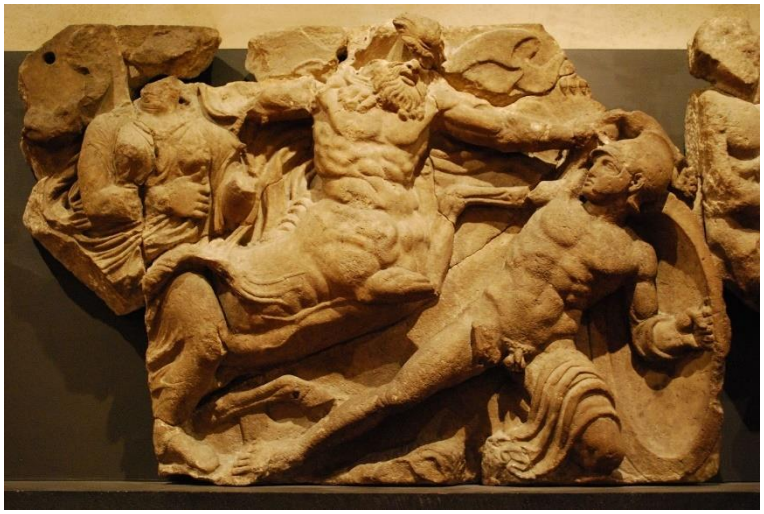
 Consultado em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Gentile_da_Fabriano_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg	Gentile de Fabriano A Adoração dos Magos (detalhe) 1423 Galleria degli Uffizi, Florença
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/458956	Bartolo di Fredi Adoração dos Magos 1385-1388 MET

 Consultado em: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-domenico-tiepolo-the-procession-of-the-trojan-horse-into-troy	Giovanni Domenico Tiepolo A procissão do cavalo de Troia C.1760 The National Gallery UK
 Consultado em: https://www.wikiart.org/en/edgar-degas/the-fallen-jockey	Edgar Degas O jockey caído 1896-1898 Kunstmuseum Basel, Suíça

 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/323986	Cabeça de alfinete em forma de cavalo alado c. séculos VIII-VII a.C. Irão MET
 Consultado em: ttps://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/The_Parthenon_sculptures%2C_Head_of_a_horse_of_Selene_from_the_east_pediment_of_the_Parthenon%2C_Acropolis%2C_Athens%2C_438-432_BC%2C_British_Museum_%2814063436397%29.jpg	Detalhe de cabeça de cavalo (reprodução) século V a.C. Partenon Museu Britânico, Londres

 Consultado em: https://www.wikiart.org/en/george-stubbs/dungannon-the-property-of-colonel-okelly-painted-in-a-paddock-with-a-sheep-1793	Georges Stubbs Dungannon, propriedade do Coronel O'Kelly 1793 Coleção Privada
 Consultado em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Georg_de_Hamilton,_,_Kaiserliche_Wagenburg_Wien_Kladruber_Hengst_%22Cerbero%22_in_der_Kapriole_-_WB_Z_85_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg	Johann Georg de Hamilton Garanhão Kladruber em Cabriola 1722 Kunsthistorisches Museum, Viena

 Consultado em: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/george-stubbs-whistlejacket	George Stubbs Whistlejacket 1762 National Gallery
 Consultado em: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=119865	Mosaico dos cavalos século IV d.C. Torre da Palma, Portugal MNA

 Consultado em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Bassar_Frieze_1064.jpg	Relevo de centauro no Friso de Bassae, Templo de Apolo, c. 420–400 a.C. Museu Britânico (Londres)
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/545207	Pente de marfim c. 1295–1186 a.C Egito MET

 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438113	Theodore Gericault Amazona C.1820 MET
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468634	Aquamanil em forma de unicórnio c. 1425-1450 Alemanha MET

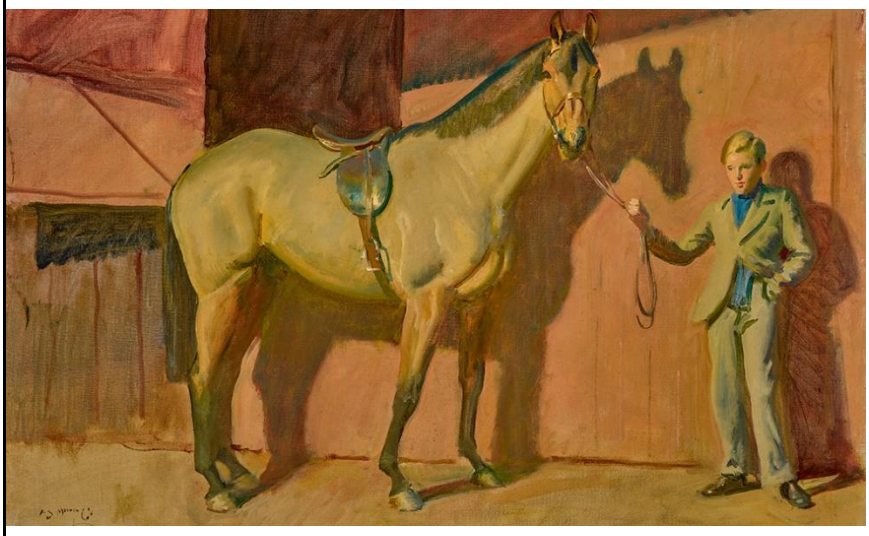
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/32193	São Jorge e o Dragão Revivalismo do Século XIX MET
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/435702	Rosa Bonheur A feira dos cavalos 1852-1855 MET
 Consultado em : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437888	Horácio Vernet O início da corrida dos cavalos sem cavaleiro 1820 MET

 Consultado em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eug%C3%A9ne_Delacroix_-_Rider_Attacked_by_a_Jaguar_-_Google_Art_Project.jpg	Eugéne Delacroix O cavaleiro atacado pelo jaguar 1855 Galeria Nacional, Praga
 Consultado em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodore_Gericault_-_A_Cart-Horse.jpg	Theodore Gericault Um carro-cavalo século XIX Musée des Beaux-Arts, Orléans, França

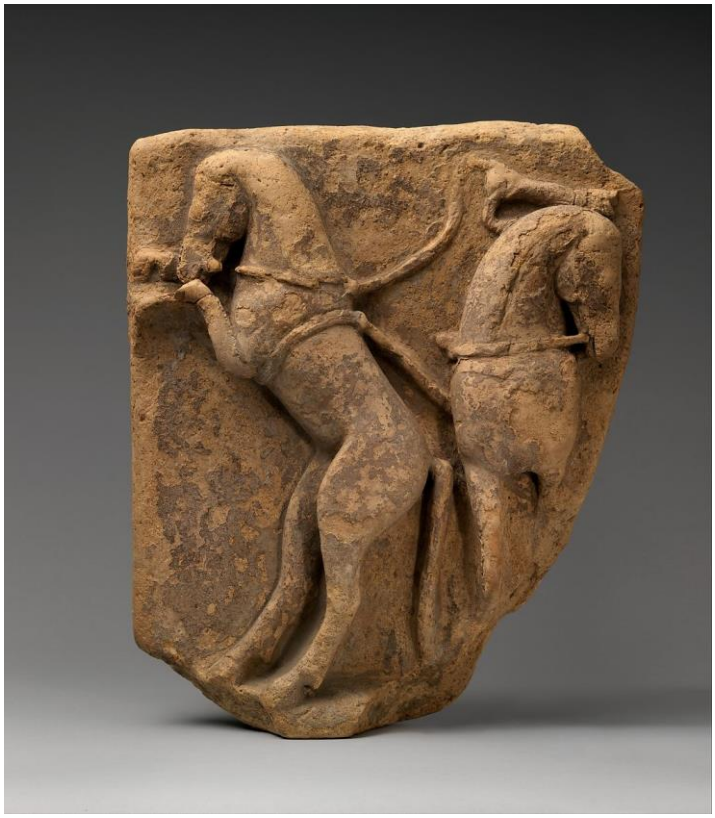
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49195	Escultura de um cavalo Dinastia Tang, séculos VII-VIII China MET
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/446860	Tijela com um cavalo alado final do século XII Irão MET

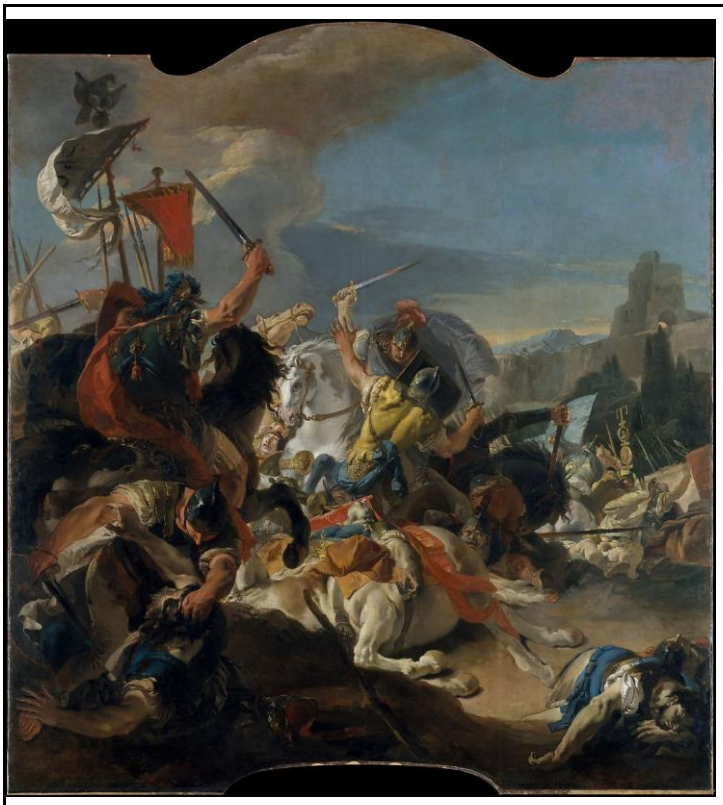
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/209262	Pinturicchio Carruagem de Apolo 1509 MET
 Consultado em: https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=28688	Miniaturas de cavalos Bestiário Medieval século XIII British Library, Harley 4751 (fol. 27), Londres

 Consultado em: https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica	Pablo Picasso Guernica 1937 Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid
 Consultado em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Sebastiano_Ricci_-_Fall_of_Phaeton_-_WGA19423.jpg	Sebastiano Ricci A queda de Faetonte 1703-1704 Museu Cívico Belluno, Itália

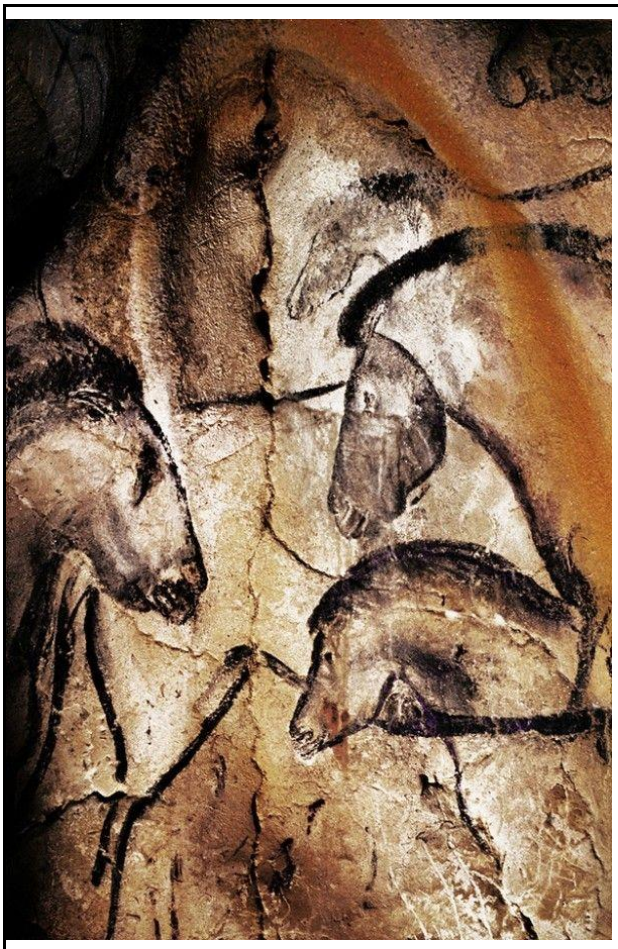
 Consultado em: https://rkd.nl/en/explore/images/289001	Johann George de Hamilton A escola de equitação imperial em Viena 1702 Liechtenstein, The Princely Collections, Viena
 Consultado em: https://saratogaliving.com/horse-paintings-marylou-whitney-sothebys/	Alfred James Munnings O meu cavalo Anarchist c. 1940 Coleção de Marylou Whitney

 Consultado em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Alexander_statuette_on_Alexander_Sarcophagus_2020.jpg	Sarcófago de Alexandre final do século IV a.C necrópole de Sidon, Líbano, Museu de Arqueologia de Istambul
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449314	Figura de um Cavalo século IX Irão MET

 Consultado em: https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/468633	Aquamanil na forma de um cavaleiro montado C.1250 Hildesheim, Alemanha MET
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251227	Fragmento de um relevo de Terracota com dois cavalos Século VI a.C. Mundo Grego MET

 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437794	Giovanni Battista Tiepolo Batalha de Vercelas 1725-1729 MET
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/381354	Johann Justin Preissler Alegoria da Europa (Quatro Continentes) 1730-1771 MET

 Consultado em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Lebrun_Louis1668.jpg	Charles Le Brun Retrato equestre de Luís XIV 1668 Musée de la Chartreuse de Douai

 Consultado em: https://www.bradshawfoundation.com/chauvet/page1.php	Cavalos da Caverna de Chauvet c. 30000-28000 França
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/655593	Edwin Henry Landseer Tempo de Guerra 1850 MET



Autor desconhecido

Ilustração retirada da obra Hippiatrika

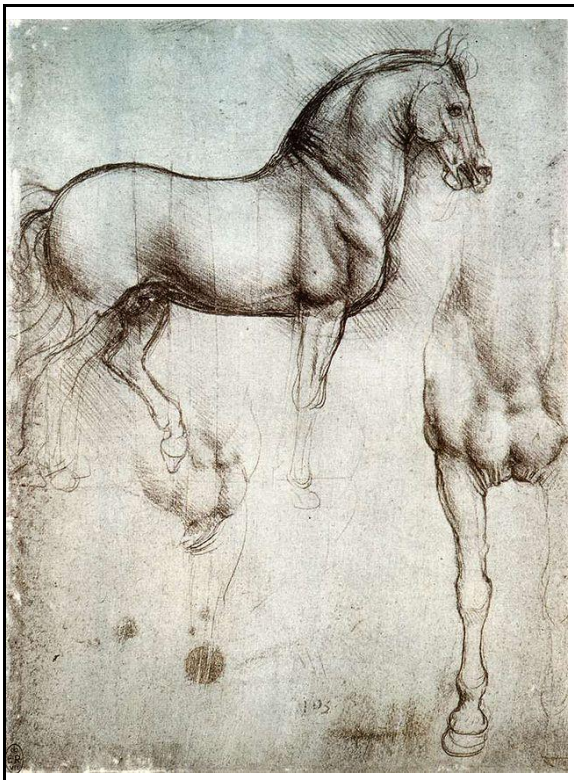
século V a VI

Bizâncio

Consultado em: https://en.wikipedia.org/wiki/Hippiatrica#/media/File:HippiatricaParisGr2244Fo74v.jpg

 Consultado em: https://www.artic.edu/artworks/15468/saint-george-and-the-dragon	Autor desconhecido São Jorge e o dragão início século XVI Rússia, Coleção privada
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40303	Artista Desconhecido Seis Cavalos século XIII a XIV China MET

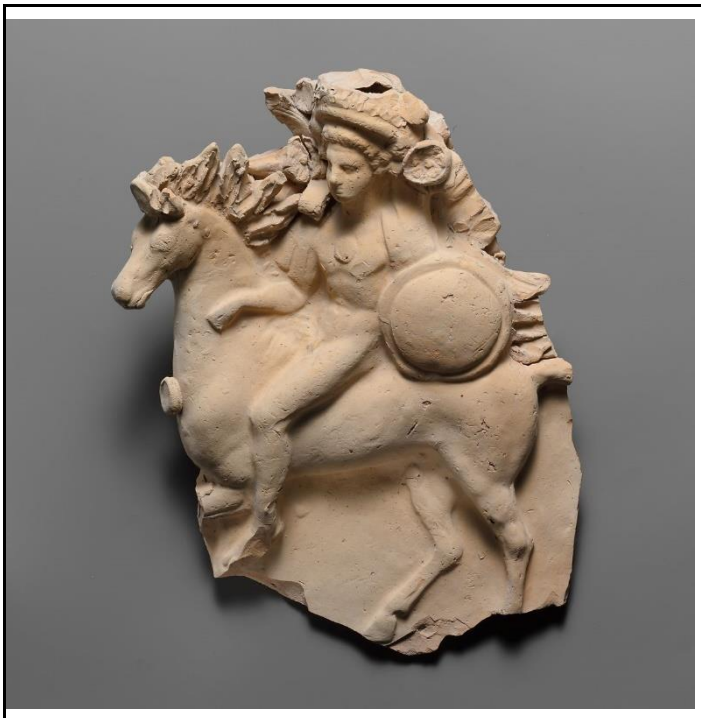
 Consultado em: http://nextews.com/images/53/95/5395cf46706d0ea6.jpg	Donatello Estátua equestre de Gattamelata 1446-1453 Piazza del Santo (Pádua), Itália
 Consultado em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walter_Crane_-_Neptune%27s_Horses_(1910).jpg	Walter Crane Os Cavalos de Neptuno 1910 Bibliothèque des Arts Décoratifs, França

 Consultado em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Study_of_horse.jpg	Leonardo da Vinci Estudo de um cavalo c. 1488 The Royal Collection Trust
 Consultado em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Study_of_horse.jpg	Franz Marc O Cavalo Azul 1912 Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

 Consultado em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caravaggio_-_La_conversione_di_San_Paolo.jpg	Caravaggio A Conversão de São Paulo 1600 Basílica de Santa Maria del Popolo
 Consultado em: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=156029	Mestre Pêro (atrib.) Cavaleiro de Oliveira do Hospital c. 1325-1350 Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

 Consultado em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedra_de_Tj%C3%A4ngvide	Autor desconhecido A Pedra de Tjängvid século VII-VIII Museu Histórico de Estocolmo
 Consultado em: https://en.wikipedia.org/wiki/Horse_Frightened_by_a_Thunderstorm#/media/File:Eugene_Delacroix_-_Horse_Frightened_by_Lightning_-_Google_Art_Project.jpg	Eugène Delacroix Cavalo Assustado com o Trovão 1825 Museu de Belas Artes de Budapeste

 Consultado em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464211	Medalhão esmaltado com jovem a cavalo c. 1240-1260 França MET
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/27389	Peça de Xadrez em marfim c. 1350-1360 Europa do Leste MET

 Consultado em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248343	Relevo em terracota Mundo Grego Século IV a.C. MET
 Consultado em: https://www.livius.org/pictures/libya/qasr-libya-theodorias/qasr-libya-mosaic-1.06.d-horse/	Mosaico de um cavalo c. 540 d.C. Museu Qasr, Líbia

 Consultado em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Theodor_%26_George_Sinai_9-10th_century.jpg	Autor desconhecido Detalhe de um tríptico de São Teodoro e São Jorge a cavalo século IX- X Mosteiro de Santa Catarina, Sinai - Egito
 Consultado em: https://www.dn.pt/sociedade/gruta-do-escoural-e-uma-especie-de-capsula-do-tempo--15195183.html	Cabeças de cavalo gravadas c.17000 - 15000 a.C. Gruta do Escoural, Alentejo

 Consultado em: https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/247964	Krater de terracota c.450 a.C Grécia MET
 Consultado: https://www.museicapitolini.org/en/opera/statua-equestre-di-marco-aurelio	Estátua equestre do Imperador Marco Aurélio c. 175 d.C. Museus Capitolinos, Roma

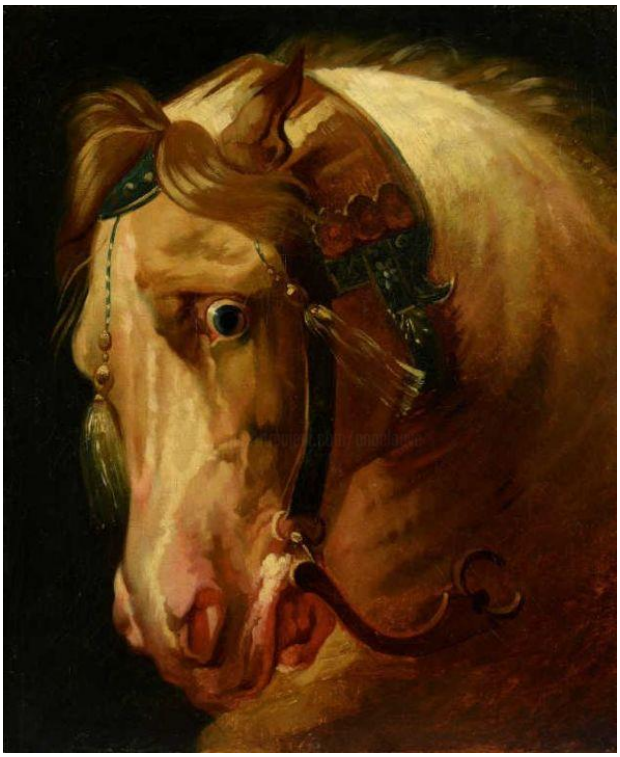
 Consultado em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Knight-Death-and-the-Devil.jpg	Albrecht Dürer O Cavaleiro, a Morte e o Diabo C.1513 MET
 Consultado em: https://pbs.twimg.com/media/Dfo2U_rX0AAwMPZ.jpg	Autor desconhecido Estátua fúnebre século II-III d.C. Roma

 Consultado em : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Richard_Marshal_unhorses_Baldwin_Guines_at_a_skirmish_by_Matthew_Paris.jpg	Matthew Paris Richard Marshall desmontando Baldwin Guines numa peleja - retirada da obra “Four Gothic Kings”, Elizabeth Hallam (ed.) século XIII
 Consultado em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/13/Peter_Paul_Rubens__Perseus_and_Andromeda_%28Hermitage_Museum%29.jpg/1280pxPeter_Paul_Rubens__Perseus_and_Andromeda_%28Hermitage_Museum%29.jpg	Paul Rubens Perseu e Andrómeda 1622 Hermitage Museum, São Petersburgo

 Consultado em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Carlos_V_en_la_Batalla_de_M%C3%BChlberg,_por_Tiziano.jpg	Ticiano Retrato equestre de Carlos V 1548 Museu do Prado

 Consultado em: https://www.chateau-angers.fr/Explorer/La-Tapisserie-de-l-Apocalypse2/La-Tapisserie-de-l-Apocalypse	Jean Bondole Nicholas Bataille Detalhe da tapeçaria “Apocalipse de Angers” 1372-1382 Musée de la Tapisserie, Château d’Angers, Angers
 Consultado em: https://www.worldhistory.org/img/r/p/500x600/5589.jpg?v=1618649102	Cavalos da Gruta de Lascaux c. 17000 a.C. França

 Consultado em: https://purl.pt/29638/1/index.html#/1	Gravura retirada da obra "Luz da Liberal e Nobre Arte da Cavallaria" 1790 Portugal
 Consultado em: https://wordsmusicandstories.wordpress.com/2021/03/28/marc-chagall-and-ferlinghetti-horse/	Marc Chagall A Dançarina do Circo 1929 Coleção privada

 Consultado em: https://i.pinimg.com/736x/1d/93/7a/1d937ae9e26ecf5b803dd4e9aabb76a2--pretty-horses-equine-art.jpg	Théodore Géricault Cabeça de Cavalo 1812-1814 Musée Vivant-Denon, França
 Consultado em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:D._Jaime_Alvares_Pereira_de_Mello,_Duque_de_Cadaval.png	Domenico Duprà Retrato de D. Jaime Álvares Pereira de Melo c. 1728 Palácio do Cadaval, Évora

 Consultado em: https://www.masterart.com/artworks/5574/lambert-sustris-perseus-and-andromeda	Lambert Sustris Perseu e Andrómeda c. 1545 Sphinx Fine Art, Londres
 Consultado em: https://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3SSP/$File/Diego-Velazquez-A-White-Horse.JPG	Diego Velázquez Pintura de um cavalo 1634 Palácio Real de Madrid

 Consultado em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tiger_Hunt#/media/File:Peter_Paul_Rubens_110.jpg	Paul Rubens A caça ao Tigre 1617-1618 Museu de Belas Artes de Rennes, França
 Consultado em: https://i0.wp.com/www.portugalnummapa.com/wp-content/uploads/2016/02/cavalo-de-mazouco.jpg?fit=649%2C432&ssl=1	Cavalo de Mazouco (Gravuras rupestre) Paleolítico Freixo de Espada à Cinta

 Consultado em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Horses_of_Basilica_San_Marco_bright.jpg	Quadriga da Basílica de São Marcos século II-III Museu da Basílica de São Marcos
 Consultado em: https://veteriankey.com/4-the-roots-of-veterinary-botanical-medicine/	Autor desconhecido Ilustração retirada da obra Hippiatrika século V a VI Bizâncio

 Consultado em: https://en.wikipedia.org/wiki/Funerary_Monument_to_Sir_John_Hawkwood#/media/File:Paolo_Uccello_044.jpg	Paolo Uccello Monumento Funerário a Sir John Hawkwood 1436 Catedral de Santa Maria del Fiore, Florença
 Consultado em: https://www.theoi.com/Ther/Hippokampoi.html	Autor desconhecido Hipocampo alado século IV Hermitage Museum, Rússia

 Consultado em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nastagio_Degli_Onesti_II.jpg	Sandro Botticelli A história de Nastagio degli Onesti parte II 1483 Museu Nacional do Prado, Madrid
 Consultado em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Louis_XIV_sous_les_traits_de_Marcus_Curtius%2C_Le_Bernin%2C_modifi%C3%A9e_par_Girardon_-_DSC_0856.JPG	Gian Lorenzo Bernini Estátua equestre de Luís XIV 1665-1684 Palácio de Versailles, França

 Consultado em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Charles-V-Lorraine.jpg	Autor desconhecido Carlos V, Duque de Lorena 1680 Kunsthistorisches Museum, Viena



Consultado em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balthasar_Matthyssens_-_Equestrian_portraits_of_Caterina_Isnarda,_Marchioness_of_Caluso,_en_Delibera_Eleonora_San_Martino_di_Parella,_Marchioness_of_Rhodos.jpg

Balthasar Matthyssens

Retrato equestre de Caterina Isnarda, Marquesa de Caluso, e Delibera Eleonora San Martino di Parella, Marquesa de Rodes

C.1654-58

Coleção da Reggia di Venaria Reale, Turin

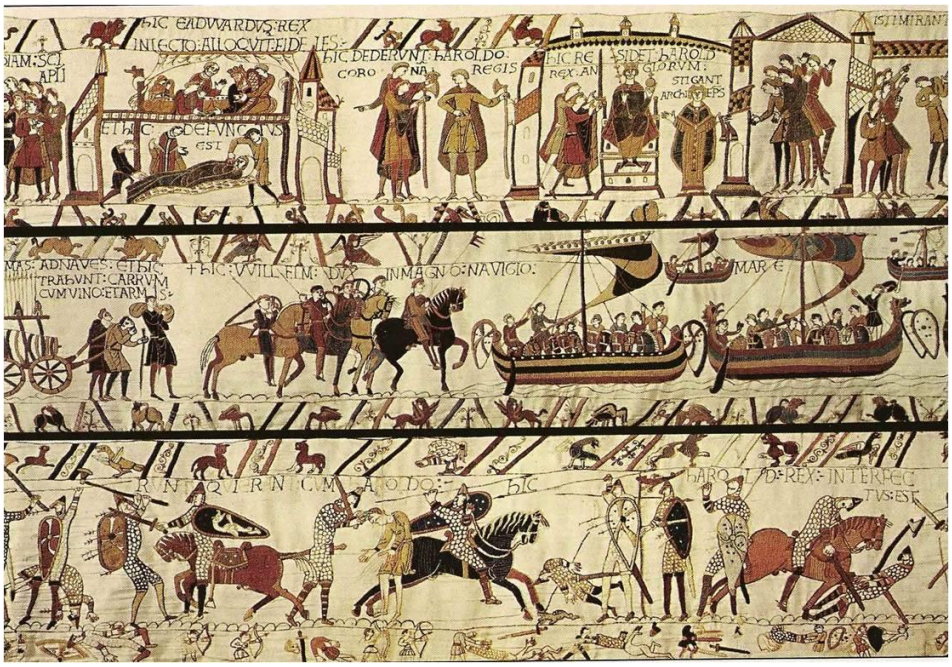
 Consultado em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/P3079533_%28625 1172955%29.jpg	Joaquim Machado de Castro Estátua equestre de D. José I 1775 Praça do Comércio, Lisboa
 Consultado em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Batalha_de_S%C3%A3o_Romano#/media/F icheiro:La_batalla_de_San_Romano,_por_Paolo_Uccello.jpg	Paolo Uccello, Batalha de São Romano 1435-1460 Galleria degli Uffizi, Florença

 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467642	A caça ao unicórnio, série de 7 tapeçarias entre 1495 e 1505 MET
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247960	Atribuído ao Grupo de Leagros Mundo Grego (Período Arcaico) c. 510 a.C. MET

 Consultado em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Regnault,_Henri_-_Automedon_with_the_Horses_of_Achilles_-_1868.jpg	Henri Regnault Automedon com os cavalos de Aquiles 1868 Museum of Fine Arts, Boston

 Consultado em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jacques_Louis_David_-_Bonaparte_franchissant_le_Grand_Saint-Bernard,_20_mai_1800_-_Google_Art_Project.jpg	Jacques-Louis David Napoleão cruzando os Alpes 1801-1805 Palácio de Malmaison (Rueil-Malmaison), França
 Consultado em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_del_castagno,_momumento_a_niccol%C3%B2_da_tolentino.jpg	Andrea del Castagno Nicoló da Tolentino 1456 Catedral de Santa Maria del Fiore, Florença

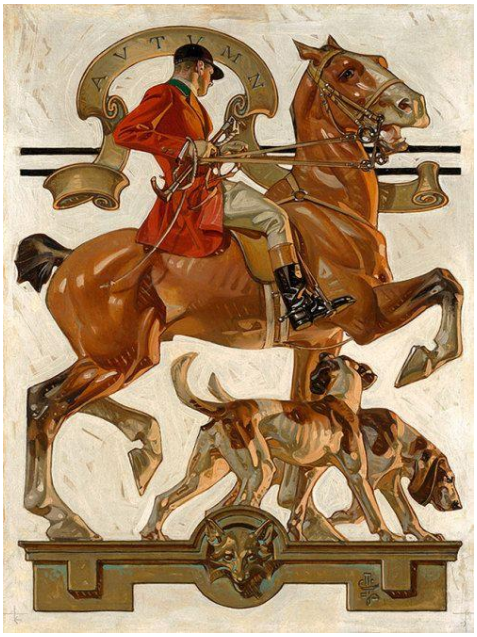
 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255628	Punho de Bronze século IV d.C. MET
 Consultado em: http://www.travelingintuscany.com/art/andreadibuonaiuto/spanishchapel.htm	Andrea di Bonaiuto da Firenze frescos da Capela de Santa Maria Novella 1366-1367 Florença

 Consultado em: http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/08/a-tapecaria-bayeux.html	Tapeçaria de Bayeux século XI Museu da tapeçaria de Bayeux
 Consultado em: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060733	Noël Halle A disputa de Minerva e Neptuno para dar um nome à cidade de Atenas 1748 Louvre

 Consultado em: https://live.staticflickr.com/3771/14283295655_c0494447ea_b.jpg	A Dama e o Unicórnio (À mon seul désir) final do século XV Museu Cluny (Paris)
 Consultado em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hans_Leu_d._%C3%84.#/media/File:Hans_Leu_Eligius.jpg	Hans Leu o Velho, Milagre de Santo Elói C.1495 Museu Nacional Suiço, Zurique

Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255928 	Mitra de Bronze com cavalos alados Mundo grego (Época Arcaica), séc. VII a.C MET
 Consultadoem: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360179	Franz Marc, Escola de Equitação, 1913, MET

 Consultado em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436843	Gerard Lairesse, Apolo e Aurora, 1671, MET
 Consultado em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hipocampo_(mitologia)#/media/Ficheiro:Piazza_di_trevi_-_fontana_di_trevi_hippocampus_crop.jpg	Nicola Salvi, Hipocampo na Fonte de Trevi, 1762, Roma

 Consultado em : https://www.pinterest.pt/pin/398990848235227886/	Joseph christian Leyendecker, Caça à raposa, Saturday evening post
 Consultaod em: https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/illumin.asp?size=mid&illid=28586	Perseus Liberta Andromeda, Iluminura francesa, c. 1411-1412, Mrs. Harley 4431 (fol. 98v), British Library (London)

	Consultaod em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Agosto#/media/Ficheiro:Les_Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_aout.jpg	Mês de Agosto, Les Les Très Riches Heures du duc de Berry, 1402-16, Museu Consé. Chantilly

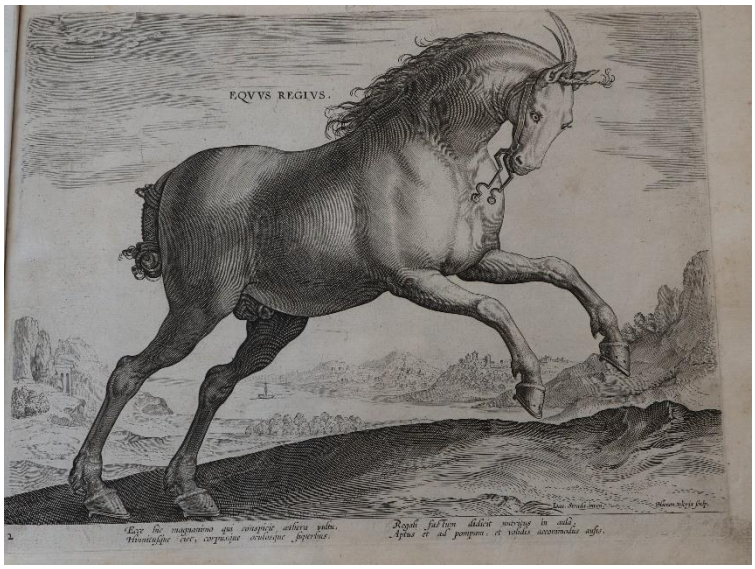
Anexo 2 - Tabela das gravuras reproduzidas para a exposição

As imagens estão organizadas segundo autor e obra. As legendas de cada uma delas são as transcrições das legendas da exposição.

	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** Flander, n.7, in Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus p.5 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm

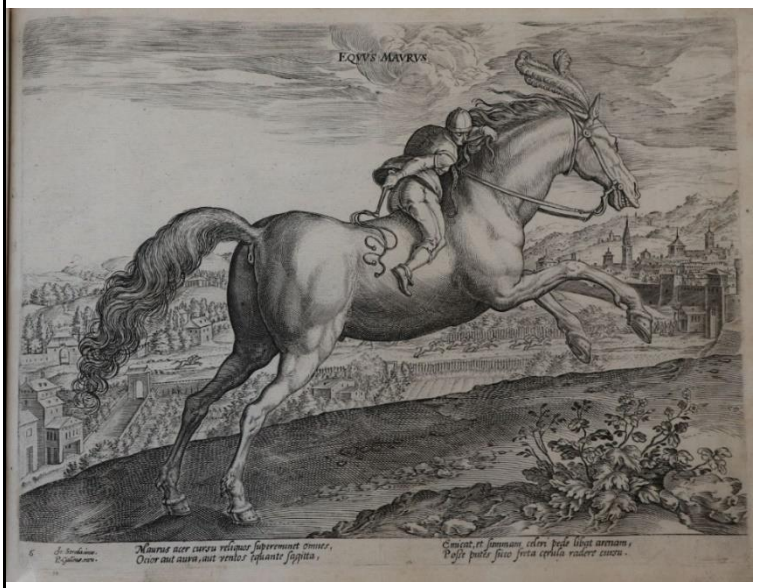
	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** *Juliacus,* n.2, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.9 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm
	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** *Insuber,* n.3, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.11 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm

	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** *Danus,* n.4, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.13 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm
	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** *Afer,* n.3, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus*, p.17 *(*reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm

	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** *Equus Regius* n.6, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus p.19* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm
	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** *Hispanus,* n.5, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.25 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm

	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** *Siculus,* n.11, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.35 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm
	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** Égua sendo inseminada por Zéfiro, n.13 in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.39 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm

	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** *Duellum Equinum,* n.16, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.45 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm
	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** Uma família de centauros, n.17, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.47 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm

	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** *Phryso,* n.5, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.67 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm
	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** *Equus Maurus,* n.6, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.71 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm

	**Strandanus, Joannes (Jan van der Straet)** Cavalos lutando, n.8, in *Equile Ioannis Austriaci Caroli V. Imp. F.in quo omnis generis generosissimorum equorum ex varijs orbis partibus insignis delectus* p.77 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Antuérpia, 1578 Gravura Medidas do exemplar original: 23x30cm
	**Charles Perrault** *Le Mareschal de Gramont, Mareschal de Camp General,* n.17 in *Le Carrousel du Roi-Soleil,* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm

	**Charles Perrault** *Timballiers Romain, n.18* in *Le Carrousel du Roi-Soleil,* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm
	**Charles Perrault** *Estafiers, Cheval de main, et Palfreniers Perfanes, n.31* in *Le Carrousel du Roi-Soleil,* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm

	**Charles Perrault** *Monsieur, Roy de Perse, n.34* in *Le Carrousel du Roi-Soleil,* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm
	**Charles Perrault** *Le Prince de Condé, Empereur des Turcs, n.42* in *Le Carrousel du Roi-Soleil,* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm

	**Charles Perrault** *Timballier et Trompetter Indiens, n.46* in *Le Carrousel du Roi-Soleil,* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm
	**Charles Perrault** *Estafier, Cheval de main, et Palfreniers Indienes, n.18* in *Le Carrousel du Roi-Soleil, n.47* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm

	**Charles Perrault** *Escuyer et Page Ameriquains, n.18* in *Le Carrousel du Roi-Soleil, n.57* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm
	**Charles Perrault** *Mareschal de Camp Ameriquain, n.58* in *Le Carrousel du Roi-Soleil,* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm

	**Charles Perrault** *Le Duc de Guise, Roy Ameriquain, n.18* in *Le Carrousel du Roi-Soleil,* (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm
	**Charles Perrault** Mareschal de Camp Romain, n.24 in Le Carrousel du Roi-Soleil, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm

	**Charles Perrault** Timballier et Trompette Persans, n.30 in Le Carrousel du RoiSoleil, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm
	**Charles Perrault** Timballier et Trompette Turcs, n.38 in Le Carrousel du RoiSoleil, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm

	**Charles Perrault** Mareschal de Camp Turc, n.41 in Le Carrousel du Roi-Soleil, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm
	**Charles Perrault** Escuyer et Page Indiens, n.48 in Le Carrousel du Roi-Soleil, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm

	**Charles Perrault** Estafiers, Cheval de main et Palfreniers Ameriquains, n.56 in Le Carrousel du Roi-Soleil, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm
	**Charles Perrault** Le Duc D'Anguien, Roy des Indes, n.50 in Le Carrousel du RoiSoleil, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm

	**Charles Perrault** Quinque Turmarum in Amphitheatro Pompa exchibita in Le Carrousel du Roi-Soleil, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm
	**Charles Perrault** Decursio Ad Annulum Turmarumque in Amphitheatro Stationes dispositae in Le Carrousel du Roi-Soleil, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravuras de Henri de Gissey e Jacques Bailly Paris, Versailles 1670 Medidas do exemplar original(livro): 52cmx35cm

	**Johann Elias Ridinger** Equus Turcicus in Einzelne pferde nach ihren verschieden rassen: nationen pferde, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Ausburg, 1752 Gravura em cobre Dimensões (Original): 35x49cm
	**Johann Elias Ridinger** Equus Belgicus in Einzelne pferde nach ihren verschieden rassen: nationen pferde, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Ausburg, 1752 Gravura em cobre Dimensões (original): 35x49cm

	**Johann Elias Ridinger** Equus Meklemburgicus in Einzelne pferde nach ihren verschieden rassen: nationen pferde, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Ausburg, 1752 Gravura em cobre Dimensões (original): 35x49cm
	**Johann Elias Ridinger** Germanicus in Einzelne pferde nach ihren verschieden rassen: nationen pferde, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Ausburg, 1752 Gravura em cobre Dimensões (original): 35x49cm

	**Johann Elias Ridinger** Cheval de main du Grand Seigneur in Einzelne pferde nach ihren verschieden rassen: nationen pferde, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Ausburg, 1752 Gravura em cobre Dimensões (original):35x49cm
	**Johann Elias Ridinger** Equus Suecicus in Einzelne pferde nach ihren verschieden rassen: nationen pferde, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Ausburg, 1752 Gravura em cobre Dimensões (original):35x49cm

	**Johann Elias Ridinger** L' Alsiette du bel homme de Cheval, in L`Art de monter à cheval en tailles douces, inventées et dessinées par Jean Élie Ridinger, n.2 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1722 Gravura em metal, taille-douce Dimensões do exemplar original: 52cmx35cm
	**Johann Elias Ridinger** Parade in L`Art de monter à cheval en tailles douces, inventées et dessinées par Jean Élie Ridinger, n.7 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1722 Gravura em metal, taille-douce Dimensões do exemplar original: 52cmx35cm

	**Johann Elias Ridinger** La Croupe à la Muraille in L`Art de monter à cheval en tailles douces, inventées et dessinées par Jean Élie Ridinger, n.12 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1722 Gravura em metal, taille-douce Dimensões do exemplar original: 52cmx35cm
	**Johann Elias Ridinger** Croupade in L`Art de monter à cheval en tailles douces, inventées et dessinées par Jean Élie Ridinger, n.(reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1722 Gravura em metal, taille-douce Dimensões do exemplar original: 52cmx35cm

	**Johann Elias Ridinger** La Piroiiette in L`Art de monter à cheval en tailles douces, inventées et dessinées par Jean Élie Ridinger, n.19 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1722 Gravura em metal, taille-douce Dimensões do exemplar original: 52cmx35cm
	**Johann Elias Ridinger** Pour former les Chevaux á tenir ferme en tirant in L`Art de monter à cheval en tailles douces, inventées et dessinées par Jean Élie Ridinger, n.20 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1722 Gravura em metal, taille-douce Dimensões do exemplar original: 52cmx35cm

	**Johann Elias Ridinger** Au Galop in L`Art de monter à cheval en tailles douces, inventées et dessinées par Jean Élie Ridinger, n.6 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1722 Gravura em metal, taille-douce Dimensões do exemplar original: 52cmx35cm
	**Johann Elias Ridinger** Palsades à toute bride in L`Art de monter à cheval en tailles douces, inventées et dessinées par Jean Élie Ridinger, n.11 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1722 Gravura em metal, taille-douce Dimensões do exemplar original: 52cmx35cm



Johann Elias Ridinger e Johann Jakob Ridinger

Valet de Faucon levant le Hibou de la terre in Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungen, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz

Augsburg, 1764

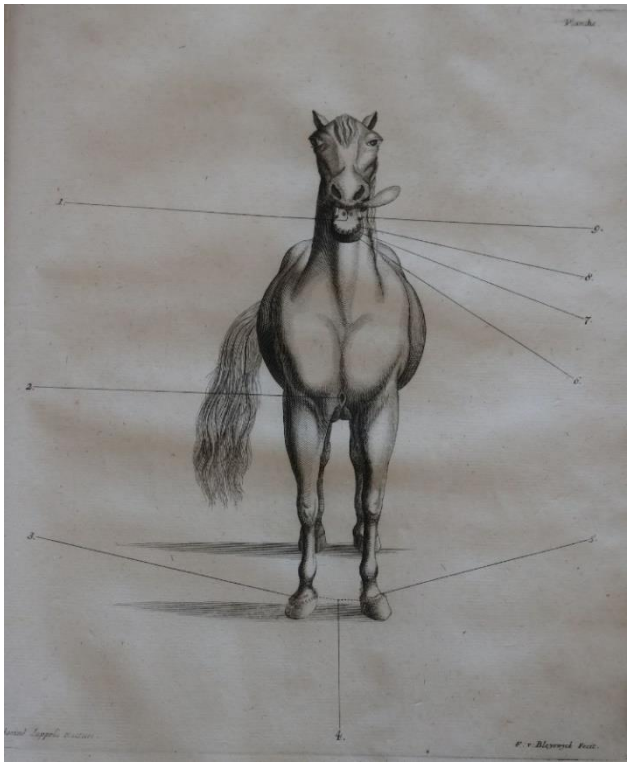
Gravura em cobre

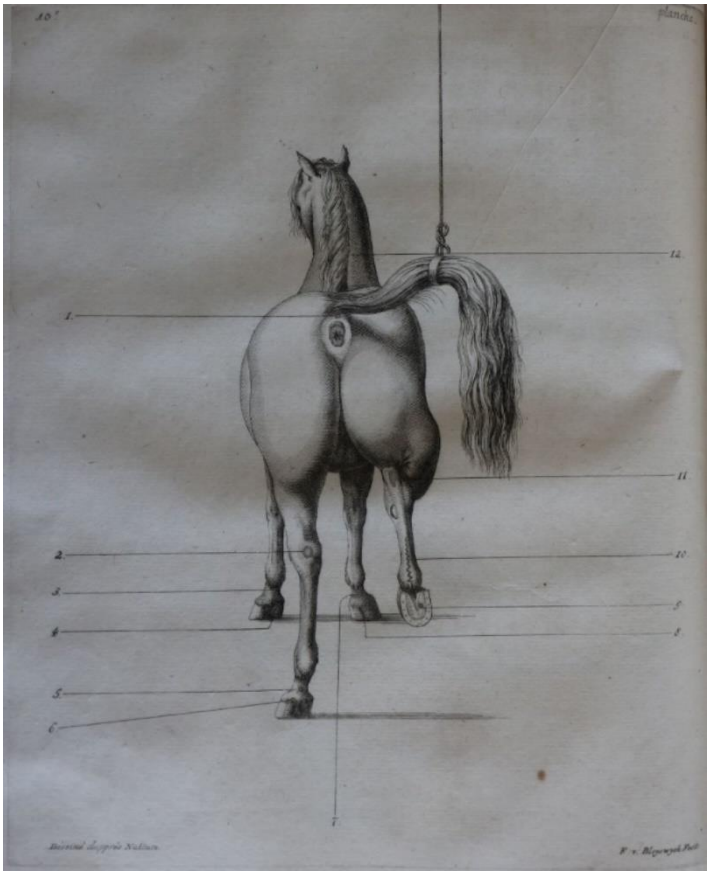
Dimensões (original): 52cmx35cm

	**Johann Elias Ridinger e Johann Jakob Ridinger** Chasseur par force avec la meute in Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungen, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1764 Gravura em cobre Dimensões (original): 52cmx35cm
	**Johann Elias Ridinger e Johann Jakob Ridinger** Valet de Faucon tenant les Hibou dess la main in Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungenin Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungen, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1764 Gravura em cobre Dimensões (original): 52cmx35cm

	**Johann Elias Ridinger e Johann Jakob Ridinger** Pire du Livre avec l'autour in Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungenin Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungen, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1764 Gravura em cobre Dimensões (original): 52cmx35cm
	**Johann Elias Ridinger e Johann Jakob Ridinger** Le fauconier rapelle de faucon avec l'amorce in Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungenin Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungen, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1764 Gravura em cobre Dimensões (original): 52cmx35cm

	**Johann Elias Ridinger e Johann Jakob Ridinger** Fauconier jettant le faucon in Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungenin Jaeger und falkoniers mit ihren verrichtungen, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Augsburg, 1764 Gravura em cobre Dimensões (original): 52cmx35cm
	**Jean Saunier e Gaspard Saunier** Estudo anatómico do corpo de um cavalo in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, p.206, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734 Dimensões (livro): 37x25cm

	**Jean Saunier e Gaspard Saunier** Cavalo visto de frente in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734 Dimensões (livro): 37x25cm

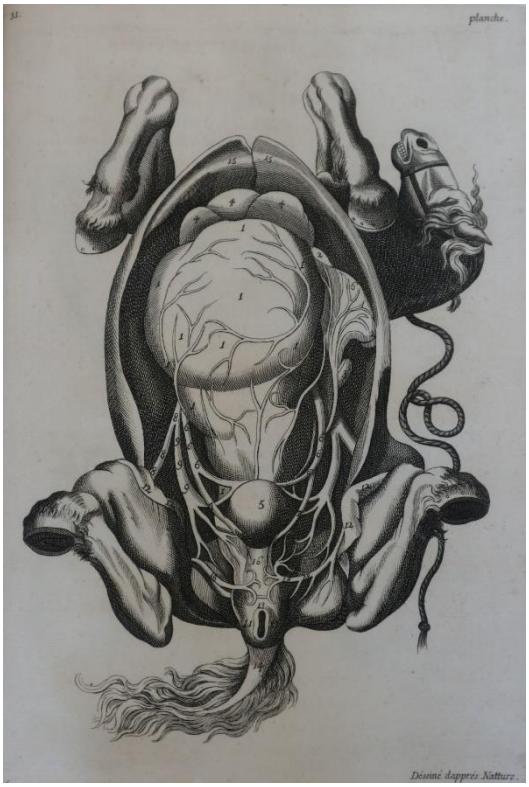
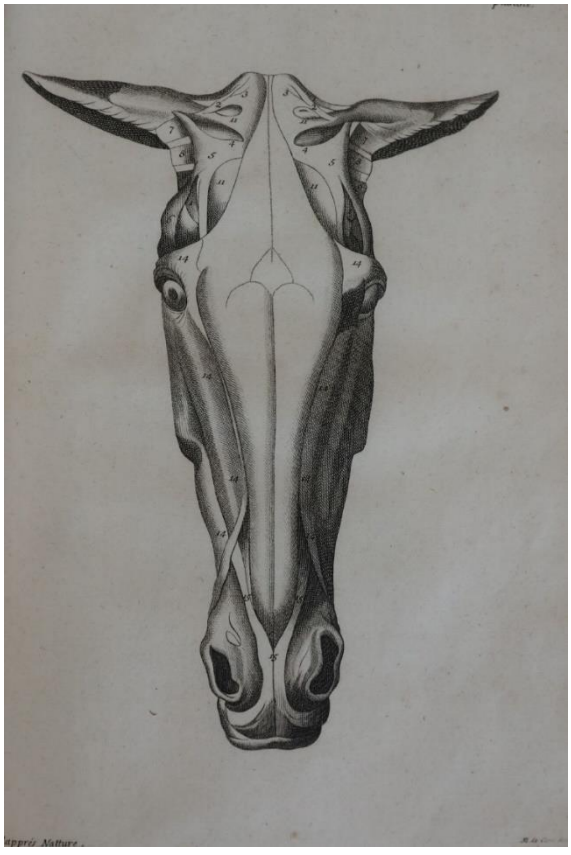


Jean Saunier e Gaspard Saunier

Cavalo visto de trás in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz

Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734

Dimensões (livro): 37x25cm

	**Jean Saunier e Gaspard Saunier** Estudo anatómico de um cavalo aberto in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734 Dimensões (livro): 37x25cm
	Jean Saunier e Gaspard Saunier Estudo da cabeça de um cavalo em vista frontal, in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734 Dimensões (livro): 37x25cm

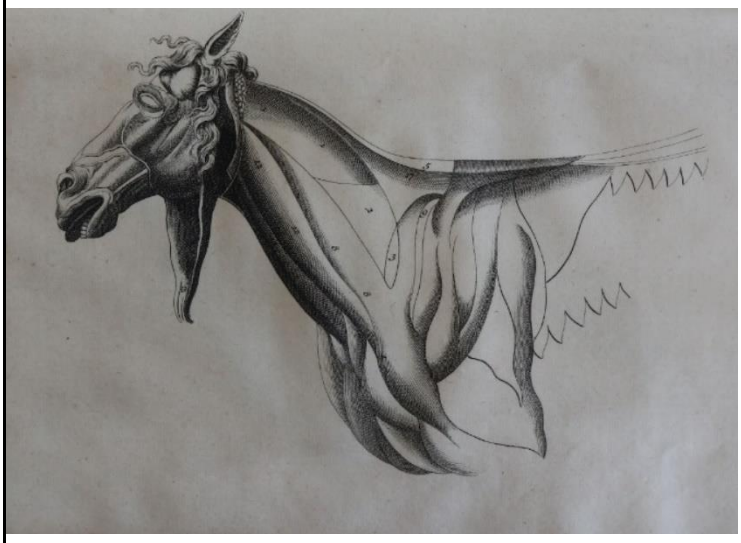


Jean Saunier e Gaspard Saunier

Estudo de um crânio de cavalo in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz

Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734

Dimensões (livro): 37x25cm



Jean Saunier e Gaspard Saunier

Estudo de um cavalo com cabeça esfolada in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz

Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734

Dimensões (livro): 37x25cm



Jean Saunier e Gaspard Saunier

Estudo anatómico da cabeça de um cavalo in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz

Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734

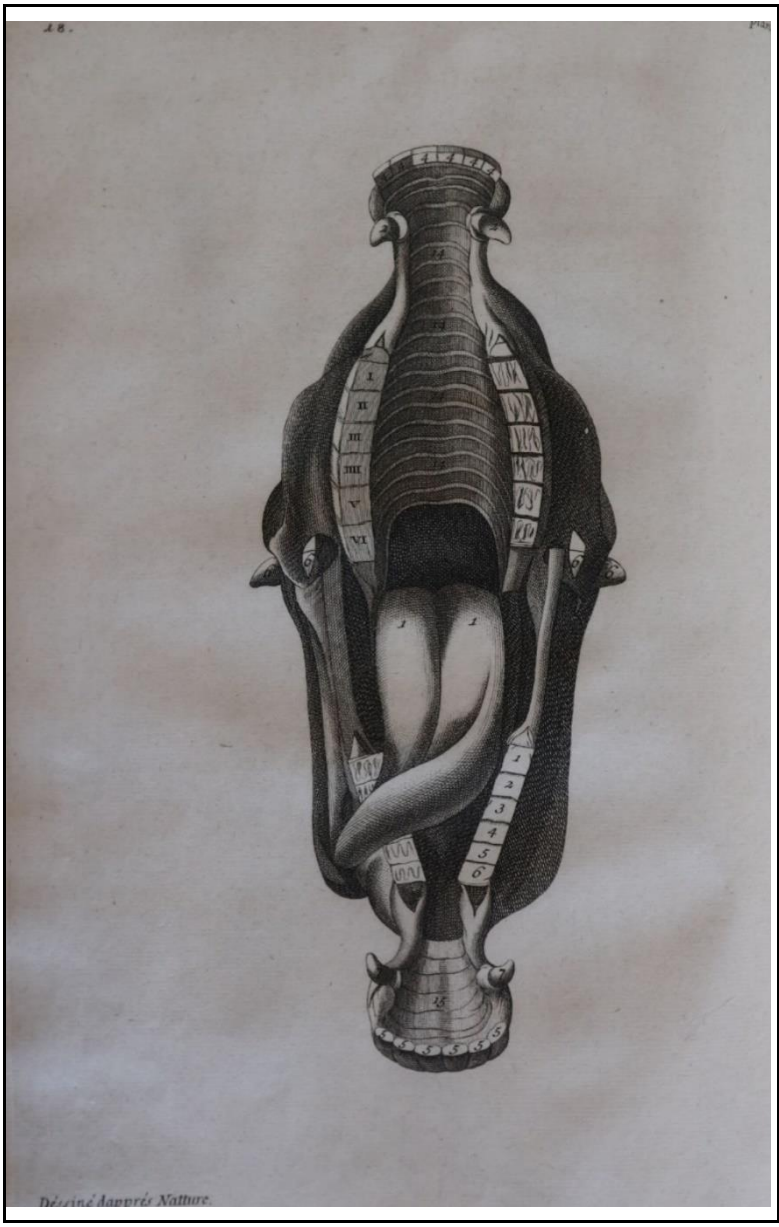
Dimensões (livro): 37x25cm



Jean Saunier e Gaspard Saunier

Estudos da boca e nariz de um cavalo, in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734

Dimensões (livro): 37x25cm

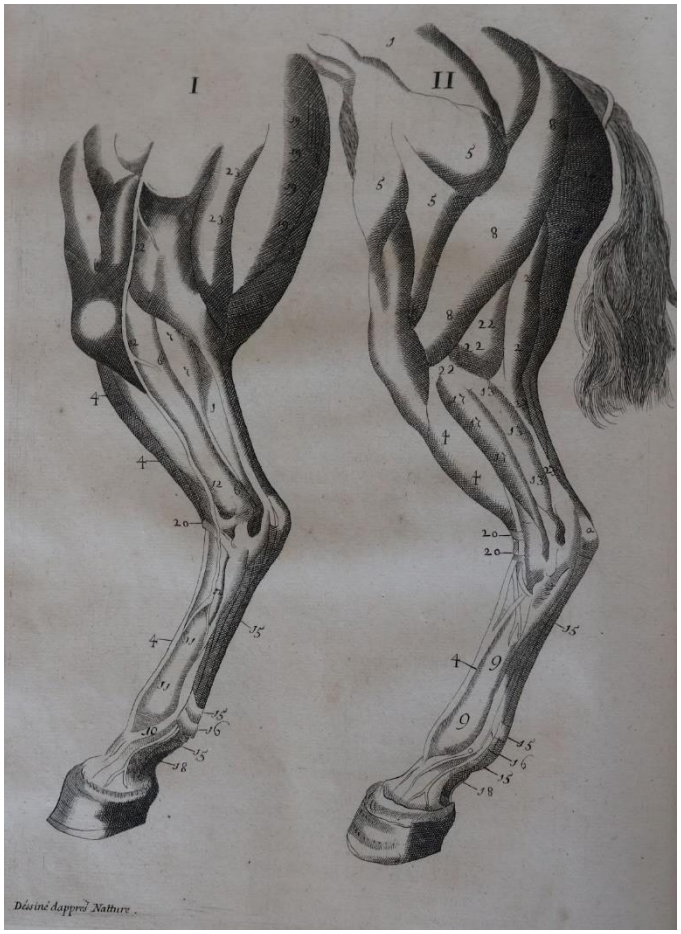


Jean Saunier e Gaspard Saunier

Perspetiva da boca de um cavalo aberta in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz

Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734

Dimensões (livro): 37x25cm



Jean Saunier e Gaspard Saunier

Estudo anatómico dos membros posteriores de um cavalo in La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes & mauvaises qualitez, leurs maladies & les remedes qui y conviennent, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz

Gravado por François Morellon La Cave, François van Bleyswyck, e Ernst Ludwig, Calcografia Haia, 1734

Dimensões (livro): 37x25cm



Philippe Étienne Lafosse

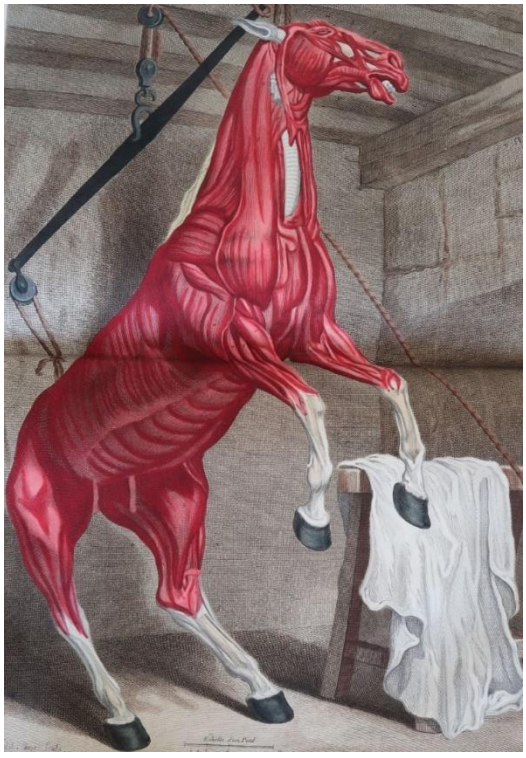
Esqueleto de um cavalo in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz

França, 1772

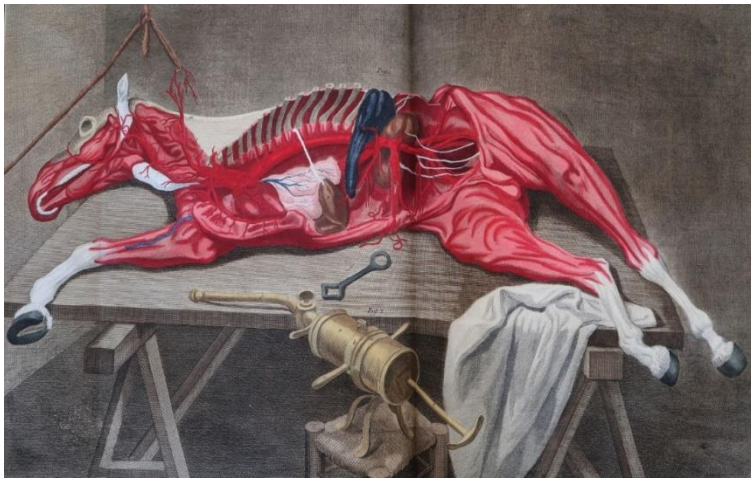
Gravura colorida. Gravado por Harguinier e Duhamel

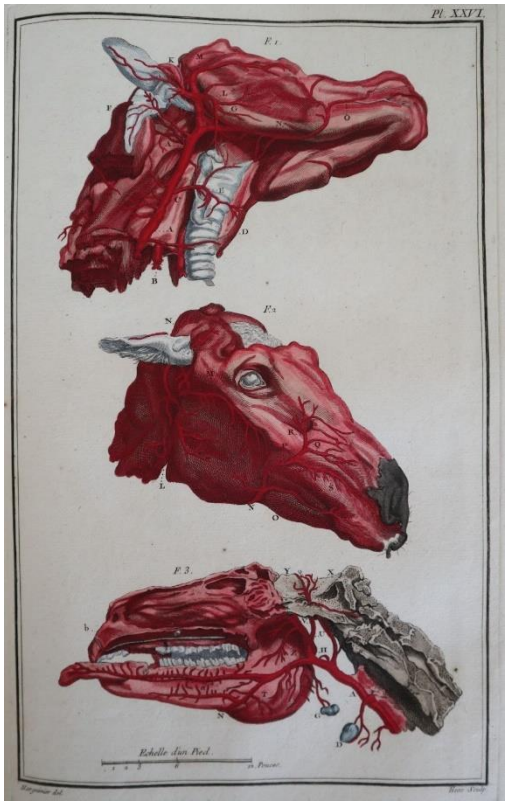
Dimensões (livro) 50x35cm

	**Philippe Étienne Lafosse** Ossos da cabeça de um cavalo in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier e Fassard Dimensões (livro) 50x35cm
	**Philippe Étienne Lafosse** Esqueleto de um cavalo num púlpito in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier e Benard Dimensões (livro) 50x35cm

	**Philippe Étienne Lafosse** Musculatura de um cavalo in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier e Lucas Dimensões (livro) 50x35cm
	**Philippe Étienne Lafosse** Estudo anatómico de um cavalo erguido em levada in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, p.54 (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier Dimensões (livro) 50x35cm

	**Philippe Étienne Lafosse** Estudo anatómico de um cavalo suspenso in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier e Juillet Dimensões (livro) 50x35cm
	**Philippe Étienne Lafosse** Estudo anatómico dos membros anteriores de um cavalo in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier e L.C Linguée Dimensões (livro) 50x35cm

	**Philippe Étienne Lafosse** Estudo anatómico de um cavalo visto de frente, de lado e de trás in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Lafosse e Hubert Dimensões (livro) 50x35cm
	**Philippe Étienne Lafosse** Estudo anatómico de um cavalo deitado sob uma marquesa in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier e Hubert Dimensões (livro) 50x35cm



Philippe Étienne Lafosse

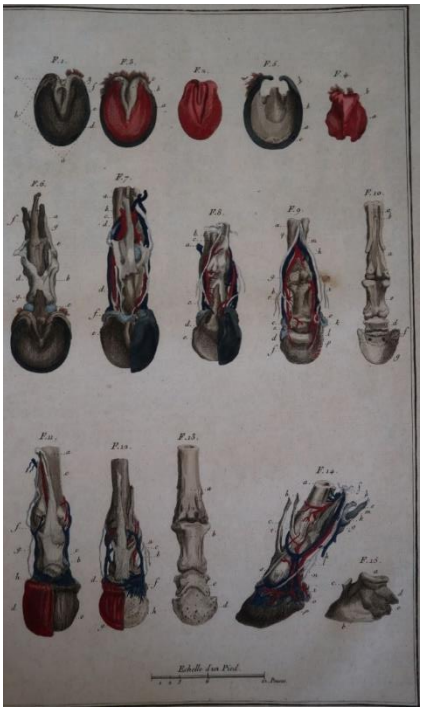
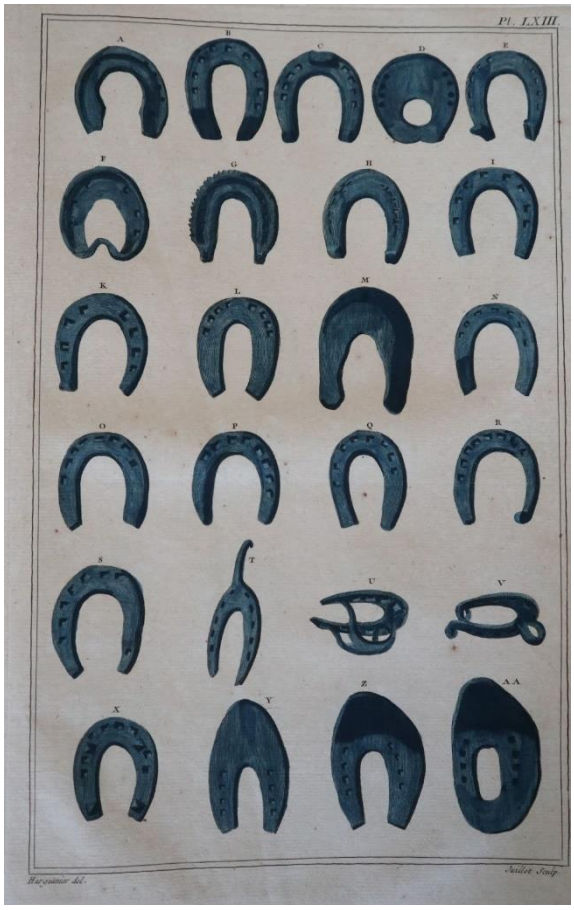
Estudos anatómicos da cabeça de um cavalo in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz

França, 1772 Gravura colorida

Gravado por Harguinier e Hess

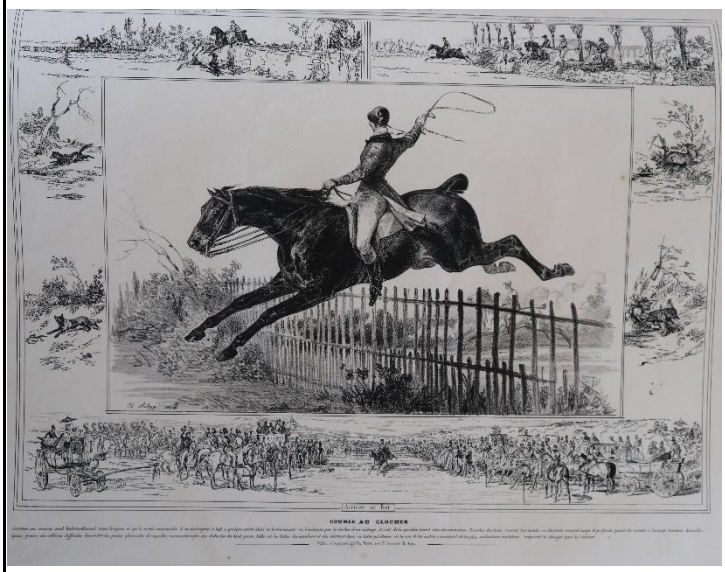
Dimensões (livro) 50x35cm

	**Philippe Étienne Lafosse** Estudo anatómico de um cavalo aberto in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier e Clau Fessard Dimensões (livro) 50x35cm
	**Philippe Étienne Lafosse** Estudo anatómico de um cavalo aberto in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier Dimensões (livro) 50x35cm

	**Philippe Étienne Lafosse** Estudo anatómico dos cascos de um cavalo in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier e Fessard Dimensões (livro) 50x35cm
	**Philippe Étienne Lafosse** Estudo de diferentes tipos de ferraduras de um cavalo in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier e Juillet Dimensões (livro) 50x35cm

	**Philippe Étienne Lafosse** Estudo anatómico de um cavalo aberto com pêlo in Cours d' hippiatrique, ou Traité complet de la médecine des chevaux, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1772 Gravura colorida Gravado por Harguinier e Clau Fessard Dimensões (livro) 50x35cm
	**Charles Aubry** Escuyer (MDIX), in Histoire pittoresque de l`equitation ancienne & moderne, p.11, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1854 Litografia Dimensões (original: 58x42cm

	**Charles Aubry** Equitation 14ème Siècle in Histoire pittoresque de l`equitation ancienne & moderne, p.15, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1854 Litografia Dimensões (original): 58x42cm
	**Charles Aubry** Equitation Allemand (1759 - 1760) in Histoire pittoresque de l`equitation ancienne & moderne, p.19, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1854 Litografia Dimensões (original): 58x42cm

	**Charles Aubry** Equitation Française 1834, in Histoire pittoresque de l`equitation ancienne & moderne, p.21, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1854 Litografia Dimensões (original): 58x42cm
	**Charles Aubry** Amazone, in Histoire pittoresque de l`equitation ancienne & moderne, p.11, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1854 Litografia Dimensões (original) 58x42cm

	**Charles Aubry** Equitation Orientale, 1769,1814,1833 in Histoire pittoresque de l`equitation ancienne & moderne, p.11, (reprodução) – Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, Palácio Nacional de Queluz França, 1854 Litografia Dimensões (original) 58x42cm

Anexo 3 – Notícias da divulgação



Figura 94 - Captura de ecrã da notícia partilhada no SIGARRA-ICBAS

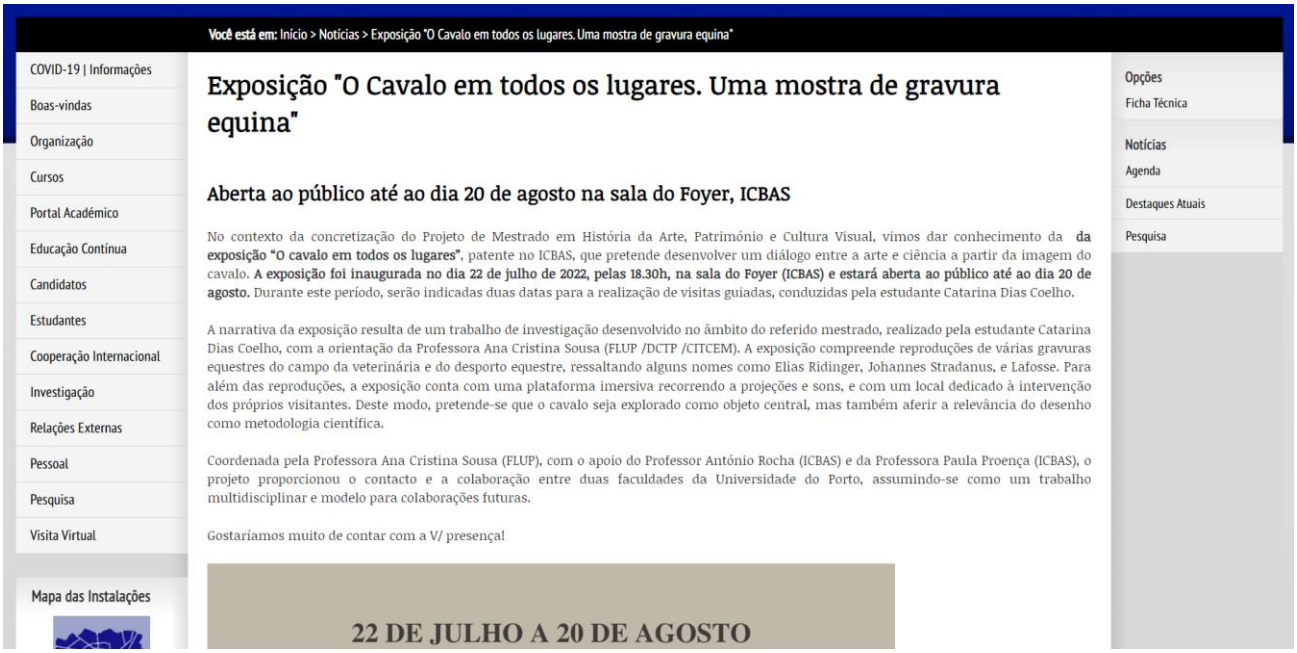


Figura 93 - Captura de ecrã da notícia partilhada no SIGARRA-FLUP

Figura 95 - Notícia partilhada em www.noticias.up.pt (dividida em 3 imagens)





A exposição pretende desenvolver um diálogo entre a arte e ciência a partir da imagem do cavalo. (Na foto: gravura retirada da obra de Philippe Étienne Lafosse, «Cours d'hippiatrique, ou Traité complet de la Médecine des Chevaux», 1772. / FOTO: DR

Tudo começou com o fascínio de **Catarina Dias Coelho** pelo mundo do cavalo. E ganhou forma durante o projeto da estudante do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, da **Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)**. Da ideia de desenvolver um diálogo entre a arte e ciência a partir da imagem do cavalo nasceu ***O cavalo em todos os lugares***, título da exposição que vai ser inaugurada no próximo dia **20 de julho**, no **Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar (ICBAS)**.

A narrativa desta exposição resultou do trabalho de investigação que vem sendo desenvolvido por Catarina Dias Coelho, sob a orientação da docente Ana Cristina Sousa (FLUP /DCTP /CITCEM) e com a colaboração dos docentes António Rocha (ICBAS) e Paula Proença (ICBAS), possibilitando o contacto e a colaboração entre as duas faculdades.

Segundo a estudante, este projeto parte de um interesse a nível pessoal sobre tudo o que diz respeito ao cavalo. Embora os seus contornos intermédios e finais tenham sofrido várias alterações tanto no primeiro como no segundo ano de mestrado, "a ideia primária de trabalhar o cavalo dentro da temática da história da arte assumiu-se sempre como essencial".

cidade de dados

Encontro entre a arte e a medicina veterinária

A familiaridade com o tema e a proximidade com os conteúdos abordados foram indispensáveis para definir a exposição, assim como a formação anterior de Catarina Dias Coelho – Licenciatura em Artes Plásticas – na Faculdade de Belas Artes da U.Porto (FBAUP), que lhe permitiu assegurar vários dos elementos plásticos e gráficos.

"O encontro com o desenho do cavalo ao auxílio da medicina veterinária constitui um ponto de viragem no percurso da exposição. Estas obras, apresentam um valor riquíssimo não só ao nível artístico, mas também ao nível do conhecimento das práticas veterinárias, ou seja, são um objeto que invoca a multidisciplinaridade do próprio ato de desenhar", destaca a estudante.

Assim, a exposição reúne reproduções de várias gravuras equestres do campo da veterinária e do desporto equestre, da autoria de nomes como Elias Ridinger, Johannes Stradanus, e Lafosse. Para além das reproduções, o visitante encontrará também uma plataforma imersiva dentro do universo do cavalo, recorrendo a projeções e sons, e com um local dedicado à intervenção dos próprios visitantes.

Através desta proposta, pretende-se que tanto o visitante especialista nas áreas como o visitante geral consigam desvendar nas imagens aquilo que conhecem do próprio cavalo, proporcionando simultaneamente informações especificas e basilares de cada um dos autores apresentados.

A **inauguração** de *O cavalo em todos os lugares* está marcada para as 18h30 do dia 22 de julho, na sala do Foyer do ICBAS. A exposição ficará depois **aberta ao público até 20 de agosto**. Durante este período, serão indicadas duas datas para a realização de visitas guiadas, conduzidas por Catarina Dias Coelho.

dados

Exposição "O Cavalo em todos os lugares. Uma mostra de gravura equina"

Patente, durante o mês de setembro, na FLUP. Entrada Livre!



No contexto da concretização do Projeto de Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, vimos dar conhecimento **da exposição "O cavalo em todos os lugares"**, patente, **durante o mês de setembro, no hall de entrada da FLUP,** que pretende desenvolver um diálogo entre arte e ciência a partir da imagem do cavalo.

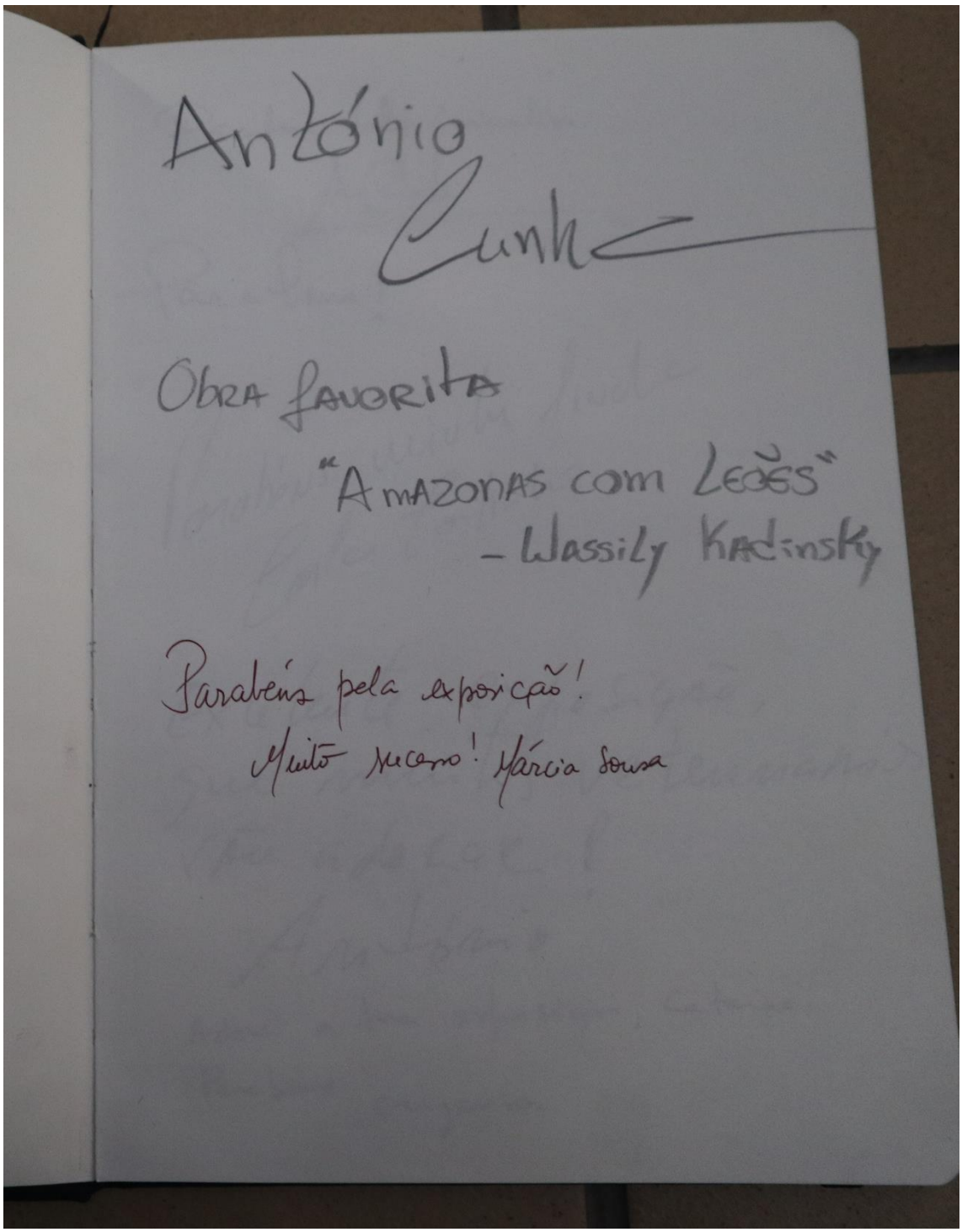
A narrativa da exposição resulta de um trabalho de investigação desenvolvido no âmbito do referido mestrado, realizado pela estudante Catarina Dias Coelho, com a orientação da Professora Ana Cristina Sousa (FLUP /DCTP /CITCEM). A exposição compreende reproduções de várias gravuras equestres do campo da veterinária e do desporto equestre, ressaltando alguns nomes como Elias Ridinger, Johannes Stradanus e Lafosse. Para além das reproduções, a exposição conta com uma plataforma imersiva recorrendo a projeções e sons, com possibilidade de intervenção dos próprios visitantes nas paredes internas desse espaço. Deste modo, pretende-se que o cavalo seja explorado como objeto central, mas também aferir a relevância do desenho como metodologia científica.

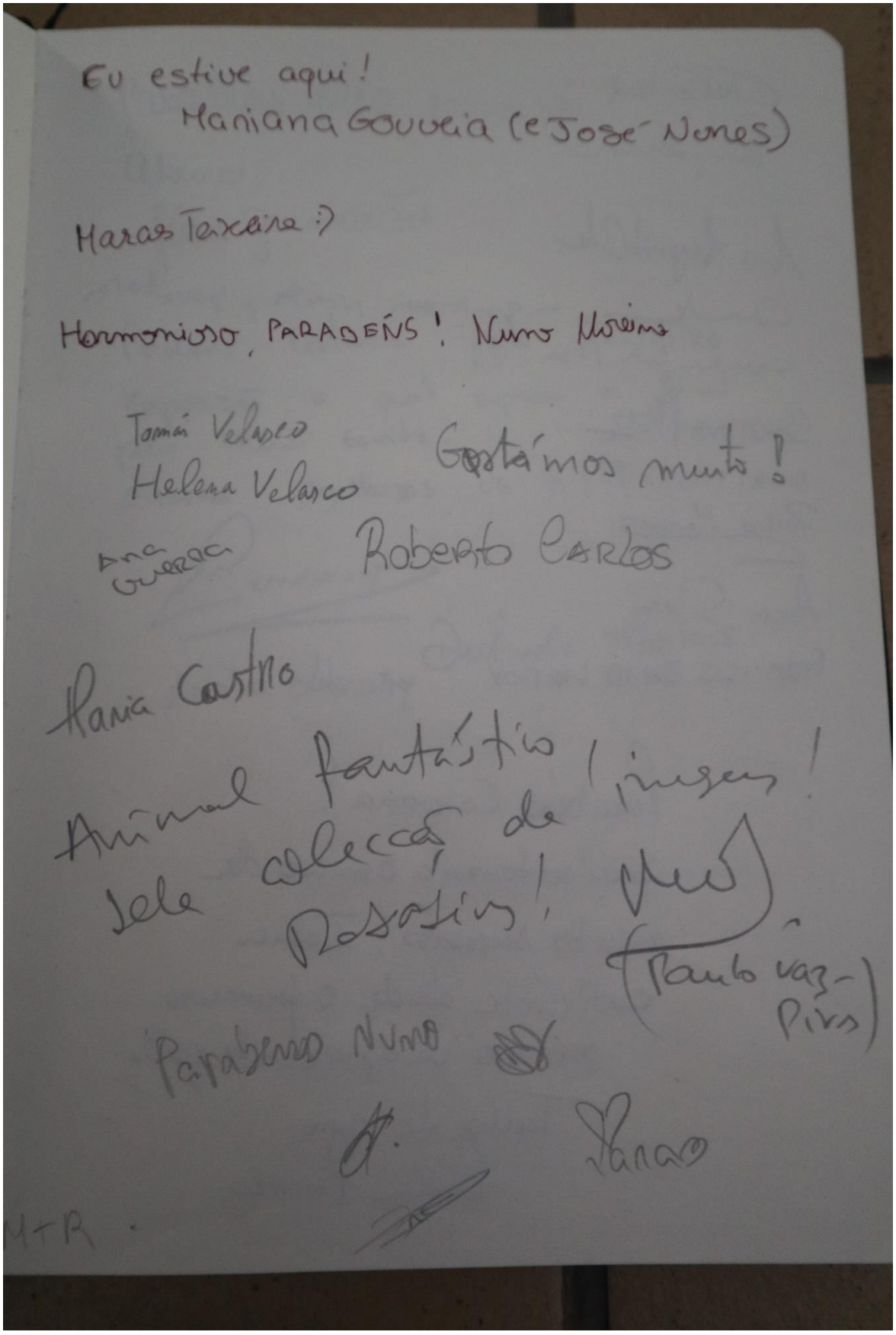
Coordenada pela Professora Ana Cristina Sousa (FLUP), com o apoio do Professor António Rocha (ICBAS) e da Professora Paula Proença (ICBAS), o projeto proporcionou o contacto e a colaboração entre duas faculdades da Universidade do Porto, assumindo-se como um trabalho multidisciplinar e modelo para colaborações futuras.

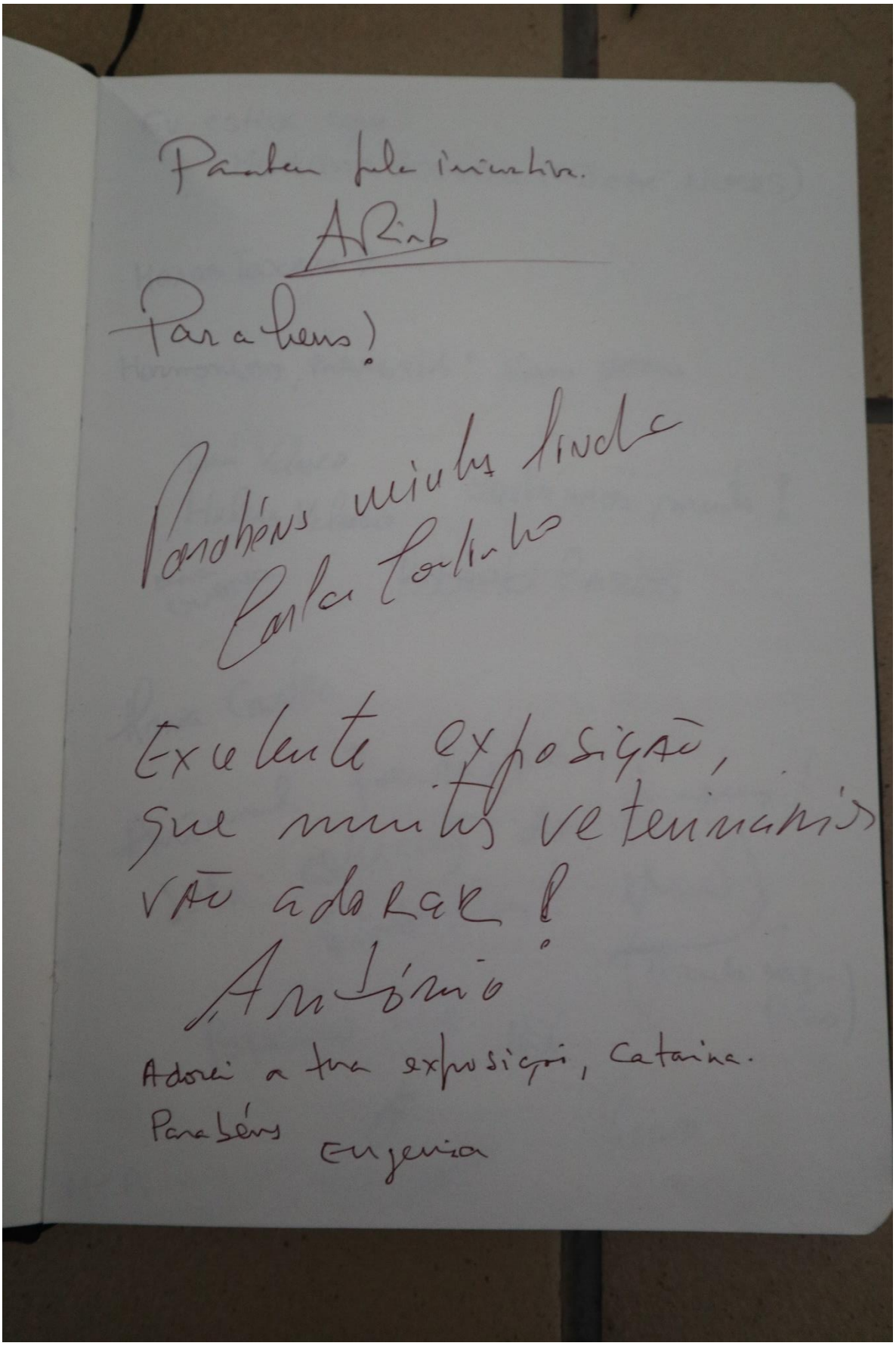
A exposição foi inaugurada no dia 22 de julho de 2022 na sala do Foyer (ICBAS) e esteve em exposição nesse mesmo espaço até ao passado dia 20 de agosto.

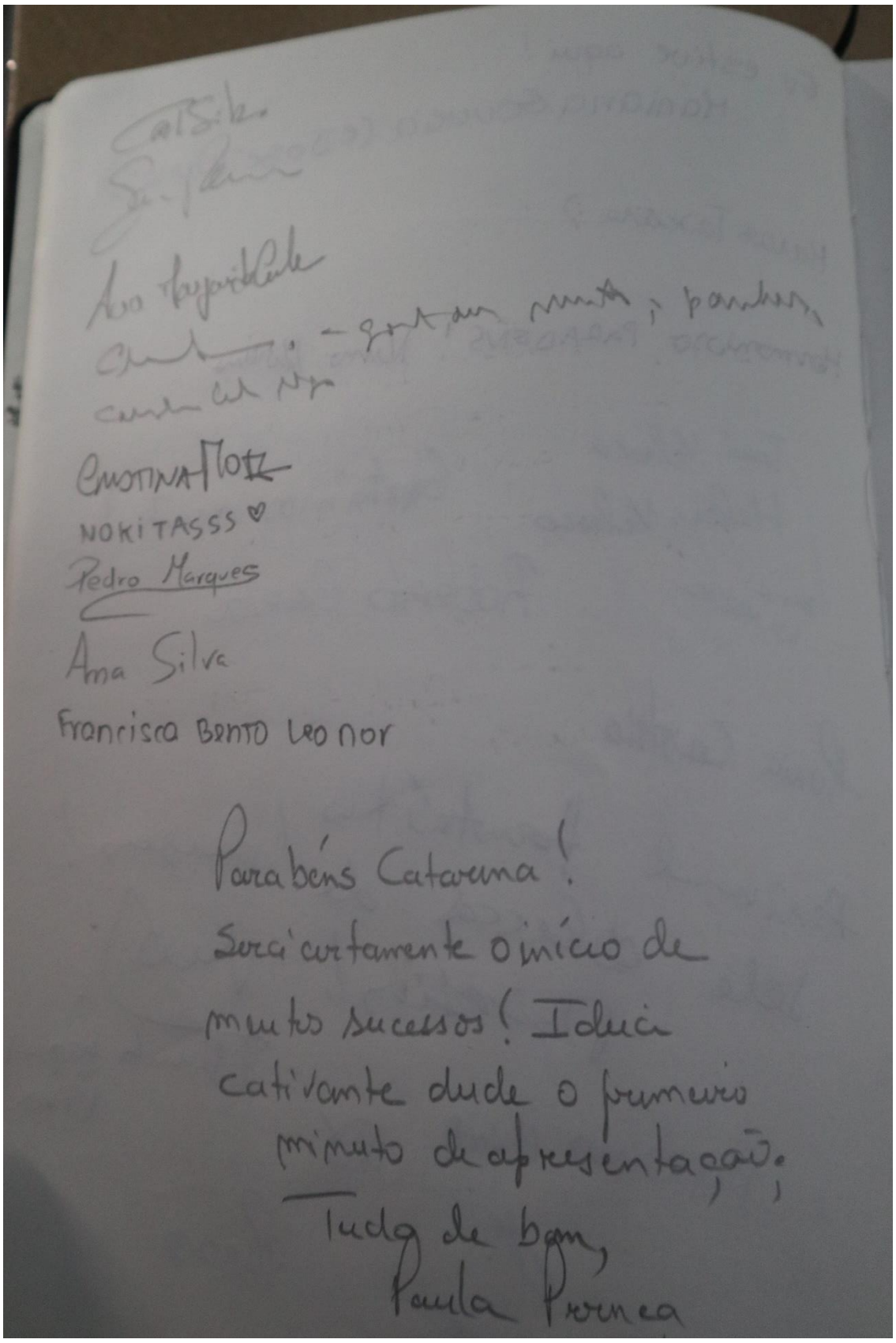
Figura 96 - Notícia partilhada no SIGARRA-FLUP sobre a passagem da exposição para a FLUP

Anexo 4 – Caderno de opiniões dos visitantes (ICBAS/FLUP)




Eu estive aqui!
Mariana Gouveia (e José Nunes)
Haras Teixeira :)
Harmonioso, PARABÉNS! Nuno Moreira
Tomás Velasco
Helena Velasco
Gostámos muito!
Ana Guerra
Roberto Carlos
Maria Castro
Animal fantástico
Bela colecção de imagens!
Rosários!
(Paulo Vaz-Pires)
Parabéns Nuno
M+R.


Parabéns pela iniciativa.
A Rita
Para a Vera!
Parabéns minha linda
Carla Carlinha
Excelente exposição,
que muitos veteranos
vão adorar!
António
Adorei a tua exposição, Catarina.
Parabéns
Eugénia



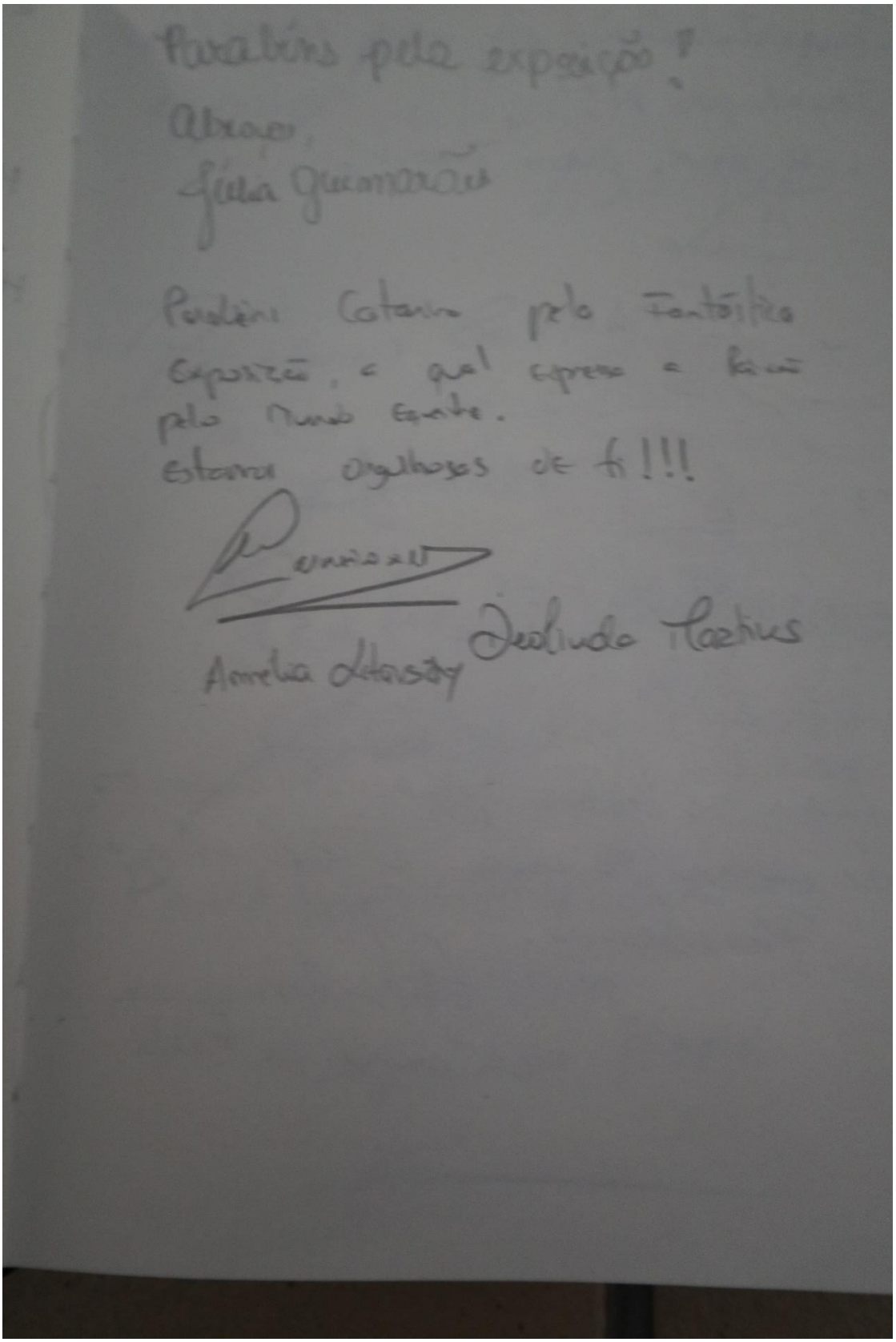
Cristina Motz
NOKITASSS ♡
Pedro Marques

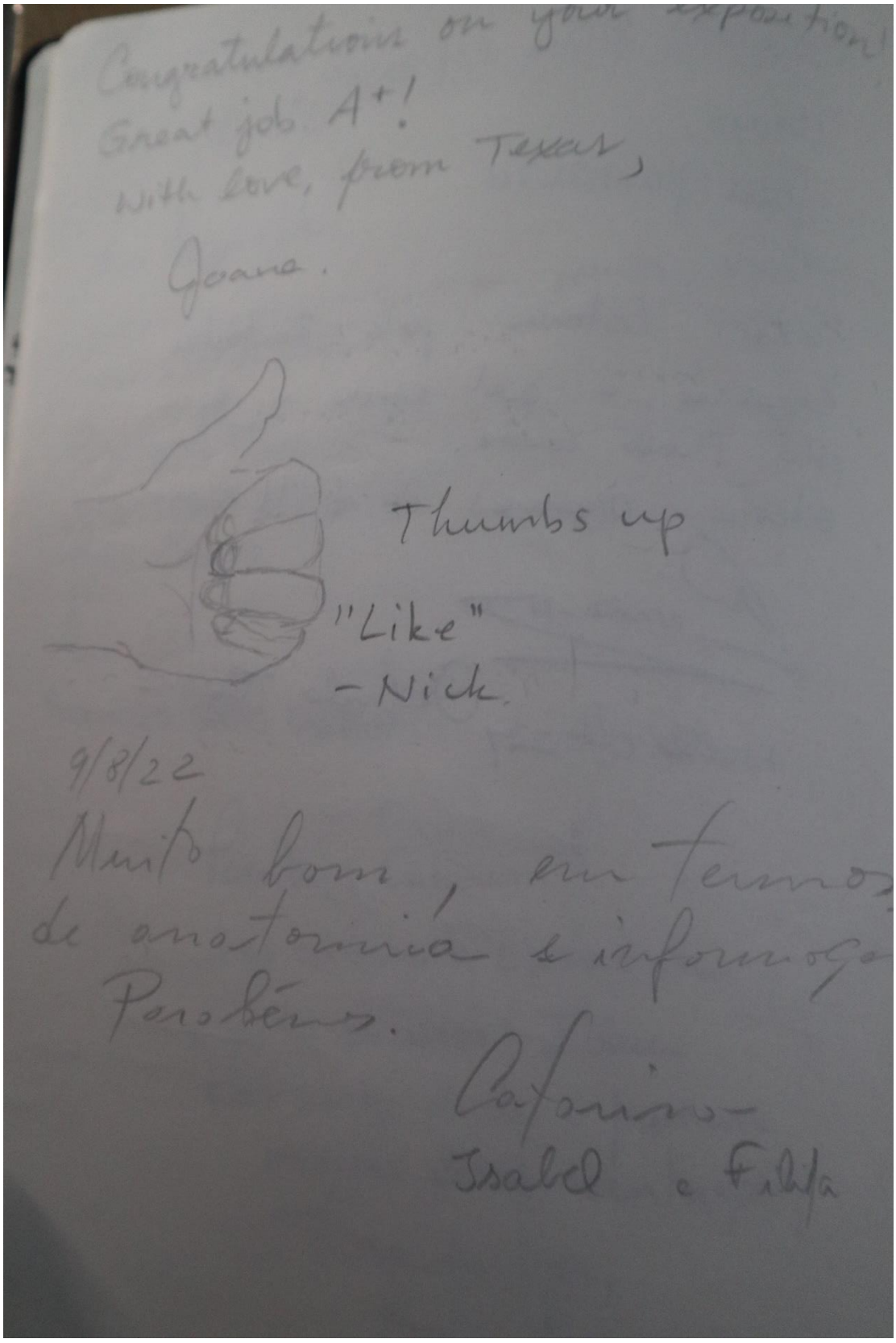
Ana Silva

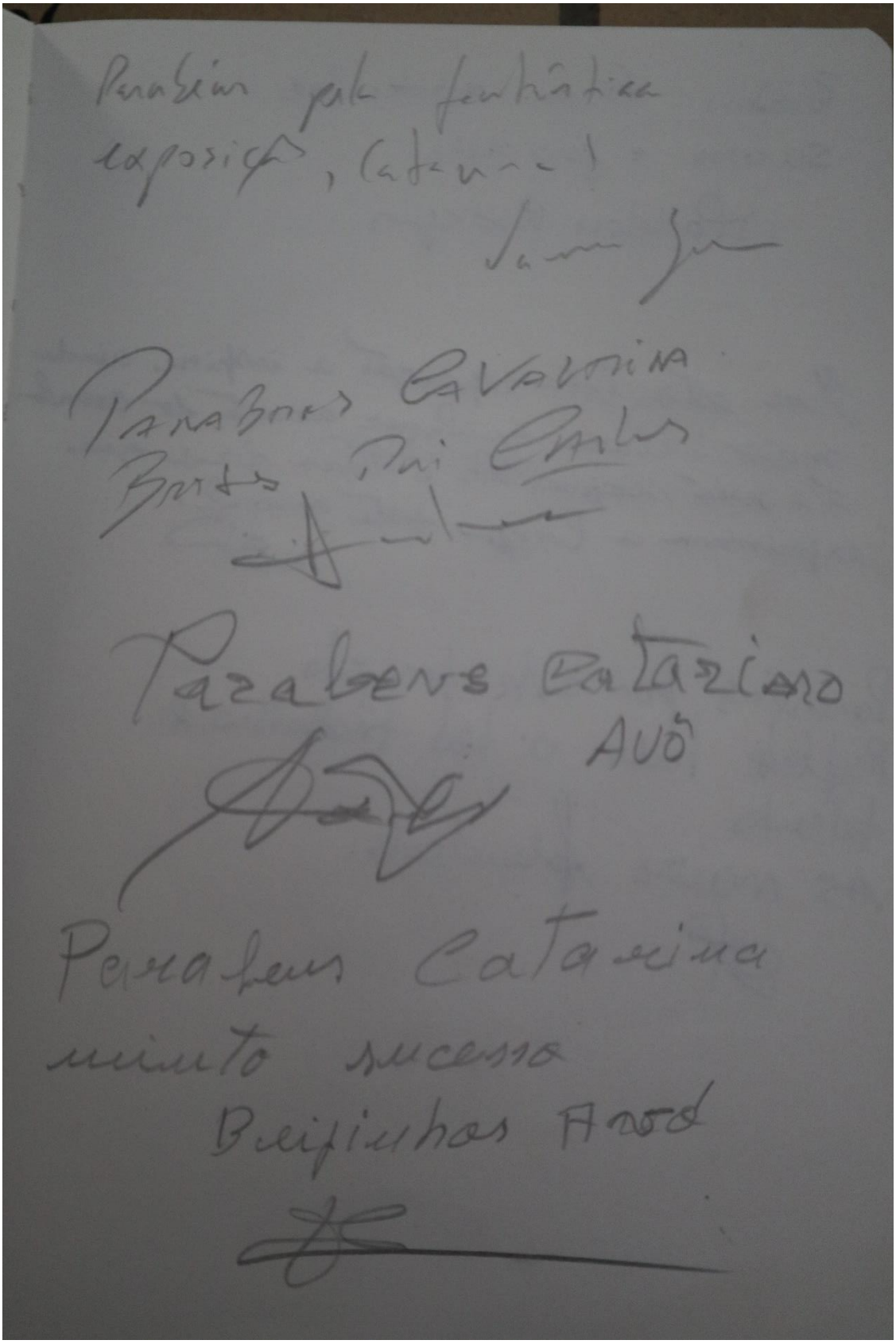
Francisca Bento Leonor

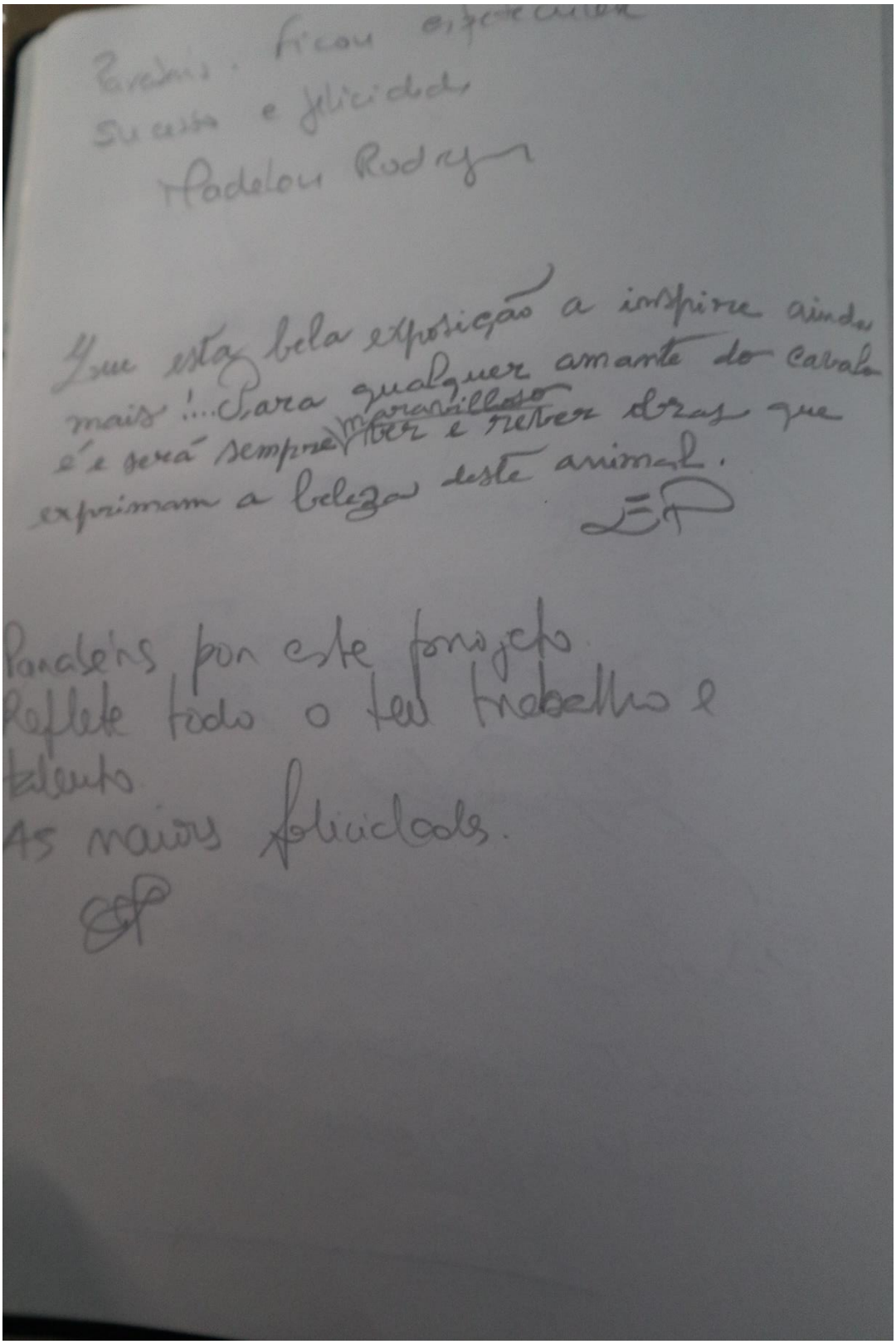
Parabéns Catarina!
Será certamente o início de
muitos sucessos! Iducá
cativante desde o primeiro
minuto de apresentação.

Tudo de bom,
Paula Prenca


Parabéns pela exposição!
Abraço,
Gisela Guimarães
Parabéns Catarina pela fantástica
exposição, a qual expressa a beleza
pelo mundo fantástico.
Estamos orgulhosos de ti!!!
Amélia Hasty
Geolinda Castius


Congratulations on your exposition!
Great job. A+!
With love, from Texas,
Joana.
Thumbs up
"Like"
- Nick.
9/8/22
Muito bom, em termos
de anatomia e informação
Parabéns.
Catarina
Isabel e Filipa


Parabéns pela fantástica exposição, Catarina!
Parabéns Catarina
Parabéns Catarina
AVÔ
Parabéns Catarina
muito sucesso
Beijinhos Avod


Parabéns. Ficou excelente
Sucesso e felicidades
Madelon Rodrigues

Que esta bela exposição a inspire ainda mais !... Para qualquer amante do cavalo é e será sempre ~~maravilhoso~~ ver e retratar obras que exprimam a beleza deste animal.
EP

Parabéns por este fantástico
Reflete todo o teu trabalho e
talento
Os maiores felicidades.
EP

(as seguintes imagens dizem respeito a comentários escritos na FLUP)

