

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

LIGIA BALESTRA VASCONCELOS

O TARÔ VISCONTI-SFORZA COMO ESPAÇO DE RELAÇÕES E
TRANSFERÊNCIAS NO SÉCULO XV ITALIANO

GUARULHOS

2019

LIGIA BALESTRA VASCONCELOS

O TARÔ VISCONTI-SFORZA COMO ESPAÇO DE RELAÇÕES E
TRANSFERÊNCIAS NO SÉCULO XV ITALIANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Flavia Galli Tatsch

GUARULHOS

2019

Autorizo a divulgação parcial ou total desse trabalho, em qualquer meio impresso ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

Vasconcelos, Ligia Balestra

O tarô Visconti-Sforza como espaço de relações e transferências no século XV italiano/Ligia Balestra Vasconcelos – 2019.
154 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2019.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Flavia Galli Tatsch

Título em inglês: The Tarot Visconti-Sforza as a space of relations and transfers in the 15th century italian

1. Tarô Visconti-Sforza. 2. Circulações e transferências 3. Arte italiana século XV.

LIGIA BALESTRA VASCONCELOS

O TARÔ VISCONTI-SFORZA COMO ESPAÇO DE RELAÇÕES E
TRANSFERÊNCIAS NO SÉCULO XV ITALIANO

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em História da Arte
da Universidade Federal de São Paulo
como requisito parcial para obtenção do
título Mestra em História da Arte.
Linha de Pesquisa: Circulações e
Transferências

Aprovação: ____/____/____

Profª Drª Flavia Galli Tatsch

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Profª Drª Nancy Ridel Kaplan

Pesquisadora colaboradora (UNICAMP)

Prof. Dr. Cássio Fernandes

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

*À minha filha,
Laura*

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação é fruto de uma intensa e complexa jornada apoiada por pessoas excepcionais. Por isso agradeço:

À FAPESP (número do processo 2016/03261-8) pela bolsa concedida que me proporcionou a realização da pesquisa e a participação em eventos científicos.

À Prof^a Flavia Galli Tatsch, minha orientadora, pelo aprendizado, crença e incentivo ao meu trabalho e pela compreensão e generosidade nos momentos de dificuldade.

À minha mãe, Denise, pelo exemplo de perseverança, amor e determinação, e por todo o suporte desde o início da graduação.

Aos meus avós, Helena e Alberto, por me acolherem de braços abertos e a toda minha família por me confortarem.

Ao meu companheiro, José Paulo, pelo amor e respeito diários.

À minha sogra, Vilma, pelo carinho e torcida.

Aos meus amigos, Rodrigo, Carolina, Michelle e Juliana pela lealdade e pelas risadas em dias obscuros.

Ao Prof. Dr. Cássio Fernandes e a Prof.^a Dr^a Nancy Ridel Kaplan, pela atenção e colaboração para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao departamento de História da Arte pela oportunidade e assistência.

*“... a arte não é objeto, mas sujeito, e
sujeito pensante, materialização de um
pensamento no mundo que não
encontrava equivalente nas formulações
abstratas.”*

Jorge Coli¹

¹ COLI, Jorge. O corpo da liberdade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

RESUMO

Essa dissertação é dedicada ao estudo da circulação e transferência de imagens durante o século XV na Itália do Norte. Nesse período, a produção de objetos artísticos de luxo ocorreu de maneira intensa devido a transformações políticas e culturais nas sociedades de corte. Em Milão, três maços de tarô foram produzidos dentro desse universo, sob encomenda da corte dos Visconti e Sforza. Pensando no fluxo de artefatos e artistas favorecido pelo comércio, é proposta uma investigação sobre como as figuras das cartas foram elaboradas, buscando modelos iconográficos compatíveis presentes no período em questão. Para isso, as cartas dos maços são analisadas através de sua biografia, proposta por Arjun Appadurai em um de seus estudos. O objetivo é coletar um amplo leque de informações pertinentes a análise das figuras das cartas, como o autor, a relevância e o significado do tarô no *Quattrocento*. Desse modo, os estudos são focados na discussão sobre os objetos artísticos de corte da Lombardia e sua importância política e social no período tardo-medieval.

Palavras-chave: Arte tardo-medieval, Tarô Visconti-Sforza, Arte italiana século XV.

ABSTRACT

This dissertation is devoted to the study of the circulation and transfer of images during the 15th century in Northern Italy. In this period, the production of luxury artistic objects occurred in an intense way due to political and cultural transformations in the court societies. In Milan, three tarot packs were produced within this universe, commissioned by the Visconti and Sforza courts. Thinking about the flow of artifacts and artists favored by commerce, an investigation is proposed on how the figures of the cards were elaborated, looking for compatible iconographic models present in this period. For this, the cards of the packages are analyzed through his biography, proposed by Arjun Appadurai in one of his studies. The objective is to collect a wide range of information pertinent to the analysis of the card figures, such as the author, the relevance and the meaning of the Tarot in the Quattrocento. In this way, the studies are focused on the discussion about the artistic objects of court of Lombardy and their political and social importance in the late-medieval period.

Keywords: Late medieval art, Tarot Visconti-Sforza, 15th century Italian art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Anônimo, <i>Trappola</i> , Alemanha, Século XVIII, xilogravura colorida à mão, British Museum, Londres..... | 29 |
| Figura 2 – Bonifacio Bembo, <i>2 de moedas</i> , Lombardia, 1428 – 47, pintura sobre papel. Yale University Library, New Haven..... | 36 |
| Figura 3 – Bonifacio Bembo, <i>Imperatriz</i> , Lombardia, 1428 – 47, pintura sobre papel, Yale University Library, New Haven..... | 36 |
| Figura 4 – Bonifacio Bembo, <i>Amantes</i> , Lombardia, 1428 – 47, pintura sobre papel, Yale University Library, New Haven..... | 36 |
| Figura 5 – Bonifacio Bembo, <i>Cavaleiro de Copas</i> , Lombardia, 1447, pintura sobre papel, Pinacoteca di Brera, Brera..... | 39 |
| Figura 6 – Bonifacio Bembo, <i>6 de espadas</i> , Lombardia, 1428-47, pintura sobre papel, Yale University Library, Yale..... | 39 |
| Figura 7 – Bonifacio Bembo, <i>7 de espadas</i> , Lombardia, 1447, pintura sobre papel, Pinacoteca di Brera, Brera..... | 39 |
| Figura 8 – Bonifacio Bembo, <i>Imperatriz</i> , Lombardia, 1450-80, Pintura sobre papel, The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque..... | 40 |
| Figura 9 – Bonifacio Bembo, <i>6 de espadas</i> , Lombardia, 1450-80, pintura sobre papel, The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque..... | 40 |
| Figura 10 – Anônimo, <i>Prato de cerâmica</i> , região, 1480-1500, Cerâmica, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque..... | 41 |
| Figura 11 – Bonifacio Bembo, <i>Às de espadas</i> , Lombardia, 1450-80, pintura sobre papel, The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque..... | 41 |
| Figura 12 – Bonifacio Bembo, <i>Imperador</i> , Lombardia, 1428-47, pintura sobre papel, Yale University Library, Yale..... | 42 |
| Figura 13 – Bonifacio Bembo, <i>Imperador</i> , Lombardia, 1447, pintura sobre papel, Pinacoteca di Brera, Brera..... | 42 |

| | |
|--|----|
| Figura 14 – Bonifacio Bembo/Antonio Cicognara, <i>Imperador</i> , Lombardia, 1450-80, pinturas sobre papel, Accademia Carrara, Bergamo..... | 42 |
| Figura 15 – Anônimo, <i>Jogo de tarô</i> , Lombardia, 1445-50, afresco, Palazzo Borromeo, Milão..... | 47 |
| Figura 16 – Anônimo, <i>Jogo de bola</i> , Lombardia, 1445-50, afresco, Palazzo Borromeo, Milão..... | 48 |
| Figura 17 – Anônimo, <i>Jogo da palma</i> , Lombardia, 1445-50, afresco, Palazzo Borromeo, Milão..... | 48 |
| Figura 18 – Antonio Cicognara, <i>Lua</i> , Lombardia, 1450-80, pintura sobre papel, Accademia Carrara, Carrara..... | 51 |
| Figura 19 – Antonio Cicognara, <i>Mundo</i> , Lombardia, 1450-80, pintura sobre papel, Accademia Carrara, Carrara..... | 51 |
| Figura 20 – Bonifacio Bembo, <i>Historia di Lancillotto del lago</i> , f. 9 v, Zuliano degli Anzoli, La Tavola Ritonda. Lombardia, 1446. Desenho sobre pergaminho, dimensões não encontradas. Biblioteca Nacional de Florença, Florença..... | 54 |
| Figura 21 – Anônimo, <i>Triunfo da Morte</i> , Toscana, Século XV, pintura sobre papel, British Library, Londres..... | 60 |
| Figura 22 – Anônimo, <i>Triunfo da Fama</i> , Lombardia, 1379, pintura sobre papel, Biblioteca Nacional da França, Paris..... | 61 |
| Figura 23 – Anônimo, <i>Triunfo do Tempo</i> , região, Século XV, pintura sobre papel, Yale University Library, Yale..... | 62 |
| Figura 24 – Anônimo, <i>Triunfo do Amor</i> , f.3r, Francesco Petrarca, <i>Trionfi</i> , Lombardia, século XV. Pintura sobre pergaminho, 19,7 x 13,3 cm. Yale University Library, New Haven..... | 63 |
| Figura 25 – Bonifacio Bembo, <i>Morte</i> , Lombardia, 1450-80, pintura sobre papel, Pierpont Morgan Library, Nova Iorque..... | 64 |
| Figura 26 – Bonifacio Bembo, <i>Caridade</i> , Lombardia, 1428-47, pintura sobre papel, Yale University Library, Yale..... | 64 |
| Figura 27 – Bonifacio Bembo, <i>Eremita</i> , Lombardia, 1450-80, pintura sobre papel, The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque..... | 65 |
| Figura 28 – Bonifacio Bembo, <i>Amantes</i> , Lombardia, 1450-80, pintura sobre papel, The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque..... | 65 |

| | |
|---|-----|
| Figura 29 – Anônimo, <i>Cartas mamelucas</i> , Egito, Século XV, pinturas sobre papel, Topkapi Saray Museum, Istambul..... | 67 |
| Figura 30 – Bonifacio Bembo, <i>7 de Moedas</i> , Lombardia, 1450-80, pinturas sobre papel, The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque..... | 67 |
| Figura 31 – Bonifacio Bembo, <i>10 de Bastões</i> , Lombardia, 1428-47, pinturas sobre papel, Yale University Library, Yale..... | 68 |
| Figura 32 – Anônimo, <i>Tarô de Ferrara</i> , Lombardia, 1490-99, pinturas sobre papel, Museo Correr, Veneza..... | 68 |
| Figura 33 – <i>Mapa fronteira entre Itália, França e Suíça</i> , 2019, Google Maps..... | 87 |
| Figura 34 – Giavannino de Grassi, <i>Corte Celestial</i> , f11v, Livro de Horas Gian Galeazzo, Lombardia, século XIV, pintura sobre pergaminho, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florença..... | 88 |
| Figura 35 - Michelino da Besozzo, <i>San Giacomo Maggiore e San Pietro</i> , Lombardia, 1400-10. Pena e aquarela sobre pergaminho, dimensões não encontradas. Musée du Louvre, Paris..... | 94 |
| Figura 36 - Irmãos Zavattari, <i>Sonho e partida de Teodolinda</i> , Monza, 1444, afresco, dimensões não encontradas. Duomo di Monza..... | 95 |
| Figura 37 - Benedetto Bembo, <i>Madonna dell'Umiltà</i> , La Spezia, 1450-55, têmpera sobre madeira, dimensões não encontradas, Museo Civico Amedeo Lia, La Spezia..... | 101 |
| Figura 38 - Bonifacio Bembo, <i>Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti</i> , Cremona, século XV, têmpera sobre madeira, 49x31 cm, Pinacoteca di Brera, Milão..... | 102 |
| 39 -Zanetto Bugatto, <i>Galeazzo Maria Sforza</i> , Milão, 1474-76, têmpera sobre madeira, dimensões não encontradas, Castelo Sforzesco, Milão..... | 103 |
| Figura 40 - Anônimo, <i>Três Vivos e dos Três Mortos</i> , Atri, 1260, afresco, dimensões não encontradas, Basilica di Santa Maria Assunta, Atri..... | 113 |
| Figura 41 - Anônimo, <i>Três Vivos e Três Mortos</i> , f 127r, De Lisle Psalter, Inglaterra, 1308-40, pintura sobre pergaminho, dimensões não encontradas, British Library, Londres..... | 113 |
| Figura 42 - Maestro dei Dominicani, <i>Triunfo da Morte</i> , Bolzano, ca. 1330-45, afresco, dimensões não encontradas, Capella San Giovanni da Chiesa dei Dominicani, Bolzano..... | 115 |

- Figura 43 - Anônimo, *Triunfo da Morte*, Subiaco, ca. 1350, afresco, dimensões não encontradas, Sacro Speco, Subiaco.....117
- Figura 44 - Lorenzo Costa, *Triunfo da Morte*, Bolonha, 1490, afresco, dimensões não encontradas, Cappella Bentivoglio da Abbadia di San Giacomo Maggiore, Bolonha.....118
- Figura 45- Anônimo, *Triunfo da Morte*, f 25v, Francesco Petrarca, I Trionfi, Petrarca, Lombardia, século XV. Pintura sobre pergaminho, 12,7x7,9 cm. Yale University Library, New.....120
- Figura 46 - Giacomo Borlone Buschis, *Triunfo da Morte e Dança Macabra*, 1485, Clusone. Afresco, dimensões não encontradas. Oratorio dei disciplini, Clusone.....121
- Figura 47 - Bonifacio Bembo, *Morte*, Lombardia, 1428-47. Pintura sobre papel, Pintura sobre papel, 19 x 9 cm. Yale University Library, New Haven.....122
- Figura 48 - Bonifacio Bembo, *Morte*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque.....124
- Figura 49 – Anônimo, *O Cavaleiro e a Morte*, Lombardia, ca. 1320. Afresco, 182x158 cm. Museo Como, Como.....125
- Figura 50 - Apollonio di Giovanni, *Triunfo do Amor*, f.19r, Francesco Petrarca, Trionfi (Fac-símile) Lombardia, Século XV. Pintura sobre pergaminho, 13,7 x 21,7cm. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florença.....128
- Figura 51 - Master of Santa Felicità, *Decoração da Câmara de amor*, Trento, 1340. Afresco, dimensões não encontradas. Castello di Sabbionara d'Avio, Trento.....128
- Figura 52 - Anônimo, *Cena de Amor em Placa de Marfim*, Itália do Norte, século XIV. Entalhe em Marfim, 10,3x4.5x0.5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.....129
- Figura 53 – Anônimo, *Cena de Amor em Caixa de Espelho*, Itália do Norte, Século XIV. Entalhe em marfim, diâmetro: 10 cm. British Museum, Londres.....130
- Figura 54- Anônimo, *Cena de Amor em Caixa de Espelho*, Paris, 1325-1350. Entalhe em marfim, diâmetro: 10,2 cm. The Cleveland Museum of Art, Cleveland.....131

- Figura 55 - Bonifacio Bembo, *Amor*, Lombardia, 1428-47. Pintura sobre papel, 19 x 9 cm. Yale University Library, New Haven.....132
- Figura 56 - Bonifacio Bembo, *Amantes*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque.....134
- Figura 57 - Francesco del Cossa, *Alegoria do mês de abril*, Ferrara, 1468-70. Afresco, 500x320 cm. Palazzo Schifanoia, Ferrara.....138
- Figura 58 - Antônio Cicognara, *Lua*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,6 x 8,7 cm. Accademia Carrara, Bergamo.....139
- Figura 59 - Antônio Cicognara, *Estrela*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,6 x 8,7 cm. Accademia Carrara, Bergamo.....140
- Figura 60 - Bonifacio Bembo/ Antonio Cicognara, *Temperança*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque.....141
- Figura 61 - Bonifacio Bembo/Antonio Cicognara, *Sol*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque.....142
- Figura 62 - Anônimo, *Capricórnio*, f 26v, Abû Ma'shar, Tratado Astrológico, Bélgica, ca.1400. Pintura sobre pergaminho, 25,4x17,5 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque.....143

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela1 – Arcanos Maiores | 23 |
| Tabela 2 – Nomes dos naipes e seus símbolos correspondentes..... | 29 |
| Tabela 3 – Cartas preservadas de cada maço..... | 33 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 16 |
| CAPÍTULO 1 – A BIOGRAFIA DE UM TARÔ | 22 |
| 1.1. O tarô moderno..... | 22 |
| 1.2. Prováveis origens..... | 25 |
| 1.3. O primeiro tarô dos Visconti..... | 30 |
| 1.4. O tarô Visconti-Sforza..... | 32 |
| 1.5. O Palazzo Borromeo..... | 47 |
| 1.6. A autoria dos três maços..... | 50 |
| 1.7. A origem do nome e possíveis relações com Francesco Petrarca..... | 57 |
| 1.8. Semelhança entre as cartas da Itália e as mamelucas..... | 66 |
| CAPÍTULO 2 – A SOCIEDADE DE CORTE E O DUCADO DOS VISONTI E SFORZA | 69 |
| 2.1. A urbanização das cidades e o novo comportamento social..... | 69 |
| 2.2. A corte e seus objetos..... | 75 |
| 2.3. Trajetória dos Visconti..... | 82 |
| 2.4. Política e cultura..... | 84 |
| 2.5. Filippo Maria: comitente de arte..... | 91 |
| 2.6. Francesco Sforza..... | 100 |
| CAPÍTULO 3 – ICONOGRAFIAS | 104 |
| 3.1. <i>I Trionfi</i> e os Arcanos Maiores..... | 105 |
| 3.2. A Morte..... | 107 |
| 3.2.1. A morte na Itália cristã..... | 108 |
| 3.2.2. Os Três Vivos e os Três Mortos..... | 112 |
| 3.2.3 O Triunfo da Morte..... | 114 |
| 3.2.4. A Dança Macabra..... | 120 |
| 3.2.5. A carta da Morte..... | 121 |
| 3.3 Os Amantes..... | 126 |
| 3.3.1. Amor Cortês..... | 126 |
| 3.3.2. A carta dos Amantes..... | 131 |
| 3.4. Astrologia e o tarô..... | 135 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 145 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 150 |

INTRODUÇÃO

Durante o século XV um conjunto de maços de tarô foi elaborado para a corte dos Visconti e Sforza de Milão. A maioria das cartas sobreviveu ao tempo, nos permitindo ter uma pequena noção sobre as produções artísticas seculares e privadas como parte do universo luxuoso dos nobres da Itália do Norte.

O tarô como conhecemos hoje é um baralho utilizado para a adivinhação do futuro, composto por 78 cartas divididas entre Arcanos Maiores e Arcanos Menores. No *Quattrocento*, diferentemente dos atuais, os tarôs eram produzidos como um jogo de passatempo, assim como os baralhos comuns. O conjunto de tarô Visconti-Sforza é composto por três maços cujas cartas estão espalhadas em instituições da Itália e dos Estados Unidos. O maço mais antigo foi elaborado entre 1428 e 1447, o segundo é de 1447 e o terceiro foi produzido entre 1450 e 1480. Alguns estudos propõem que o primeiro maço foi pensado como presente de casamento de Filippo Maria Visconti (1392 - 1447), duque de Milão entre 1412 a 1447, para Maria de Savoia (1411- 1469), sua segunda esposa. Filippo Maria teria encomendado também o segundo maço, deixando o terceiro sob encomenda do futuro duque, Francesco Sforza (1401 - 1466), marido de Bianca Maria Visconti (1425 - 1468).

A autoria dos maços foi discutida ao longo do século XX por autores como Giuliana Algeri e Pietro Toesca, que atribuíam a produção das cartas aos irmãos Zavattari. Através de estudos como os de Roberto Longhi, ainda na primeira metade do século XX, e de outros mais recentes, como os de Sandrina Bandera e Marco Tanzi - referentes à exposição “*Quelle carte de triunphi che se fanno a Cremona*”, realizada em 2013 na Pinacoteca de Brera em Milão – essa autoria foi revista. O artista Bonifacio Bembo (ativo entre 1420 - 1482) e sua oficina passaram a ser considerados como responsáveis pela elaboração dos três maços de tarô, com exceção de algumas cartas abrigadas pela Accademia Carrara, produzidas por Antonio Cicognara (ativo entre 1469 e 1500).

O período em que os maços foram produzidos é contextualizado por uma efervescente gama cultural em que as produções artísticas tardo-medievais se mesclaram ao humanismo do Renascimento. No *Quattrocento*, transformações socioculturais marcaram a percepção e produção de arte na Europa. O desenvolvimento urbano das cidades proporcionou uma nova vivência atrelada a posição social e a um tipo de comportamento específico das cortes. Isso fez com que houvesse a confecção de inúmeros artefatos com apelo artístico e a utilização da arte como instrumento político. Poucos foram os estudos que trataram desses objetos, principalmente pelo fato de a historiografia tradicional considerá-los como inferior em relação

aos afrescos, murais e demais produções artísticas de maiores proporções. Além de que isso também se deve pela priorização de imagens de cunho religioso pela história da arte tradicional. Nesse mesmo século houve uma maior busca pelo conhecimento da Antiguidade, alinhado aos interesses intelectuais e humanistas. Pinturas como *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, refletem a retomada da Antiguidade no âmbito artístico. Paralelamente, livros, panfletos, calendários e demais materiais com temas e ilustrações seculares, se mantiveram no cotidiano italiano.

Na Europa a produção de imagens começou a se intensificar no final do século XIV através das primeiras impressões em tecidos e papéis devido ao uso da xilogravura. Nessa altura, os manuscritos e, principalmente os romances de cavalaria, já haviam conquistado seu espaço entre a nobreza lombarda. A corte dos Visconti abrigava no Castello di Pavia uma biblioteca repleta de livros ricamente ornamentados e coloridos, como o livro de orações de Bianca di Savoia (1331 – 31 de dezembro de 1387), esposa de Galeazzo Visconti (1320 – 4 de agosto de 1378), localizado em Munique na Bayerische Staatsbibliothek (cod. lat. mon. 23215). Mais tarde, com a invenção da prensa gráfica por Gutenberg, as imagens se espalharam rapidamente, alcançando um amplo número de pessoas. A literatura desse período se popularizou na Itália, facilitando o acesso das camadas sociais menos abastadas e impulsionando a circulação de modelos iconográficos medievais.

Buscando novas perspectivas sobre o universo artístico da Idade Média, o conjunto de tarô Visconti-Sforza trouxe diferentes possibilidades de exploração sobre as imagens e proporcionou reflexões que vão além das classificações históricas e estilísticas. Avaliando a problemática acerca do tarô e a necessidade em falar sobre os objetos de corte, a abordagem dos estudos aqui apresentados utilizará uma metodologia que visa entender como os artefatos se comportam. O intuito é investigar formas e estilos, mas também obter informações sobre o comitente, o modo de vida do período, as funções do objeto e outros dados que nos possibilite entender melhor as cartas do tarô milanês.

Tendo em vista o contexto sociocultural, o capítulo I será direcionado para uma abordagem mais ampla, traçando a biografia do objeto de estudos referente a sua vida durante o século XV. Os estudos de Arjun Appadurai nos permitirão conhecer de maneira mais aprofundada o tarô. Em seu livro *A vida Social das Coisas*, o antropólogo, junto a mais autores como Alfred Gell, defende a ideia de que as coisas possuem uma vida, assim como as pessoas, envolta de relações e significados passíveis de mutação. A biografia das coisas pode ser conectada ao conceito de agência de Gell, que trata das relações promovidas pela arte e das possíveis ações que ela pode exercer sobre o outro, sendo este, pessoa ou objeto. Por

exemplo, o tarô Visconti-Sforza foi elaborado com uma finalidade e atribuído de um valor específicos. Esses dois aspectos poderiam ser alterados mediante fatores externos, como o frequente uso das cartas pela nobreza. Assim, esses mesmos aspectos, internos ao objeto, poderiam afetar situações externas, como a acessibilidade do jogo nas camadas mais populares. A agência também é exposta a partir do momento em que o tarô atribui algum tipo de valor social ao seu comitente, ou mesmo quando estimula relações através de seu manuseio. Ela é capaz de estabelecer contatos e de promover modificações no âmbito social. A interação dos objetos com a sociedade é analisada permitindo a visualização de pontos decisivos em sua produção. O objetivo é: investigar dados gerais referentes aos jogos de tarô do período e questões mais específicas sobre o conjunto Visconti-Sforza. Serão indagadas perguntas como: Qual a origem dos jogos de tarô e como as cartas eram organizadas? Em quais camadas sociais eles circularam? Qual artista ou oficina pintou o tarô de Milão? Qual sua função e relevância na corte? Questões como as prováveis procedências e os primeiros jogos de tarô serão investigadas pela história dos jogos de cartas por meio de estudos como *The Playing Card: an illustrated history*, de Detlef Hoffman, *Tarô Clássico*, de Stuart Kaplan e *The cultural history of tarot: From entertainment to esotericism*, de Helen Farley.

No capítulo II os estudos se desdobrarão em reflexões sobre os processos socioculturais do *Quattrocento*. A urbanização das cidades causou expressivo impacto na vida social das pessoas. As novas cidades tinham um modelo diferente de corte, com um estilo de vida particular do período. Pretende-se analisar como essas transformações ocorreram e quais as consequências nas produções artísticas. O ducado de Milão, além de cenário na elaboração do conjunto Visconti-Sforza, é um significativo exemplo disso. O último duque dos Visconti, Filippo Maria, é um dos principais personagens responsáveis pela criação dos tarôs. O envolvimento de sua família com a construção de edifícios, produção de afrescos, livros e os mais variados objetos, permaneceu como parte das preocupações do duque, que teve sua vida relatada pela biografia escrita por Pier Candido Decembrio (1399 - 1477)². O duque foi responsável pelo replanejamento arquitetônico da cidade, iniciado pelos seus antecessores. Ficou conhecido por liderar um governo impiedoso e pela expansão política promovida através de incentivos culturais. Filippo Maria não teve filhos homens, mas através do casamento de sua filha Bianca Maria – fruto de seu relacionamento não matrimonial com Agnese del Maino (1401 – 1465) (FARLEY, 2009, p. 42) – com o *condottiere*³ da corte Francesco Sforza, manteve de alguma maneira, o domínio de parte das terras conquistadas

²Humanista e secretário de Filippo Maria Visconti.

³ Mercenário que detinha o poder sobre determinada milícia presente principalmente na Itália.

pela família. A união entre os Visconti e os Sforza em 1441 fez emergir soberanos rigorosos em um dos ducados mais notáveis da Lombardia estendido até o ano de 1535.

Milão foi um importante centro lombardo que se tornou referência na produção de arte de corte. Por isso, nesse capítulo, será melhor abordada também a iniciativa dessa produção, inserindo o tarô em um universo particular de objetos domésticos e de luxo, que, por vezes, reafirmaram o poder ducal. Trabalhos como o de Martin Warnke, Federica Cengarle e Maria Nadia Covini serão nossa referência sobre os hábitos da corte.

No terceiro e último capítulo, trataremos da circulação e transferências de iconografias que, provavelmente, foram utilizadas para a produção do conjunto Visconti-Sforza. Devido a quantidade de figuras a serem analisadas, nosso foco será voltado para as cartas Morte, Amor, Lua, Estrela, Sol e Temperança. Desse modo, é proposta uma leitura sobre o trânsito, ou mesmo sobre a sobrevivência de imagens⁴ entre a Antiguidade e o século XV, assim como entre os múltiplos suportes de veiculação. Para tal, as pinturas das cartas serão comparadas às imagens que possam ter feito parte do repertório iconográfico do artista responsável pelos maços em questão. Uma das possíveis hipóteses é que o poema *I Trionfi*, de Francesco Petrarca (1304 - 1374) tenha relação com a elaboração das pinturas. A teoria da estudiosa Gertrude Moakley indica que as cartas teriam sido inspiradas nas alegorias do poema. Por exemplo, as cartas Amantes, Imperador e Imperatriz seriam miniaturas derivadas do triunfo do amor. A chance de haver alguma relação com o escritor é salientada pela sua estadia no castelo dos Visconti e pelo fato de o tarô ser conhecido como *carte de trionfi*.

Além dessa, outras suspeitas serão levadas em consideração. A carta Morte parece ser pertinente a iconografia da morte italiana tardo-medieval. Nesse período a Igreja encomendou incontáveis imagens que representavam a morte com a finalidade de educar o fiel. Em muitas delas, a cena do purgatório era protagonizada pela personificação da morte: um esqueleto montado a cavalo segurando uma foice. A criação dessas imagens teve a colaboração de enciclopédias ilustradas e estudos de corpos em decomposição desenvolvidos pela medicina, junto a acontecimentos sociais, como guerras e a Peste Negra, responsáveis por dizimar expressiva porcentagem da população europeia. A atmosfera sombria foi refletida pelas oficinas de artistas e gerou uma iconografia da morte italiana, presente em lugares públicos e de fácil acesso como igrejas e paredes de cemitério.

⁴ Devemos encarar a imagem aqui como produto de nós mesmos e de um determinado meio, que transita por diversos corpos, gerando novas imagens e se tornando, em muitos casos, atemporal, como nos explica Belting (BELTING, 2014)

A carta Amantes será aproximada da iconografia do amor cortês, popular na literatura, em decorações de paredes e objetos de uso cotidiano. Os romances de cavalaria ocuparam lugar de destaque no gosto da elite. Através dos ciclos arturianos e histórias como a de Lancelot, o gênero impulsionou a circulação de um tipo de comportamento ideal da corte. Para conquistar sua amada, o cavaleiro deveria cumprir uma série de tarefas estipuladas por ela e lhe oferecer pequenos mimos. O tema foi representado pelas miniaturas dos livros, afrescos decorativos de quartos e relevos em marfim de pentes, caixas de espelho e porta-joias. Além da carta, todo o primeiro maço do conjunto pode ser inserido no tema, já que foi encomendado como um presente de casamento.

As cartas Lua, Estrela, Sol e Temperança podem ter alguma proximidade com os estudos astrológicos. Modelos iconográficos de deuses da Antiguidade circularam pela Itália do Norte de modo a contribuir com a realização de calendários, catálogos e manuais sobre astrologia. Esses modelos provavelmente também foram utilizados nos afrescos do Palazzo Schifanoia, em Ferrara, que narram o ciclo dos meses e os signos do zodíaco. A gestualidade e a vestimenta das personagens que personificam os signos sugerem a sobrevivência de imagens da Antiguidade na Idade média. Esses mesmos aspectos podem se assemelhar as alegorias das cartas citadas, representadas por mulheres com exceção do Sol. Outra conexão está em um baralho elaborado por Michelino da Besozzo sob a encomenda de Filippo Maria. O jogo que antecedeu ao conjunto Visconti-Sforza não sobreviveu ao tempo, mas segundo documentos pesquisados, nele estariam representados os deuses da mitologia.

As análises serão feitas a partir de trabalhos como *The Theme of Death in Italy Art: The Triumph of Death*, de Ingrid Völser, *The Look of Love*, de Anne Dunlop, *O Renascimento da Antiguidade pagã*, de Aby Warburg e *The Duke and The Stars: Astrology and Politics in Renaissance Milan*, de Monica Anzzolini. Além disso, as circulações e transferência de imagens serão abordadas segundo os estudos de Hans Belting sobre a antropologia da imagem. Esse tratamento nos permitirá entender as imagens através da distinção entre imagem e meio, onde os modelos iconográficos podem ser entendidos como imagem e a materialidade como o meio. As cartas enquanto suporte são meios nos quais é possível se materializar as imagens. O conceito de meio é tratado pelo autor com parte importante, não apenas por seu caráter material, mas também porque é uma forma de sermos capazes de percebê-las como diferentes dos corpos reais e das outras coisas que olhamos. A importância das circulações e da transferência está no fato de que a imagem é o resultado da união entre percepção daquilo que se vê e o meio pelo qual ela é corporalizada. As imagens não surgem do nada, mas sim são criadas de outras imagens capturadas pelo expectador.

CAPÍTULO 1 – A BIOGRAFIA DE UM TARÔ

Para tratar um objeto que carrega consigo tantos mistérios, sejam eles sobre seu significado ou sobre sua origem, precisamos levar em consideração a maior parte possível dos fatores que

contribuíram para a criação do tarô. À primeira vista, falar em biografia pode parecer estranho por se tratar de um objeto e não de uma pessoa. Entretanto, estudos antropológicos indicam que a abordagem biográfica das coisas faz com que sejam indagadas diversas questões relevantes sobre sua vida, assim como acontece com a biografia das pessoas. Desse modo, para Igor Kopytoff, perguntas comuns na biografia das pessoas podem igualmente serem feitas às coisas, como:

quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse 'status', e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as 'idades' ou fases da 'vida' reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (KOPYTOFF, 2008, p. 92)

As perguntas feitas ao tarô ao longo desse estudo estão voltadas para o entendimento de sua função enquanto objeto artístico e sua relação com demais produções artísticas contemporâneas. Serão tratadas, portanto, questões como: Por que as cartas foram produzidas? Elas exerciam algum papel social? Qual seu significado e sua relação com os demais objetos da corte? Quais imagens e modelos iconográficos possivelmente ajudaram a configurar os triunfos? Qual seu valor social e cultural? Durante sua vida, esses valores se mantiveram os mesmos?

Além disso, a biografia culturalmente formada de uma coisa busca tratá-la como algo culturalmente construído, atribuída de significados e classificada em categorias culturalmente construídas (KOPYTOFF, 2008, p. 94). É dessa abordagem que vem o nome desse primeiro capítulo, porque trataremos o tarô Visconti-Sforza como objeto culturalmente construído dotado de funcionalidades específicas de seu período e que são fundamentais para as discussões propostas aqui.

1.1. O tarô moderno

O tarô como conhecemos hoje é um jogo complexo relacionado a fins exotéricos como a leitura da sorte ou adivinhação do futuro. Nele encontramos cartas parecidas com as dos baralhos comuns e outras específicas, que são o diferencial do jogo. O baralho, ou maço de tarô, é composto por setenta e oito cartas divididas em duas partes. Os Arcanos Maiores identificam as vinte e duas cartas especiais que retratam figuras alegóricas. Os Arcanos Menores, definidos pelas cinquenta e seis cartas restantes, correspondem àquelas separadas por naipes, símbolos que dividem as cartas em quatro grupos diferentes: copas, espadas, ouro

e paus⁵. Cada naipe contém cartas numeradas do 10 ao Às e figuras da corte conhecidas como Rei, Rainha, Cavaleiro e Valete. Para os Arcanos Maiores a organização é outra, como podemos ver na tabela 1. De maneira hierárquica, cada carta possui um número entre I e XXI correspondente à sua posição no jogo, sendo o número I o nível mais alto e o XXI o mais baixo. Existe ainda uma carta sem número, conhecida como O Bobo, equivalente ao coringa das cartas modernas.

Tabela 1: Arcanos Maiores⁶

| Arcanos Maiores | | | |
|-----------------|-------------------|--------|--------------|
| Número | Nome | Número | Nome |
| | O Louco | XI | A Força |
| I | O Mago | XII | O Enforcado |
| II | A Sacerdotisa | XIII | A Morte |
| III | A Imperatriz | XIV | A Temperança |
| IV | O Imperador | XV | O Diabo |
| V | O Hierofante | XVI | A Torre |
| VI | Os Amantes | XVII | A Estrela |
| VII | O Carro | XVIII | A Lua |
| VIII | A Justiça | XIX | O Sol |
| IX | O Eremita | XX | O Julgamento |
| X | A Roda da Fortuna | XXI | O Mundo |

No século XVIII estão as primeiras evidências de estudos que tratam do tarô a partir do ocultismo. Antoine Court de Gébelin (1719–1784), pastor protestante e maçom desenvolveu na França seus trabalhos sobre linguística e mitologia antiga, tendo como foco a escrita egípcia. Segundo Stuart Kaplan, um estudioso sobre tarôs, Gébelin acreditava que através dos hieróglifos – traduzidos por Jean-François Champollion em 1822 – se explicaria a origem de várias mitologias e que estas refletiam em símbolos, uma verdade oculta (KAPLAN, 1972, p. 36). O contato de Gébelin com o tarô ocorreu de maneira casual, através de amigos conheceu uma senhora que jogava as cartas. O ocultista, junto a seus amigos,

⁵A nomenclatura dos naipes sofreu mudanças conforme a circulação das cartas. Tornou-se convencional os quatro nomes citados, reconhecidos mundialmente. Assim, a nomenclatura utilizada segue os estudos de Stuart Kaplan (1972).

analisou o baralho e o associou aos conhecimentos egípcios. Esse estudo foi trazido à público através do oitavo volume do livro *Monde Primif: Anlysé et Comparé avec le Monde Moderne*, publicado em Paris no ano de 1781. Nele, o autor expõe sua teoria de que as cartas seriam alegorias de hieróglifos antigos, ou fariam parte do livro de Thoth, de origem egípcia, que revelava a história da criação do mundo através de símbolos religiosos (KAPLAN, 1972, p. 36). Segundo Gébelin, o livro de Thoth sobreviveu graças à sua tradução para o tarô e foi por meio dos ciganos⁷ que o jogo conquistou seu espaço na Europa (KAPLAN, 1972, p. 37). Nos primeiros séculos da Igreja, esses ciganos teriam dado a Roma os cerimoniais do culto a deusa Ísis e, por consequência, o tarô (KAPLAN, 1972, p. 42). Nesse período, as práticas não cristãs permaneceram ativas no Ocidente, ainda que de modo menos frequente, através de altares, festas e artefatos de culto egípcios, possibilitando, portanto, o contato entre os ciganos e a Igreja, citado por Gébelin. Além disso, na visão de Kaplan, os Arcanos Maiores apresentavam figuras alegóricas referentes à vida, se combinando de maneira ilimitada quando jogadas em que os naipes representavam grupos sociais egípcios. Assim, a Espada remetia à nobreza militar, o Paus simbolizava a agricultura, Copas se referia aos sacerdotes e o Ouro expressava o comércio (KAPLAN, 1972, p. 40). Parravicino, um estudioso sobre o tarô dos Visconti, no início do século XX nos atenta para a mesma explicação sobre o significado dos naipes, atribuindo à cada um deles uma classe social (PARRAVICINO, 1903, p. 237). No entanto, não encontramos nas referências consultadas evidências que comprovem tais associações, por isso não podemos chegar a uma conclusão final sobre o significado dos naipes.

Desde o tarô mais antigo que se tem notícias – o conjunto Visconti-Sforza, cujas cartas serão analisadas nos próximos capítulos – foram produzidos uma variedade de diferentes tipos de maços, sendo os mais conhecidos e utilizados como referência o Tarô de Marselha e o Tarô Rider Waite. O Tarô de Marselha – nome dado por Paul Marteau (1885 – 1966) na década de 1930 quando utilizou um baralho de tarô do século XVII como referência para a criação de seu próprio maço – se tornou expressivamente popular no fim do século XV na Europa, sobretudo na França (KAPLAN, 1972, p. 28). Suas cartas passaram a ser mais largas e a ter imagens padronizadas com legenda na parte inferior contendo o nome e o número; sua forma definitiva se deu a partir do século XVII. A este tarô, foram acrescentadas as cartas do Diabo e a da Torre, não observadas em baralhos anteriores (FARLEY, 2009, p. 94).

Outro maço frequentemente utilizado é o Rider Waite, produzido pelo editor Arthur Edward Waite (1875 - 1942) e pela ilustradora Pamela Colman Smith (1878 – 1951) no ano de

⁷Para Gébelin os ciganos do período em questão eram os egípcios que imigraram para a região da Europa através do domínio do Império Romano.

1910. Seguindo os estudos ocultistas de Gébelin, Waite relacionou as cartas tanto com símbolos universais para o ocultismo como com o alfabeto hebraico, de modo semelhante às pesquisas de Eliphas Levi⁸ (1810 – 1875), alterando apenas a posição das cartas do Louco, da Força e da Justiça.

1.2. Prováveis origens

Ainda é incerta a origem do tarô, mas podemos notar que sua finalidade se transformou ao longo do tempo, principalmente devido à circulação do jogo por diversas regiões, resultando em mudanças no significado e também nas imagens das cartas.

As teorias mais plausíveis sobre sua origem recorrem aos estudos sobre a história dos jogos de cartas comuns, como aqueles que jogamos Paciência. O tarô seria uma espécie de derivação dos baralhos produzidos na Europa por volta do século XIV. A diferença entre um e outro está na presença de um quarto elemento da corte nas cartas do tarô, a rainha. A figura feminina era bastante rara nos baralhos comuns, sendo acrescentadas em apenas alguns maços da França e da Inglaterra, como comenta Helen Farley em seu livro *A Cultural History of Tarot – From Entertainment to Exotericism* (FARLEY, 2009, p. 7). A referência mais antiga sobre esses jogos que conseguimos verificar é de um documento de 1371 feito por Pedro IV (1319 – 1387), rei de Aragão, com a finalidade de encomendar as cartas (FARLEY, 2009, p. 8). Outra evidência é de 1377, da Suíça, em que um monge chamado Johannes de Rheinfelden (1340 -?) descreveu o surgimento de um jogo conhecido como *ludus catarum* dividido em quatro grupos de treze cartas com números e personagens da corte (FARLEY, 2009, p. 8) comparando-o ao xadrez por este também possuir figuras da corte (KAPLAN, 1972, p. 16). Na Itália, os primeiros vestígios são de um decreto florentino de 1376 que mencionava a presença na cidade de um jogo de cartas chamado *naibbe* (HOFFMANN, 1973, p. 12). Dada a inexistência de provas anteriores as referências da década de 1370, a maioria dos estudos apontam que os jogos de cartas passaram a ser produzidos na Europa nesse período.

Entre as várias hipóteses sobre de onde vieram as cartas, vale notar que a maioria delas teria procedência no mundo Oriental, em lugares como a China, Índia e Egito. O intenso comércio de Veneza do século XIV pode ter sido a porta de entrada do jogo na Itália. Nesse período, a região recebeu expressiva circulação de mercadorias, pessoas, e imagens, que garantiu um fluxo de técnicas e saberes de via dupla entre Ocidente e Oriente. Assim, não é

⁸Pseudônimo de Alphonse Louis Constant, escritor e estudioso francês de ocultismo que acreditava que as cartas do tarô procediam de Hermes Trismegistos e, portanto, eram de origem egípcia.

improvável que entre o trânsito dos objetos estariam também os jogos de cartas (FARLEY, 2009, p. 9). Ademais, não podemos nos esquecer de que durante a Idade Média, os objetos circularam em grande parte devido aos roubos e troca de presentes, fortalecendo, criando relações, e reafirmando o status social (APPADURAI, 2008, p. 222). Por isso, a circulação de objetos e imagens merece ser considerada como parte fundamental na construção visual da região da Lombardia, norte da Itália e foco de nossos estudos.

A hipótese mais discutida sobre a procedência é a que aponta para o Egito através do jogo *naibbe*. Segundo Hoffmann (1973, p. 12), escritos italianos de ca. 1480 – o autor não menciona especificamente quais documentos em questão – afirmavam que o jogo de cartas chegou à Itália pelos sarracenos e que recebeu o nome justamente por derivar de um jogo chamado *naibbe*. Em 1742, um estudo sobre a história de Viterbo, na Itália, publicado por Feliciano Bussi (1680 -?), cita trechos escritos sobre essa cidade pelo cronista do século XV, Giovanni Covelluzzo, em que um jogo de cartas conhecido como *naibbe* é mencionado. Para Kaplan, a veracidade da publicação de 1742 é duvidosa. Não sabemos se a referência de Covelluzzo às cartas era fatural ou se era uma suposição do autor, visto que ele não era contemporâneo da data em que surgiam as primeiras cartas e também pelo fato de não mencionar documentos ou testemunhos que comprovassem sua teoria (KAPLAN, 1972, p. 16). Porém, como nos lembra Farley (2009, p. 13), não podemos desconsiderar que em trabalhos literários como *As Mil e Uma Noites*, escrito no século IX na língua persa o jogo de cartas é citado durante uma das narrativas, apontando para uma provável presença das cartas no Oriente.

Em 1939, um jogo de cartas provavelmente feito pelos sarracenos foi encontrado pelo arqueólogo Leo Aryeh Mayer (1895 – 1959). Através da comparação com miniaturas de manuscritos do século XV elaborados no Egito, conclui-se que o maço teria sido realizado no período em que os Mamelucos detinham o poder sobre a região, no século XV (HOFFMANN, 1973, p. 18). Observou-se que as cartas egípcias eram divididas com os mesmos naipes encontrados nos maços da Itália, por exemplo, mas com um quinto elemento a mais definido como Bastões de Polo. Foram encontradas também cartas com personagens da nobreza, mas que, ao contrário das cartas da Europa, apresentavam palavras no lugar das figuras. Assim, na carta do Rei, existia a palavra *malik*, a carta do governador era indicada pela palavra *na'ib*, referente ao segundo governador, a palavra *na'ib thanie* e a carta do assistente do governador, *abad al arkân* (HOFFMANN, 1973, p. 19). Para Farley (2009, p. 13), outros maços egípcios do século XII foram encontrados em escavações arqueológicas, reforçando a suposição de que os jogos de cartas não seriam de origem europeia. A descoberta

das cartas mamelucas colocou em questão o significado dos naipes ocidentais. A partir de sua chegada na Itália, as cartas se adaptaram aos costumes locais levando ao desuso o naipe Bastões de Polo e permanecendo apenas Bastões (FARLEY, 2009, p. 14). Ainda, de acordo com Farley, a relação entre esses símbolos e as classes sociais egípcias pode não ser certa: os naipes das cartas mamelucas não poderiam representar as classes sociais egípcias simplesmente pelo fato de não haver evidências o suficiente que sustentem tal relação (FARLEY, 2009, p. 14). Por isso, a relação entre os naipes orientais e ocidentais não poderia ser dada pelo ponto de vista simbólico das classes.

Não muito tempo depois do surgimento desses jogos na Europa, o Estado e a Igreja passaram a proibir a prática, pois, de maneira geral, eram vistos como objetos mundanos que não enobreciam o espírito humano. Em 1423, na igreja de São Petronio, em Bolonha São Bernardino de Siena (1380 - 1444) exortou os fiéis a seguirem uma vida espiritual plena, afastada dos jogos que, segundo a Igreja, eram frutos do inferno. (HOFFMANN, 1973, p. 12). Antes disso, em 1397, Carlos VI (1368 – 1422) da França já havia baixado um decreto proibindo os trabalhadores de jogar, entre outros, tênis, boliche e cartas, permitindo sua prática somente nos feriados. (KAPLAN, 1972, p. 21). No entanto, alguns baralhos permaneceram preservados, apontando que, mesmo com a proibição, as cartas se mantiveram em uso. Foi graças aos encadernadores desse período que a imagem delas sobreviveu. Segundo Hoffmann, o custo elevado do papel novo muitas vezes era superado pelo reaproveitamento dos usados. Para fazer as amarrações de livros, alguns encadernadores usavam papéis com resíduos de impressão ou mesmo, com figuras impressas, como os jogos de cartas. E foi através do reuso que conseguimos conhecer alguns exemplares do século XV, não somente da Itália, mas também da Alemanha e da França (HOFFMANN, 1973, p. 12). Foram encontrados aproximadamente vinte tipos diferentes de cartas em toda extensão da Itália, produzidas nos séculos XV e XVI, entre os quais, o maço de Filippo Maria Visconti, o mais antigo corresponde a um conjunto de tarôs conhecido como Visconti-Sforza, foco de nossas análises e que veremos mais detalhadamente a seguir.

A relação entre o baralho comum e o tarô é feita por Hoffmann através do jogo italiano de nome *trappola*, em português, armadilha. De acordo com o autor, apesar de serem poucos os jogos que sobreviveram, resta-nos um maço do século XVII produzido na Alemanha com xilogravura, além de outro do século XV feito posteriormente aos trabalhos do

gravador Martin Schongauer⁹ (1445 – 1491) cujos naipes são semelhantes aos das cartas do norte da Itália: Espadas, Bastões, Moedas e Taças. O baralho de *trappola* mais antigo com imagens disponíveis que conseguimos encontrar (figura 1) é o da coleção do British Museum produzido na Alemanha no século XVIII (1896,0501.232).

Esses naipes (tabela 2) seriam próximos aos dos maços encontrados na Alemanha, e que permaneceram em uso até o século XIX também na região da Áustria, Bálcãs e Silésia (HOFFMANN, 1973, p. 14-15). O *trappola* apresentava uma composição diferente do tarô, contendo apenas trinta e seis cartas. No entanto, Hoffmann acredita que a relação entre ambos pode ser identificada na representação dos naipes porque são específicos dessa região da Itália.

Outro jogo que, segundo Hoffmann, poderia ter alguma proximidade com o tarô é o *tarocchino*. Composto por 62 cartas, 16 a menos que no tarô, ele pode ter sido uma invenção do príncipe de Pisa, Francesco Antelminelli Castracani Fibiia (1360 - 1419), durante seu exílio em Bolonha. (HOFFMANN, 1973, p. 17). O interessante é que nele são encontradas as vinte e duas cartas com figuras alegóricas – as que chamamos de Arcanos Maiores no tarô – ficando de fora, apenas aquelas com naipes numeradas do dois ao cinco, totalizando sessenta e oito cartas (KAPLAN, 1972, p. 25). A teoria foi baseada em uma inscrição de uma pintura onde o príncipe aparecia segurando cartas, possivelmente de *tarocchino*. Acontece que, provavelmente, a inscrição é posterior à pintura, o que, para Farley, já seria o suficiente para refutar tal teoria. Além disso, segundo a autora, os primeiros maços desse jogo datam do século XVI, tornando ainda mais improvável sua antecedência ao tarô (FARLEY, 2009, p. 29).

⁹Gravador e pintor alemão de expressiva importância cujo trabalho de tema religioso e secular circulou por toda Europa. Segundo Hoffmann, as cartas em questão foram elaboradas de maneira semelhante ao trabalho de Schongauer mas o autor é desconhecido.



Figura 1. Anônimo, *Trappola*, Alemanha, século XVIII. Xilogravura coloria à mão, 13,5 x 5,8 cm, British Museum, Londres (1896,0501.232).

Disponível em:

<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3158769&partId=1>

Acesso em: 20 de julho de 2017

Tabela 2. Nomes dos naipes e seus símbolos correspondentes. Fonte: Elaborada pela autora.

| Naipes | | | | | | | | |
|------------------|--------|---------|---------|---------|----------|----------|---------------|----------------|
| Idioma | Nome | Símbolo | Nome | Símbolo | Nome | Símbolo | Nome | Símbolo |
| Português | Copas | Coração | Paus | Trevo | Ouro | Losangos | Espadas | Ponta de lança |
| Italiano | Coppe | Taças | Bastoni | Bastões | Denari | Moedas | Spade | Espadas |
| Inglês | Hearts | Coração | Clubs | Trevo | Diamonds | Losango | Spades | Espadas |
| Francês | Coeur | Coração | Tréfle | Trevo | Carreau | Losangos | Picque | Ponta de lança |
| Espanhol | Copas | Taças | Bastos | Bastões | Oros | Ouro | Spados | Espadas |
| Alemão | Herzen | Coração | Eicheln | Bolotas | Schellen | Sinos | Laub ou Grüne | Folhas |

A indicação do aparecimento do tarô na Europa é apontada em algumas fontes documentais do século XV. Uma das primeiras evidências está no livro de contas da corte de Ferrara, de 1442, indicando que o artista Jacopo de Sagramoro (? - 1459) teria recebido cerca de vinte liras para pintar algumas cartas com naipes e triunfos (FARLEY, 2009, p. 34). Em outro documento do mesmo ano, também dessa corte, há um pedido de compra de dois maços de tarô por um valor menor que aquele pintado por Sagramoro. Para Farley (2009, p. 34), isso mostra que o jogo já havia se tornado popular na década de 1440, levando a acreditar que os primeiros maços foram produzidos provavelmente antes dessa data.

No livro de contas de Carlos VI (1368 - 1422), o mesmo que decretou a proibição dos jogos na França, há uma anotação da encomenda de um jogo de cartas destinada à Jacquemin Gringonneur em 1392, que se referia à realização de três baralhos pintados à mão especialmente para o divertimento do rei, sem especificar se eram de um baralho comum ou de um tarô. As cartas mencionadas no documento ainda não foram encontradas, porém, no século XVIII, teriam sido atribuídas a Gringonneur por Jean-Michel Constant Leber em seu livro *Études Historiques sur les Cartes*, que as associou àquelas recém-chegadas à Bibliothèque Nationale com aquelas citadas no documento da França (FARLEY, 2009, p. 18-19). Ao analisá-las mais detalhadamente foi constatado que as vestimentas das figuras se assemelhavam aos trajes usados no final do século XV em Veneza (FARLEY, 2009, p. 18), e que, portanto, não poderiam ser as mesmas de Carlos VI.

O tarô era um passatempo popular nas cortes de Milão, Ferrara e Bolonha. Cada um desses três centros da Itália tinha maneiras específicas de jogar as cartas: tanto em relação à ordem dos arcanos como em relação à representação de cada um deles (DUMMETT, 1986, p. 6), por isso, podemos notar que apresentavam características um pouco diferentes entre si. O que vale evidenciar é que existia uma determinada importância nas cartas atribuída pelos nobres, principalmente pelo fato da sua presença em ambientes privados.

1.3.O primeiro tarô dos Visconti

Até agora, apresentamos brevemente as possibilidades da procedência do tarô, que nos mostraram a origem nobre desse passatempo cuja função foi modificada ao longo dos séculos. O conjunto Visconti-Sforza é o exemplar mais antigo que sobreviveu ao tempo, entretanto, através de provas documentais foi levantada a hipótese de outro maço ter antecedido esse conjunto, e que também fez parte dos objetos artísticos da corte de Milão. Acompanhando um tarô, a carta datada de 1449 escrita pelo militar Jacopo Antonio Marcello (1398 - 1463) à

rainha Isabel de Lorena (1400-1453), esposa do duque de Lorena e Anjou, Renato I (1409 - 1480), relatava a frustração do autor em relação ao maço que havia enviado à Isabel, comparando-o ao que teria sido inventado pelo duque de Milão, Filippo Maria Visconti (1392 - 1447) e produzido por Michelino da Besozzo (PRATESI, 1989, p. 31). Segundo Franco Pratesi (1989, p. 31), Marcello esteve em combate defendendo Veneza em Milão, ao lado das tropas de Francesco Sforza (1401 - 1466), que viria a ser duque de Milão em 1450. Durante a batalha, Marcello recebera um maço de cartas que encantaram Scipio Caraffa vindo da França, cujas informações biográficas são desconhecidas. Caraffa teria dito a Marcello para enviar as cartas como presente¹⁰ à rainha de Lorena, com a finalidade de distraí-la dos problemas de seu governo. Marcello descreveu o jogo em sua correspondência e também mencionou que o secretário de Filippo Maria, Marziano da Tortona (? -1425), seria um tipo de especialista em astrologia¹¹ (FARLEY, 2009, p. 35), sugerindo algum tipo de ligação entre o estudo e o maço.

No *Tractatus de Deificatione Sexdecim Heroum*, escrito por Marziano, é afirmado que um jogo conhecido como Trionfi havia sido idealizado por Filippo Maria e produzido por Michelino da Besozzo. O secretário, que também era miniaturista, reservou uma parte do manuscrito para falar sobre a estrutura do jogo, e outra para descrever cada carta. Foi mencionado que o tarô tinha dezesseis príncipes de barões celestiais e quatro reis organizados em uma hierarquia sequencial e em quatro grupos diferentes, parecidos com os naipes: virtude com as cartas de Júpiter, Mercúrio, Apolo e Hércules; riqueza com Juno, Netuno, Marte e Éolo; virgindade com Palas, Diana, Vesta e Dafne; prazer com Vênus, Baco, Ceres e Cupido. Para cada grupo havia como símbolo a figura de um pássaro, assim, o grupo da virtude era representado pela águia, a riqueza pela fênix, a virgindade pela rola e o prazer pela pomba. Segundo Chastel (1991, pp. 202-203), vale notar que os estudos mais antigos de animais, são de artistas da Lombardia, como o próprio Michelino da Besozzo. Esses estudos tinham o objetivo de retratar uma ampla variedade de animais em seus menores detalhes, cores e poses para, posteriormente serem utilizados em miniaturas ou quadros. Voltando ao tarô, cada carta é descrita detalhadamente, indicando que a iconografia utilizada para a representação dos deuses não difere da utilizada comumente no período tardo-medieval (PRATESI, 1989, p.

¹⁰Marcello, não satisfeito com o tarô que havia recebido se empenhou nas buscas pelo tarô de Filippo Maria e conseguiu encontrar entre os bens do último duque Visconti, as cartas e o tratado para presentear a duquesa de Lorena (PRATESI, 1989, p. 33).

¹¹ Haveria publicações sobre astrologia na biblioteca dos Visconti, também de fácil acesso a Marziano. Ver: PELLEGRIN, Elisabeth. *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*. Paris: Chez L.S. Olschki 1955. Recentemente foi realizado um estudo sobre a relação das cortes com a astrologia. Ver: ANZZOLINI, Monica. *The duke and the stars: Astrology and politics in Renaissance Milan*. Massachusetts: Harvard University Press. 2013.

36). De acordo com Pratesi (1989, pp. 33-34), o tratado seria o documento mais antigo que menciona o jogo *Trionfi*. Sem data definida, ele teria sido produzido entre os anos de 1414, devido à estadia de Filippo Maria em Pavia de 1414 a 1418, e 1425, ano em que morre Marziano (FARLEY, 2009, p. 35, 36).

No tratado também havia um manual de como jogar as cartas. Nenhum grupo representado pelas aves tinha mais poder que o outro durante uma partida, sendo aplicados poderes diretos aos grupos da águia e da rola e revertidos aos da fênix e da pomba. Ou seja, as cartas da virtude e da virgindade tinham valor crescente e as cartas da riqueza e do prazer tinham valor decrescente (PRATESI, 1989, p. 35). Farley (2009, p. 37) comenta que esse tipo de regra era comum na Itália e Espanha do século XV e que de acordo com o jogo é provável que fazia parte do maço mais que apenas uma carta do rei para cada grupo. Além disso Marziano também menciona que existem mais que uma carta para cada deus, por exemplo, três Júpiter, quatro Apolo e três Diana, mas somente um pode ser considerado uma divindade para que o jogo não se torne mais complexo que o necessário (PRATESI, 1989, p. 35). Além da maneira de jogar, o volume do maço nos chama a atenção. Somente os deuses são descritos no tratado, deixando espaço para a dúvida se existiam outras cartas que não foram mencionadas (PRATESI, 1989, p. 37).

O jogo de cartas elucidado no tratado não é igual aos maços tradicionais de tarô que encontramos hoje, nem mesmo aos três maços Visconti-Sforza. Entretanto, segundo Pratesi (1989, p. 34), podemos notar semelhanças dos símbolos que representavam os grupos com os naipes dos jogos comuns e dos tarôs. O autor sugere que não é difícil que os símbolos dos grupos possam ter se tornado os naipes italianos, assim, *denari* corresponderia à riqueza, *espade* à virtude, *coppe* ao prazer e *bastone* à virgindade. O fato de o maço não mais existir nos impede de realizar pesquisas mais aprofundadas sobre as imagens e os possíveis modelos iconográficos utilizados, restando apenas a descrição contida na carta e no tratado conservado pela Gallica, na Bibliothèquè Nationale de France, Paris (Latin 8745).

1.4. O tarô Visconti-Sforza

O *Trionfi* foi um objeto expressivamente presente na corte dos Visconti e Sforza, tanto que, posteriormente à data do tratado de Marziano, foram realizados mais três maços para a família. O primeiro, produzido para Filippo Maria entre 1428 e 1447, possui sessenta e sete cartas preservadas na Yale University Library (ITA 109). O segundo, realizado por volta do ano de 1447 para o mesmo duque, contém apenas quarenta e oito das setenta e oito cartas

originais e pode ser encontrado na Pinacoteca di Brera (número de tombamento não localizado). O terceiro, de 1450 a 1480, foi elaborado para Francesco Sforza, o mesmo que esteve no campo de batalha com Jacopo Antonio Marcello. Das setenta e quatro cartas preservadas, trinta e cinco delas fazem parte do acervo da The Pierpont Morgan Library (M.630), vinte e seis estão na Accademia Carrara (06AC00889) e treze fazem parte de uma coleção particular, a coleção Colleoni. A relação das cartas preservadas de cada maço pode ser analisada na tabela 3.

Tabela 3. Cartas preservadas de cada maço. Fonte: Elaborada pela autora.

| Cartas preservadas | | | |
|------------------------------------|---|---|--|
| Trionfi/Arcanos Maiores | Conjunto de tarôs Visconti-Sforza | | |
| | Primeiro Maço Yale University 1428 – 47 (<u>ITA 109</u>) | Segundo Maço Pinacoteca di Brera 1447 (Reg. cron. 4982/5029) | Terceiro Maço Morgan Library/ Accademia Carrara/ Coleção Colleoni 1450 – 80 |
| O Louco | | | X |
| I O mago | | | <i>il bagatto</i> |
| II A sacerdotisa | | | X |
| III A imperatriz | X | | X |
| IV O imperador | X | X | Accademia Carrara |
| V O hierofante | | | <i>il papa</i> |
| VI Os amantes | X | | X |
| VII O carro | X | | X |
| VIII A justiça | | | Accademia Carrara |
| IX O eremita | | | <i>il tempo</i> |
| X A roda da fortuna | | X | X |
| XI A força | X | | X |
| XII O enforcado | | | X |
| XIII A morte | | | X |
| XIV A temperança | | | X |
| XV O diabo | | | |

| | | | |
|-------------------------|--|-------------------------|--|
| XVI A torre | | | |
| XVII A estrela | | | Accademia Carrara |
| XVIII A lua | | | Accademia Carrara |
| XIX O sol | | | X |
| XX O julgamento | X | | X |
| XXI O mundo | X | | Accademia Carrara |
| Fé | X | | |
| Esperança | X | | |
| Caridade | X | | |
| Figuras da Corte | | | |
| Espadas | Rei/Rainha/Cavaleiro Feminino/ | | Rei/Rainha (Morgan Library) Cavaleiro/Valete (Accademia Carrara) |
| Bastões | Rainha/Cavaleiro Feminino/Valete Feminino | Rainha/Cavaleiro/Valete | Rei (Morgan Library) Rainha/Cavaleiro/Valete (Accademia Carrara) |
| Taças | Rei/Cavaleiro Feminino/Valete | Cavaleiro/Valete | Rainha/Cavaleiro/Valete (Morgan Library) |
| Moedas | Rei/Rainha/Cavaleiro/Cavaleiro Feminino/ Valete Feminino | Cavaleiro/Valete | Rei/Rainha (Morgan Library) Valete (Accademia Carrara) |
| Números | | | |
| Espadas | 10/9/8/7/6/5/4/3/2/1 | 10/9/8/7/6/5/4/3/2/1 | 10/3/1(Morgan Library) 4/5/6/8 (Accademia Carrara) 2/7/9 (Coleção Colleoni) |
| Bastões | 10/9/8/7/6/5/4/3/2/1 | 10/9/8/7/6/5/4/3/2/1 | 9/4/1(Morgan Library) 3/5/6/7 (Accademia Carrara) 2/8/10 (Coleção Colleoni) |

| | | | |
|--------|----------------------|----------------------|---|
| Taças | 10/9/8/7/6/5/4/3/2/1 | 10/9/8/7/6/5/4/3/2/1 | 9/5/3/1(Morgan Library) 2/6/10 (Accademia Carrara) 4/7/8 (Coleção Colleoni) |
| Moedas | 10/9/8/7/6/5/4/2/1 | 10/9/8/7/6/5//3/2/1 | 10/8/7(Morgan Library) 1/5/9 (Accademia Carrara) 2/3/4/6 (Coleção Colleoni) |

Diferentemente do tarô citado no tratado, todos os três maços do conjunto possuem mais semelhanças com aqueles que encontramos hoje. Um exemplo disso é o Tarô de Marselha que, como vimos anteriormente, é um dos mais utilizados e apresenta nas cartas dos Arcanos Maiores os mesmos temas que as do Visconti-Sforza. As cartas dos maços lombardos revelam ao seu observador o luxo e requinte dos objetos seculares produzidos especialmente para a elite. São poucas as diferenças entre os três maços do conjunto, entre elas a representação das figuras e dos naipes. Podemos observar um estilo muito próximo presente neles, um tipo de padrão estético que dá ao conjunto um aspecto de unicidade. No primeiro maço, sobre cartões de papelão que medem dezenove centímetros de altura por nove de largura, o fundo vermelho é enriquecido com pequenos motivos dourados, provavelmente feito com folhas de ouro – material relativamente caro que agregava ainda mais valor ao objeto – sóis raiados característicos da corte dos Visconti (CENGARLE e COVINI, 20015, p. 275) cercados por motivos florais que formam uma primeira borda. No centro, a figura do Triunfo ou da corte recebe destaque através dos detalhes das vestimentas e dos demais elementos que compõem a cena. Emoldurando toda a carta, notamos uma estreita faixa rosa com pequenas flores azuis. As cartas com naipes, por outro lado, parecem ter um fundo prateado, possivelmente devido à hierarquia das cartas. Ainda assim, o dourado aparece de maneira discreta ao lado de uma forte cor azul na representação dos naipes de espadas, bastões e taças, e nas cartas 2 e Ases de moedas (figura 2). Outros símbolos da corte dos Visconti, além do sol raiado compõem as pinturas ainda do primeiro maço.



Figura 2. Bonifacio Bembo, *2 de moedas*, Lombardia, 1428-47. Pintura sobre papel, 19x9 cm. Yale University Library, New Haven (ITA 109)

Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=Visconti+Tarot&type=tag>> Acesso em: 20 de julho de 2017.

Figura 3. Bonifacio Bembo, *Imperatriz*, Lombardia, 1428-47. Pintura sobre papel, 19x9 cm. Yale University Library, New Haven (ITA 109)

Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=Visconti+Tarot&type=tag>> Acesso em: 20 de julho de 2017.

Figura 4. Bonifacio Bembo, *Amantes*. Lombardia, 1428-47. Pintura sobre papel, 19x9 cm. Yale University Library, New Haven (ITA 109)

Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=Visconti+Tarot&type=tag>> Acesso em: 20 de julho de 2017.

Na carta da Imperatriz, por exemplo, vemos uma águia, símbolo do Sacro Império Romano pintada com um emblema segurado pela mão esquerda da figura feminina. Vestindo uma túnica que se assemelha às das cerimônias cristãs, a mulher aparece na cena com mais quatro pessoas representadas em tamanho menor e dispostas nos quatro cantos do cartão (figura 3). Na carta dos Amantes encontramos outro símbolo heráldico dos Visconti: decorando o baldaquino da área externa que abriga um casal, estão pintadas serpentes enroladas com uma figura humanoide saindo de sua boca (figura 4).

Segundo Farley (2009, pp. 38-39), a hipótese mais plausível sobre a produção do tarô é que Filippo Maria e Francesco Sforza o teriam encomendado a uma oficina de artistas para usá-lo como um passatempo. Filippo Maria, personagem de expressiva importância como comitente de arte, parece transitar entre crenças pagãs e a cultura erudita, como nos aponta Burckhardt (2009, p. 46), “ao mesmo tempo em que crê nos astros e na necessidade cega, ora também para todos os santos salvadores; lê autores da Antiguidade e romances franceses de cavalaria”. Isso significa que seu repertório visual e interesse pelas questões estéticas era amplo, impulsionando a realização de variadas produções artísticas. Último duque da tradição Visconti, Filippo Maria teve sua posição ocupada pelo mercenário de seu governo, Francesco Sforza, que se casou com sua filha Bianca Maria Visconti (1425 – 1468). A união das famílias Visconti e Sforza em 1441 fez emergir soberanos rigorosos em um dos ducados mais notáveis de Milão.

Ao que tudo indica, o tarô de 1428 pode ter feito parte da celebração do casamento do duque com Maria de Savoia (1411 – 1469). Deborah Krohn (2008, p. 140), em um de seus estudos, se refere ao aperto de mão da cena pintada na carta dos Amantes (figura 4), assim como o símbolo heráldico dos Visconti decorando o baldaquino, a serpente enrolada, como um indício de que o maço foi uma encomenda de Filippo Maria para sua segunda esposa, Maria de Savoia. Essa teoria se torna mais plausível não somente pela data do casamento e a data da produção desse maço coincidirem, mas também, se lembrarmos que nesse período, ofertar à mulher amada pequenos presentes era uma prática comum, parte dos hábitos da corte junto a temática do amor cortesão, que será melhor abordado no próximo capítulo.

Quando analisamos o segundo maço, à primeira vista quase não notamos nenhuma diferença, mas ao olhar mais atentamente as cartas, podemos observar que pequenos detalhes tornam esse maço sutilmente diferente do primeiro. É muito provável que o artista tenha se baseado em seu trabalho anterior para elaborar essas cartas. A palheta de cores¹², a disposição das figuras e a sofisticação se mantiveram como padrão do tarô da corte milanesa. Neste maço os motivos que cercam os sóis raiados do fundo dourado não são florais, mas formam uma espécie de losango através de pequenos pontos. A moldura da carta é composta por três faixas

¹² As cores que se sobressaem em todas as cartas dos três maços são o azul, em diferentes tonalidades e o dourado. Outras cores que aparecem em grande parte das imagens são: o rosa, o vermelho, o verde, o amarelo e o branco, normalmente compondo algum elemento da cena pintada. Tal palheta, provavelmente transmite as cores principais utilizadas pela Corte dos Visconti, em especial o azul, presente no emblema heráldico da família, a serpente.

que vão da figura para as extremidades do cartão nas cores vermelha, branca e verde, consecutivamente (figura 5). Estão presentes em algumas das cartas os lemas *a bon droyt* e *phote maintenir*, uma moeda representando o florim cunhado pelo duque em 1442 e uma coroa com folhas de louro e de palmas. De acordo com Federica Cengarle e Maria Nadia Covini (2015, p. 234) e Franca Guerrere (2011), uma pomba com o sol ao fundo, acompanhada de uma faixa com a inscrição *A bon droyt* pode ter sido criada como emblema por Francesco Petrarca para a família Visconti. Ainda assim, é preciso levar em consideração também que o emblema pode ter sido herança de Isabella Di Valois, esposa de Gian Galeazzo Visconti, pai de Filippo Maria. O poema de Francesco di Vannozzo, poeta próximo a corte dos Visconti, dá a entender que em uma visão Petrarca lhe confia a autoria do emblema:

O sol e o fino azul
Que mantém em seu galho
Aquele pequeno pássaro branco
Qual ‘A bon droyt’ em doce bico sustenta
Que em minha sentença tudo contém (GUERRERI, 2011)¹³

Segundo Cengarle e Covini (2015, p. 275), todos esses elementos representam simbolicamente a corte dos Visconti nas cartas do tarô levando ao âmbito privado o caráter político das imagens. As cartas numeradas também sofreram algumas mudanças. O naipe de espadas, por exemplo, no primeiro maço é representado com todas as espadas retas apontadas para baixo, predominante, na cor azul e com detalhes em dourado (figura 6). Já no maço da Pinacoteca de Brera, as espadas aparecem curvadas com uma maior presença de dourado, apontando para cima e para baixo (figura 7).

O terceiro e último maço do conjunto de tarôs também foi produzido com discretas modificações. A mais aparente é a moldura, que passou a ter um filete branco e uma faixa azul envolvendo a imagem da carta. Além disso, os motivos que formam a borda do fundo não são mais losangos, e sim, desenhos próximos a pequenas flores.

¹³ Trecho original:

*“Il sole e l’azur fino
che tengon in sua branca
quella uccelletta bianca
qual ‘A bon droyt’ in dolce becco tene
che la sentenza mia tutta contiene.”*(GUERRERI, 2011)

Doravante, todas as traduções serão nossas, com os trechos originais acompanhando as citações em nota de rodapé.



Figura 5. Bonifacio Bembo, *Cavaleiro de copas*, Lombardia, 1447. Pintura sobre papel, 17,8 x 8,9 cm. Pinacoteca di Brera, Brera (Reg. Cron. 4982/5029)
 Fonte: Arte lombarda dai Visconti agli Sforza 2015.

Figura 6. Bonifacio Bembo, *6 de espadas*, Lombardia, 1428-47. Pintura sobre papel, 19x9 cm. Yale University Library, New Haven (ITA 109)
 Disponível em: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=Visconti+Tarot&type=tag>
 Acesso em: 20 de julho de 2017.

Figura 7. Bonifacio Bembo, *7 de espadas*, Lombardia, 1447. Pintura sobre papel, 17,8 x 8,9 cm. Pinacoteca di Brera, Brera (Reg. Cron. 4982/5029)
 Fonte: Arte lombarda dai Visconti agli Sforza 2015.

Outros elementos sugerem informações relevantes para a encomenda desse maço. Segundo Dummet, os anéis entrelaçados indicam um padrão heráldico específico de Francesco Sforza (DUMMET, 1986, p. 104), e podem ser notados na forma de estampa da túnica junto ao emblema do Sacro Império na carta da Imperatriz (figura 8).

As cartas numeradas são as que mais apresentam alterações desde a elaboração das primeiras do conjunto. O fundo branco dá destaque aos naipes que conservam as mesmas cores, azul e dourado. Ornamentos florais coloridos são espalhados por toda a carta, transparecendo um ar menos sóbrio que nos dois maços anteriores. A pintura das espadas retoma a posição do primeiro maço, apontando-as para baixo sem as curvas do segundo maço (figura 9).



Figura 8. Bonifacio Bembo, *Imperatriz*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630)
Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>>
Acesso em: 20 de julho de 2017.



Figura 9. Bonifacio Bembo, *10 de espadas*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630),
Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>>
Acesso em: 20 de julho de 2017.



Figura 10. Anônimo, *Prato de cerâmica*, Itália do Norte, 1480-1500. Cerâmica, 8,4 x 38,1 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (46.85.16)
Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/199723>>
Acesso em 20 de julho de 2017.



Figura 11. Bonifacio Bembo, *Axes de espadas*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630).
Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>>
Acesso em: 20 de julho de 2017.

Os símbolos da corte eram representados em vários lugares e suportes. É o caso da serpente e da águia, presentes nas cartas e também no prato de cerâmica (figura 10) do

Metropolitan Museum of Art (46.85.16), elaborado para a corte entre 1480-1500. Outro exemplo é o lema francês, *a bon droyt*, encontrado também em pinturas decorativas dos ambientes que restaram do castelo Abbiategrasso, em Milão (CENGARLE e COVINI, 2015, p. 253), nos sugerindo que, de fato, havia uma circulação de informações, imagens e conhecimento entre a França e a Itália. O lema está também na carta dos Amantes de 1428 (figura 4) e no Ás de Espadas do terceiro maço (figura 11).



Figura 12. Bonifacio Bembo, *Imperador*, Lombardia, 1428-47. Pintura sobre papel, 19 x 9 cm. Yale University Library, New Haven (ITA 109).

Disponível em: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=Visconti+Tarot&type=tag> Acesso em: 20 de julho de 2017.

Figura13. Bonifacio Bembo, *Imperador*, Lombardia, 1447. Pintura sobre papel, 17,8 x 8,9 cm. Pinacoteca di Brera, Brera (Reg. Cron. 4982/5029)
Fonte: Arte lombarda dai Visconti agli Sforza 2015.

Figura14. Bonifacio Bembo/Antonio Cicognara, *Imperador*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,6 x 8,7 cm. Accademia Carrara, Bergamo (06AC00889/01-26)
Disponível em: http://www.lacarrara.it/catalogo/06ac00889_01-26/ Acesso em: 20 de julho de 2017.

Vimos anteriormente que o grupo dos Arcanos Maiores no tarô moderno é formado por vinte e uma cartas mais o Louco. Entretanto, nem todas elas foram encontradas no conjunto de tarôs Visconti-Sforza. As cartas do Diabo e da Torre não constam em nenhum

dos três maços. Não se sabe se elas se perderam ou se nunca chegaram a existir, o fato é que não há relatos delas nos tarôs do mesmo período, nos levando a crer que foram acrescentadas posteriormente. As cartas da Fé, da Esperança e da Caridade parecem ser específicas do tarô abrigado pela Universidade de Yale e, ainda mais raras que estas, a do Cavaleiro Feminino e do Valete Feminino, podem indicar o objeto como pertencente a uma mulher. As cartas da corte geralmente são representadas pelo Rei, Rainha, Valete masculino e Cavaleiro masculino. Para Krohn (2008, p. 139), as versões femininas do cavaleiro e do valete são evidências de que esse tarô foi pintado para uma figura feminina da corte. Das duas figuras, somente a do Cavaleiro feminino é exclusiva do primeiro maço. A única carta presente nos três maços que sobreviveu preservada ainda hoje é a do Imperador (figura 12, 13, 14).

Dos poucos objetos que sobreviveram, os maços conseguem exprimir o universo sofisticado da vida particular da corte. Os emblemas e símbolos que representam a corte dos Visconti e Sforza comunicam uma imagem de soberania e poder sustentados também pela questão material do jogo. As pinturas feitas à mão, assim como o acabamento em folhas de ouro do fundo de todos os triunfos e figuras da corte, e do fundo em prata das cartas numeradas do primeiro e segundo maços, enriquecem ainda mais os cartões como forma de lembrar ao jogador o poder alcançado pelo ducado de Milão. O momento em que os dois primeiros foram produzidos é marcado por importantes acontecimentos vividos pelo duque e por isso, Farley (2009, p. 51) afirma que a construção do tarô serve como alegoria para sua vida, transparecendo as chances e os riscos característicos dos jogos de que tanto o duque gostava. Além da imagem, as próprias cartas podem ter sido baseadas em aspectos políticos presentes na vida de Filippo Maria (FARLEY, 2009, p. 53).

A carta do Imperador e a da Imperatriz, assim como a do papa e da papisa seriam alegorias para personagens e eventos que fizeram parte da mudança social dos Visconti. No século XI, o Sacro Império Romano-Germânico passou a ter conflitos com a nomeação dos imperadores e papas por existirem casos de corrupção. Isso ocasionou uma mudança na forma como a nomeação era realizada e, no lugar do Imperador, passou a ser o colegiado de cardeais a indicar o próximo papa. A mudança foi seguida por uma divisão entre seguidores da Igreja e apoiadores do Império. Como resultado, o poder territorial da Santa Fé foi ameaçado pelas disputas internas das famílias italianas, o papado foi transferido para Avignon no século XIV. Durante o período que permaneceu lá, todos os papas foram franceses, assim como Clemente VI (1291-1352), que privilegiou os interesses de sua região natal entre 1342 e 1352. O papado retornou à Roma em 1370 com Gregório XI (1329-1378), também francês. Após sua morte, a pressão para eleger um papa italiano aumentou e foi nomeado Urbano VI (1318 – 1389).

Contudo, a ascensão de Urbano VI não foi bem aceita pelos cardeais, que elegeram outro em Avignon. A disputa pelo poder ficou conhecida como Cisma do Ocidente e teve seu término em 1417 através do Concílio de Constança, quando o papado se afirmou na Itália e Martinho V (1369 – 1431), amigo dos Visconti, se tornou papa. O que nos interessa é que a ordem dessas cartas no jogo, teria uma posição baixa devido aos casos de corrupção e a ineficácia de tais agentes. Se a teoria da autora estiver certa, confirmamos que as imagens do tarô foram elaboradas de acordo com questões políticas e sustentavam na vida privada do jogo as relações públicas que ajudaram a família a conquistar o poder.

O tarô como objeto culturalmente construído carrega consigo uma biografia contendo informações sobre o material e a técnica utilizados em sua fabricação, seu valor de venda, seu valor atual, sobre as pessoas e os significados atribuídos pelos que tiveram sua posse, sobre os lugares e o motivo pelos quais circulou, sobre sua função, entre outros (APPADURAI, 2008, p. 94). É por isso que, além das imagens em si – assunto que será melhor abordado no terceiro capítulo – é tão relevante para os estudos da História da Arte. Porque – como objeto – pode trazer à tona questões que vão além da produção estética, como a importância e os significados específicos para seu comitente, bem como as possíveis relações sociais que impulsionou. O fato de se configurar como um presente se torna mais interessante quando lembramos que foram citadas três situações diferentes em que um maço de tarô foi oferecido como tal. A primeira, mesmo sendo apenas uma teoria, é apontada por Kaplan quando diz que para Gèbelin, o tarô – assim como as cerimônias do culto de Isis – teria sido dado à Roma pelos egípcios. A segunda é observada na carta de Jacopo Antonio Marcello, na qual se refere ao tarô como presente para Isabel de Lorena. A terceira situação é, como acabamos de ver, o maço que, provavelmente, foi dado por Felippo Maria à Maria de Savoia. Isso evidencia os casos apontados como objetos singulares, que resistiram à mercantilização em seu espaço de troca. Isso fica bastante evidente no caso do maço do Visconti, produzido sob encomenda com a finalidade previamente definida de ser um presente. Segundo, Kopytoff:

[...]a força que se opõe a essa torrente potencial de mercantilização é a cultura [...] A cultura assegura que algumas coisas permaneçam inconfundivelmente singulares, e resiste à mercantilização de outras coisas. Por vezes ela re-singulariza o que foi mercantilizado (KOPYTOFF, 2008, p. 100)

Nesse sentido, o tarô teria algo de especial, algum significado que o fizesse importante o suficiente para ser um presente ofertado a um membro da corte, tendo a função de agente

social à medida em que simbolizava e fortalecia relações politicamente significativas, como o casamento do duque de Milão. Quando o tarô é manipulado pelos jogadores ele funciona como agente porque tem a função de encantar tais pessoas. Alfred Gell, através de um exemplo muito diferente do nosso, explica que as tábuas de proa das canoas Kula – Cerimônia de trocas de objetos de valor das ilhas Massim, próximas à Papua Nova Guiné – são utilizadas para desestabilizar o oponente, induzindo-os a oferecer seus braceletes e colares mais valiosos para os membros da tripulação (GELL, 1997, p. 46). O tarô teria uma função parecida quando reafirma, por meio do que seria apenas um passatempo, o poder da corte. A tecnologia do encanto, expressão utilizada pelo autor, seria algo comum aos objetos artísticos e, propomos aqui, que se estenderia aos objetos ocidentais. Segundo Gell,

o fato de processos técnicos, como a escultura de tábuas de proa para canoas, serem pensados como elaborados magicamente de modo que, nos encantando, façam com que os produtos desses processos técnicos pareçam ser portadores encantados de poder mágico.

[...]

E é a maneira como é elaborada a vinda do objeto de arte ao mundo que pode vir justamente a ser a fonte do poder que tais objetos exercem sobre nós, ou seja, mais propriamente o processo de suas formações que dos próprios objetos em si mesmos. (GELL, 1997 p. 48)

A classificação de um objeto como singular ou não nos ajuda a delinear suas possíveis trajetórias, apontando para circulações e transferências de imagens fundamentais em sua construção. Notamos que um objeto secular, como é o caso do tarô, era mais que um passatempo; um objeto especial, pertencente a uma categoria diferenciada na hierarquia dos objetos, com valor o suficiente para ser um presente. Se por um lado ele era atribuído de elevado valor pela elite, por sua vez, atribuída valor ao seu dono. Para além do valor relacionado à materialidade do objeto, aquela pela qual se torna visível ao mundo – como o ouro, o marfim e o papel, no caso do tarô – existem outros valores agregados ao objeto que quando consumidos por uma pessoa, são incorporados pela identidade social e pessoal do consumidor, como explica Alfred Gell (2008, p. 146). Podemos pensar, então, que além do valor pago ao artista para elaborar um maço pintado à mão, que é diferente daqueles feitos através de gravuras, pode haver valores emocionais e sociais que o fazem singular e disponível em um campo restrito de troca.

Para além das funções do próprio, os presentes estavam inseridos em um intercâmbio de artefatos e artistas entre as cortes. Foi dessa maneira que chegaram na França a maioria dos objetos de arte produzidos na Itália e, o mesmo pode ser dito do caminho inverso. Segundo Warnke, no século XV, os presentes passaram a ser prestigiados mais pelo seu potencial artístico do que pelo próprio valor material. Em 1456, Francesco Sforza presenteou o rei francês com um códice iluminado e, no ano seguinte, provando o valor do objeto de arte como presente, não enviou apenas um, mas três códices iluminados (WARNKE, 2001, pp. 291, 292).

Pensar em um objeto como presente implica refletir sobre as intenções atreladas ao ato de presentear alguém. Hilsdale (2012, p. 174) comenta que, segundo Mauss, o presente sugere três ações: dar, receber e retribuir. Essas ações podem ser fundamentais para conhecermos a função do objeto como presente. Alguns estudos antropológicos sugerem que os presentes medievais arbitravam encontros interculturais porque eram capazes de mediar famílias e relações dinâmicas, bem como algumas ações sagradas como oferendas votivas. Compartilhando da mesma visão, Cutler (2001, p. 247) trata do presente no período medieval como parte das práticas diplomáticas também entre algumas sociedades orientais, como os Sarracenos que teriam presenteado Roma com um tarô. O presente pode ser então um agente social, assim como os objetos de arte o são para Gell. O primeiro maço de tarô encomendado por Filippo Maria serviu como mediador entre a sua família e a de sua esposa, presente símbolo de uma união de poder em que a retribuição esperada era, provavelmente, a estabilidade política, como veremos no segundo capítulo.

Ser um presente coloca o tarô em outro patamar dos objetos: ao mesmo tempo em que é particular, ele se torna público quando é cumprida sua função de jogo ao ser manipulado por pessoas além de seu dono. Todas essas questões podem ser observadas de duas formas: ao analisarmos a biografia do conjunto de tarôs Visconti-Sforza ou cada carta isoladamente – já que cada uma delas é um objeto que tem sua própria história e age de maneira diferente das outras. Ou seja, elas tanto podem atuar de maneira individual, através de sua imagem particular, como coletiva, ao apresentar uma narrativa quando estão juntas. Por exemplo, a carta Amantes, como alegoria do casamento de Filippo Maria comunica ao observador uma cena comum retratada em romances de cavalaria, mas também um acontecimento social que implica uma série de consequências políticas significativas para a sociedade de Milão. Essa mesma carta ao lado das outras narra diferentes acontecimentos ocorridos na vida do duque, que são expressos de maneira pública através de alegorias. Quando olhamos para o contexto no qual o tarô foi produzido, sua materialidade e suas imagens, notamos que o que seria um

simples passatempo se torna um agente mediador entre a corte e os demais sendo um índice de poder dos Visconti e Sforza.

1.5. O Palazzo Borromeo

Outra evidência do tarô nas cortes do norte da Itália está no Palazzo Borromeo, edifício erigido no século XIII, em Milão, por uma família de origem florentina (CUST, 1918, p. 8) e que foi decorado a pedido de Vitaliano Borromeo (1390 – 1449) anos após sua construção (SCALCO, 2011)¹⁴. O ciclo de afrescos realizado nas paredes de uma sala do pátio central no andar térreo do edifício, retrata três cenas ao ar livre vivenciadas pela jovem aristocracia de Milão. Um deles é o *Gioco dei Tarocchi* (figura 15), realizado entre os anos de 1445 e 1450. Nele vê-se um hábito particular da elite: um grupo de mulheres jogando cartas de tarô.



Figura 15. Anônimo, *Jogo de tarô*, Lombardia, 1445-50. Afresco, dimensões não encontradas. Palazzo Borromeo, Milão. Disponível em:

<<http://www.storiadimilano.it/Arte/giochiborromeo/giochiborromeo.htm>>
Acesso em: 20 de julho de 2017.

Dividindo a sala, estão outros dois afrescos, *Gioco della Palla* (figura 16) e *Gioco della Palmata* (figura 17), que retratam jogos típicos da elite. A sofisticação é exaltada pelas nobres vestimentas e adereços de cabelo, mas ao mesmo tempo, confere à sala um caráter leve

¹⁴Disponível em: <<http://www.storiadimilano.it/Arte/giochiborromeo/giochiborromeo.htm>> Acessado em: 26 de junho de 2017

e de diversão, deixando clara a relevância de espaços específicos para o lazer nas cortes desse período.

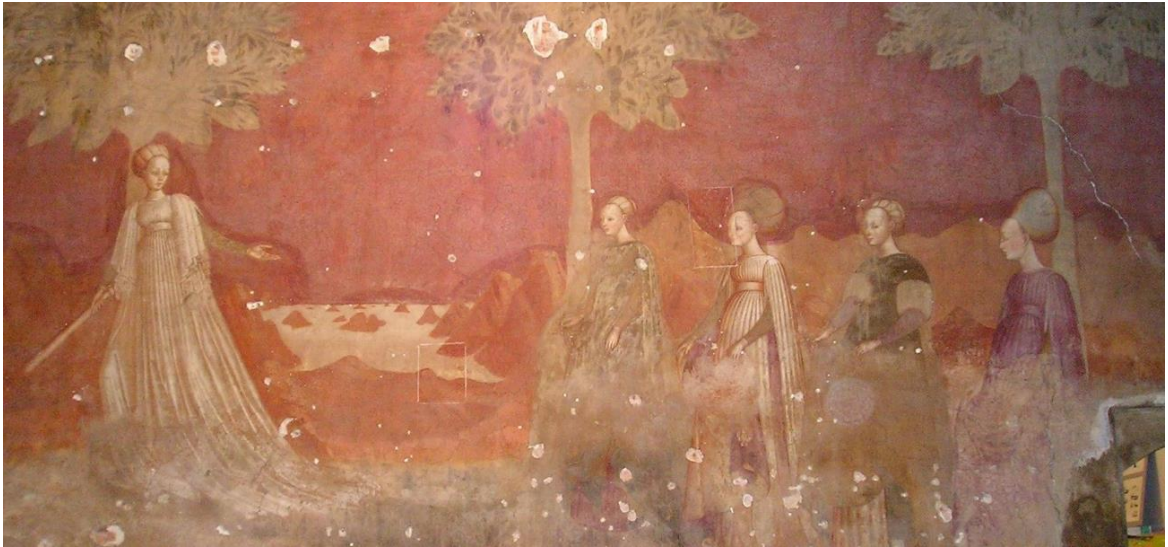


Figura 16. Anônimo, *Jogo de bola*, Lombardia, 1445-50. Afresco, dimensões não encontradas. Palazzo Borromeo, Milão

Disponível em: <<http://www.storiadimilano.it/Arte/giochiborromeo/giochiborromeo.htm>>
Acesso em: 20 de julho de 2017.



Figura 17. Anônimo, *Jogo da palmada*, Lombardia, 1445-50. Afresco, dimensões não encontradas. Palazzo Borromeo, Milão

Disponível em: <<http://www.storiadimilano.it/Arte/giochiborromeo/giochiborromeo.htm>>
Acesso em 20 de julho de 2017.

No *Gioco dei Tarrochi*, as cartas que aparecem nas mãos dos jogadores foram identificadas como o dois e Ás de Ouro, mas não há informações que as especifiquem como pertencentes a um jogo de tarô além do nome do afresco (FARLEY, 2009, p. 34). Ainda

assim, o afresco do Palazzo Borromeo é um importante testemunho da cultura tardo-medieval, pois revela hábitos vivenciados em momentos privados e ao mesmo tempo as tendências artísticas da Lombardia naquele período. Não se sabe ao certo quem os teria realizado, assim como a decoração da parte interna do edifício. As especulações acerca da autoria indicam como os mais prováveis, três artistas expressivamente ativos no ducado dos Visconti: Michelino da Besozzo (1370 - 1456), Francesco Zavattari (ativo entre 1404 e 1459) e Antonio Pisanello (1395 - 1455) (FARLEY, 2009, p. 34). Zavattari foi igualmente apontado por estudiosos como autor dos maços do tarô Visconti-Sforza, como explicaremos melhor mais à frente; Michelino da Besozzo pode ter sido o responsável por produzir um maço anterior ao conjunto. Além das cenas de jogos, compunham a decoração da casa, em especial dos quartos, triunfos como os do poema de Petrarca, que, segundo Scalco, podem ser ligados a algumas cartas do tarô (SCALCO, 2011)¹⁵. As pinturas dos quartos foram perdidas, impossibilitando-nos de traçar quaisquer relações entre Petrarca, os afrescos e o tarô.

Por outro lado, podemos notar que não foi à toa que uma cena tão particular de jogos de cartas reservada à elite e com uma iconografia expressivamente difundida pela corte dos Visconti tenha sido utilizada como decoração de uma casa. Vitaliano Borromeo parece ter mantido vínculos estreitos com a família Visconti. O amigo pessoal de Filippo Maria e descendente de uma família de banqueiros, provavelmente, teve papel importante na economia do ducado. Através de empréstimos realizados a Milão, assegurou o título de conde de Arona em 1439 junto à aquisição de terras extensas (MAINONE, 2015, p. 170,171). A proximidade entre as famílias evidencia que o tarô circulou pelas redes políticas e aristocráticas. A imagem das cartas passou de seu tamanho pequeno para a ampla dimensão do afresco. O manuseio do jogo como objeto proporcionava menor visualização de suas imagens direcionada para um público específico. Ao ser representado como decoração de parede em um ambiente de caráter público, onde se recebiam pessoas de fora do convívio íntimo e, portanto, com expressiva frequência, o tarô extrapola o aspecto privado do objeto e ressalta a relevância da produção artística dos objetos de corte na Lombardia desse período. Esse fato é um exemplo da percepção de tal sociedade diante do jogo e um índice de status social, cujo simbolismo é legitimado pela própria sociedade.

¹⁵Disponível em: <<http://www.storiadimilano.it/Arte/giochiborromeo/giochiborromeo.htm>> Acessado em : 26 de junho de 2017

1.6. A autoria dos três maços

Durante o século XX, a autoria das cartas do conjunto de tarôs Visconti-Sforza esteve em debate por importantes historiadores da arte. Devemos salientar que, o objeto dos estudos apresentados aqui não é propor uma nova análise sobre a autoria das cartas, mas sim considerar os possíveis personagens envolvidos em sua construção.

Em 1912, Pietro Toesca, relacionou os tarôs aos trabalhos dos irmãos Zavattari (ativos entre os anos de 1404 e 1459) aos de Antonio Cicognara de Cremona (ativo entre 1469 e 1500). Ao descrever as cartas, Toesca menciona uma semelhança também com o trabalho de Leonardo da Besozzo:

sobre fundos dourados e quase cinzelados, a cor é densa e pastosa nas vestimentas, e clara na pele, o que lembra o caminho seguido por Leonardo da Besozzo, em sua *Cronaca*, mas ainda mais, àquela dos Zavattari, em que as figuras se parecem também com os tipos de rostos. Em cada carta o miniaturista esbanjou de sua imaginação, o esplendor do costume nobre do seu tempo. Os resultados são figuras femininas ocultas por longas túnicas de brocado de ouro ou em tecidos com diferentes empresas: a imperatriz está entre as serviçais, uma delas detém o escudo pintados com uma águia; uma amazonas passa em seu cavalo, coberta por uma túnica flutuante ornamentada com o símbolo de uma fonte de ouro, *sciolte le chiome giallette*, colorida de rosa esfumado que, pela sutileza, compete até mesmo com as formas mais gentis da *Cronaca* de Leonardo da Besozzo. (TOESCA, 1912, p. 525)¹⁶

O autor faz a atribuição aos Zavattari mesmo considerando que o estilo de pintura das cartas é parecido com o de Leonardo da Besozzo. Por outro lado, a autoria de Cicognara não é justificada:

não de outra maneira se encontram nas miniaturas do tarô, aparentemente a uma outra série, mas também feita para Filippo Maria Visconti e de propriedade de Giovanni Branbilla, em Milão, e outras que faziam parte de um terceiro maço preservado pelo museu da Accademia e pela coleção Colleoni Bergamo. Entre os

¹⁶Trecho original: “*Sugli sfondi dorati, e quasi cesellati, il colore è grasso e pastoso nelle vesti, limpido nelle carni così che rammenta la maniera seguita da Leonardo da Besozzo nella sua Cronaca figurata, ma più ancora quella degli Zavattari, alla quale le figure assomigliano anche nel tipo dei visi. In ogni carta il miniaturista prodigò la grazia della sua fantasia, lo splendore dei costume signorili del suo tempo. Sono esiti figure femminili occultate dalle lunghe tuniche di broccato d'oro o di tessuti con imprese diverse: l'imperatrice troneggia fra le ancelle, una delle quali le porge lo scudo dipinto con l'aquila, un amazzone passa sul suo cavallo, coperta d'una tunica fluente ornata della impresa d'una fontana d'oro, sciolte le chiome giallette, colorita di roseo sfumato il viso che per finezza gareggia anche con le più gentili forme della Cronaca di Leonardo da Besozzo*”.

quais, alguns da metade do *Quattrocento*, e são, provavelmente, trabalhos do Antonio Cicognara, de Cremona. (TOESCA, 1912, p. 526,527)¹⁷

A atribuição de Toesca a Cicognara ainda é válida, visto que algumas cartas do conjunto dividido entre a The Pierpont Morgan Library e a Accademia Carrara foram, provavelmente, produzidas em Cremona pelo artista. A Accademia Carrara mantém em seu acervo as cartas Lua (figura 18) e Mundo (figura 19), em que elementos sugerem a autoria de Cicognara, como o traço e a forma como os cupidos da carta Mundo foram posicionados (ANDERSON, 2011).



Figura 18. Antônio Cicognara, *Lua*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,6 x 8,7 cm. Accademia Carrara, Bergamo (06AC00889/01-26)
Fonte: DUMMETT, 1986.

Figura 19. Antonio Cicognara, *Mundo*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,6 x 8,7 cm. Accademia Carrara, Bergamo (06AC00889/01-26)
Fonte: DUMMETT, 1986.

¹⁷Trecho original: “Non altra maniera si trova nei tarocchi miniati, appartenenti ad un'altra serie, ma eseguite anch'essi per Filippo Maria Visconti di proprietà di Giovanni Brambilla, a Milano, e in altri che facevano parte di un terzo mazzo conservati nel Museo dell'Accademia e nella collezione Colleoni di Bergamo. Fra i quali alcuni spettano alla seconda metà del *Quattrocento*, e sono opera probabilmente del cremonese Antonio Cicognara”.

Para Bargellesi (1981), outras obras atribuídas ao Maestro dagli Occhi Spalancati, como a pintura dos afrescos dos meses de junho e julho do Palazzo Schifanoia em Ferrara, também podem ser da autoria de Cicognara.

Anos depois, Raimond Van Marle mantém a teoria de Toesca ao afirmar que, provavelmente, as cartas do primeiro e segundo maços são da oficina dos Zavattari devido às características estéticas semelhantes em outros trabalhos da família realizados para a elite lombarda do período tardo-medieval, como os afrescos pintados entre 1441 a 1446 na Capela de Teodolinda da Catedral de Monza. Van Marle menciona a produção do maço feito por Maziano da Tortona e, provavelmente, por Michelino da Besozzo, sugerindo que os maços posteriores a este, apresentam características incompatíveis com o período de Michelino, justificando sua atribuição aos Zavattari:

aproximando-se da maneira dos Zavattari e talvez por uma progênie dessa família artística estão as pinturas que decoram um maço de cartas.

Decembrio nos informa que até 1500 escudos foram pagos pelas cartas que o secretário Marziano da Tortona pintou e lá vimos que Michelino foi encarregado de um trabalho semelhante para Filippo Maria Visconti, e é apenas na coleção do atual duque Visconti di Mondrone que nós encontramos um desses maços, que, de acordo com o brasão e o lema em uma das cartas, deve ter sido executado para Filippo Maria. No entanto, é impossível responsabilizar Michelino pela decoração, que foi executada após o estilo dos Zavattari; as formas são ligeiramente mais góticas que nos afrescos de Monza e, sem dúvidas, a decoração das cartas é de data um pouco anterior. O tarô localizado na coleção de Brambilla, Milão, foi executado pra o mesmo príncipe e, devo dizer, pelo mesmo artista. (VAN MARLE, 1926, p. 170-174)¹⁸

O autor também mantém a teoria de Toesca em que Antonio Cicognara poderia ter produzido algumas cartas do maço elaborado na metade do século XV (VAN MARLE, 1926, p. 174). No entanto, ambos os autores não oferecem ao leitor uma análise ressaltando as diferenças entre os artistas e o porquê da atribuição à Cicognara.

¹⁸ Trecho original: “*Closely approaching the manner of the Zavattari and perhaps by a progeny of this artistic family are the paintings which decorate a pack of cards.*”

Decembrio informs us that as much as 1500 scudi were paid for playing cards which his secretary Marziano da Tortona had painted and we have already seen that Michelino was charged with a similar work by Filippo Maria Visconti and it is just in the collection of the actual Duke Visconti di Mondrone that we find one of these packs, which, according to the coat of arms and the motto on one of the cards, must have been executed for Filippo Maria. It is impossible, however, to hold Michelino responsible for this decoration, which is executed after the style of the Zavattari; the forms are slightly more Gothic than in the frescos of Monza and doubtless the decoration of the cards is of slightly earlier date. The pack of taroc cards now in the Brambilla collection, Milan, was executed for the same prince and I should say by the same artist.”

Giuliana Algeri, na segunda metade do século XX, faz outra análise dos maços de tarô, concluindo que os dois primeiros deveriam ser considerados encomendas de Filippo Maria e o terceiro de Francesco Sforza:

da série mais antiga (já de Branbilla, hoje pertencente à Pinacoteca di Brera) já foi mencionado, é indicado como comitente Filippo Maria Visconti e como autor Francesco Zavattari, ao qual devemos as cenas iniciais das Histórias de Teodolinda. A segunda série (conhecido como Colleoni, atualmente dividido entre a Accademia Carrara, em Bergamo, e a The Pierpont Morgan Library, em Nova Iorque) foi realizada para Francesco Sforza, seguramente, em um momento posterior a 1450, como implica o entrelaçamento nas vestes do Imperador e da Imperatriz, do emblema aráldico dos três anéis – aparentemente exclusivo do Sforza – com o símbolo do poder ducal, a coroa com o louro e a palma, que não poderiam ser utilizados pelo líder antes de seu ingresso em Milão e ascensão ao ducado. (ALGERI, 1987, p. 63)¹⁹

De acordo com Algeri, os maços de Filippo Maria são de autoria de Francesco Zavattari, um dos irmãos artistas da família, e teriam sido utilizados por Bembo como modelo para a elaboração das cartas do Sforza:

[...] especular que as cartas para o Sforza foram feitas tendo em mente o modelo fornecido pelas cartas de Filippo Maria, mas que - de acordo com algumas diferenças de composição e execução - são atribuídas a duas personalidades distintas, o primeiro conjunto (à qual se deve a mais antiga carta de Brera) identificado com Francesco Zavattari, enquanto o segundo poderia também coincidir com Bonifacio Bembo, cuja relação com Francesco Sforza é conhecida. (ALGERI, 1987, p. 63)²⁰

¹⁹ Trecho original: *“Della serie più antica (già di proprietà Branbilla e appartenente oggi alla Pinacoteca di Brera) si è già fatto cenno e se ne è indicato il committente in Filippo Maria Visconti e l'autore in Francesco Zavattari, cui si devono le scene iniziali delle Storie di Teodolinda. La seconda serie (nota con il nome Colleoni e attualmente divisa tra l'Accademia Carrara di Bergamo e la Pierpont Morgan Library di New York) fu invece realizzata per Francesco Sforza in un momento sicuramente posteriore al 1450, come lascia chiaramente intendere l'intrecciarsi, sulle vesti dell'Imperatore e dell'Imperatrice, dell'impresa araldica dei tre anelli – appartenente esclusivamente allo Sforza – con il simbolo stesso del potere ducale, cioè la corona con l'alloro e la palma, di cui il condottiero non avrebbe potuto fregiarsi prima dell'ingresso in Milano e dell'ascesa alla guida del ducato.”*

²⁰ Trecho original: *“[...] sviluppando il suggerimento Del Cadei – sciogliere in altra direzione il problema attributivo e ipotizzare che le carte per lo Sforza siano state eseguite tenendo presente il modello fornito dalle carte di Filippo Maria Visconti, ma che – in base ad alcune differenze compositive e di esecuzione – siano da riferire a due personalità distinte, la prima (cui si devono le più antiche carte di Brera) identificabile con Francesco Zavattari, mentre la seconda potrebbe anche coincidere con Bonifacio Bembo, Del quale è d'altronde noto il rapporto con Francesco Sforza”*

As características do trabalho de Zavattari, como o traço e a feição dos rostos, sobretudo, observadas na capela de Teodolinda são apontadas pela autora como semelhantes às das cartas do tarô, assim como as miniaturas do romance de cavalaria *Storia di Lancilotto del Lago* (figura 20), localizado no acervo da Biblioteca Nazionale Centrale de Florença (ms. Palat. 566) e escrito provavelmente por Zuliano degli Anzoli. Além disso, Algeri ainda menciona um estilo de trabalho que remete a Michelino da Besozzo e que é visível nas produções dos Zavattari:

De maneira estritamente michelina, lembra o mais velho dos pintores – identificado como Francesco Zavattari, ativo em 1417 – responsável pela gestão da empresa e execução das doze cenas iniciais do ciclo, inteiramente dedicado a narrar as complexas cerimônias de embaixadas e o percurso das festas de casamento de Teodolinda com Autari, uma atmosfera de sonhos e irreal, feita com traços refinados e elegantes que, unem sem hesitação o personagem de Monza à figura do maço de tarô (já de propriedade de Branbilla e hoje de Milão, na Pinacoteca di Brera) realizado antes de 1447 para Filippo Maria Visconti, bem como os desenhos da ‘Storia di Lancillotto’ (Florença, Biblioteca Nacional, Cod. Pal. 556), que no traçado, a composição e execução correspondem exatamente ao ciclo teodolindo. (ALGERI, 1987, p. 63)²¹



Figura 20. Bonifacio Bembo, *Historia di Lancillotto del lago*, f. 9 v, Zuliano degli Anzoli, La Tavola Ritonda. Lombardia, 1446. Desenho sobre pergaminho, dimensões não encontradas. Biblioteca Nacional de Florença, Florença (MS. Palatino 556)

Disponível em: < http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/Pal_556/main.htm>

Acesso em: 20 de julho de 2017.

²¹ Trecho original: “A modi strettamente micheliniani si rifà il più anziano dei pittore – identificato com Francesco Zavattari, già attivo nel 1417 – al quale spettano la direzione dell’impresa e l’esecuzione in prima persona delle dodici scene iniziali del ciclo, interamente dedicate a narrare i complessi cerimoniali di ambascerie, di viaggi di feste per le nozze tra Teodolinda e Autari; un’atmosfera sognante e irreal, resa con tratto raffinato ed elegante, che accomuna senza incertezze i personaggi di Monza alle figure del mazzo di tarocchi (già di proprietà Branbilla e oggi a Milano, nella pinacoteca di Brera) eseguito anteriormente al 1447 per lo stesso Filippo Maria Visconti, nonché ai disegni della Storia di Lancillotto (Firenze, Biblioteca Nazionale; cod. Pal 556), che nell’impaginazione, nel taglio compositivo e nell’esecuzione costituiscono l’esatto corrispondente del ciclo teodolindo”.

Estudos mais atuais, como os de Sandrina Bandera e Marco Tanzi (2012), sugerem que o artista Bonifacio Bembo (ativo entre 1420 - 1482), seria o autor de todo o conjunto de tarôs e do manuscrito, cujo romance apresenta a saga de Arthur e suas aventuras amorosas, além das 289 gravuras (Figura 20). A exposição *Quelle Carte de Triunphi che se Fanno a Cremona*, da Pinacoteca di Brera, realizada em 2013 em Milão com a curadoria de Bandera e Tanzi, trouxe ao público variadas obras da oficina de Bembo, elaboradas por ele e seus familiares, junto com as cartas do maço preservado pela mesma instituição, indo ao encontro com a pesquisa de Roberto Longhi desenvolvida para a exposição *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* em 1958, no Palazzo Reale em Milão. Mais que a possível autoria de Bembo sobre as miniaturas, a hipótese de que o manuscrito teria sido uma encomenda destinada a corte dos Visconti e Sforza é real (MURGIA, 2015, p. 102-103). Francesco Malaguzzi Valeri (1902, p. 98) já no início do século XX creditava à Bonifacio Bembo alguns afrescos encomendados pelos Visconti, como os do grande salão do Castello de Pavia e do Palazzo Dell'Arrengo. Entretanto, o artista parece ter sido mais notado apenas quando Longhi, em 1928 iniciou suas investigações sobre o afresco *Incoronazione di Cristo e Della Vergine* produzido entre 1445 e 1450 e localizado no Museo Civico – Ala Ponzzone (inv. 40). Em *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Longhi atribui a autoria das cartas a Bonifacio Bembo, aproximando-as dos afrescos analisados (MAZZINI, 1966). A controvérsia da atribuição suscitou várias discussões. Em 1951, Bottari escreveu um artigo para a revista *Emporium*, no qual levantou a hipótese de que também as cartas do tarô *Alessandro Sforza* pertencentes ao acervo do Museo Civico di Castello Ursino (número de tombamento não encontrado) eram de autoria de Bonifacio. Anos depois a teoria foi refutada por Lionello Puppi (1959) em seu artigo *A Proposito di Bonifacio Bembo e della sua Bottega*.

Bonifacio Bembo nasceu em Brescia, mas viveu parte de sua vida em Cremona. São poucas as fontes preservadas sobre o início de suas atividades, ou seu primeiro contato com a corte dos Visconti. Segundo Mallaguzzi Valeri (1902, pp. 97-98), o documento mais antigo a respeito do trabalho do artista é de 1461: uma carta escrita por ele mesmo referindo-se ao trabalho que fez para a corte em 1447 em memória do duque Filippo Maria. Bembo ajudou com a campanha política da corte elaborando pinturas no castelo de Pavia e no edifício dell'Arrengo, local fundamental para o governo onde se realizavam as assembleias da comuna. Tudo indica que o trabalho iniciado, mas não concluído por Bembo em dell'Arrengo, retratava algum personagem do ducado vestindo armaduras (MALLAGUZZI VALERI, 1902, p. 98), reforçando a função política do espaço. Em 1462, foi convidado a pintar um retábulo dos

santos Crisanto e Daria para um altar na igreja de S. Agostino em Cremona, mas que posteriormente perdeu-se. Também para o altar foram pintados os retratos de Francesco e Bianca Maria, conservados agora na capela Cavalcabò da mesma igreja.

Outros documentos relatam a proximidade do artista com a nobreza de Milão. Todos eles escritos após a morte do Visconti, evidenciando a permanência do trabalho do artista ainda com a tomada do poder por Francesco Sforza. Nem mesmo sobre os tarôs foi encontrado algum tipo de testemunho que os ligasse a Bembo. Ainda assim, sua oficina parece ter exercido expressivo papel nas produções artísticas da região da Lombardia. Além disso, os ambientes particulares da corte em que realizou seus trabalhos ressaltam a confiança de ambos os duques em relação ao artista. Principalmente se levarmos em consideração que Filippo Maria adotou um sistema rigoroso para escolher aqueles que poderiam estar em seu convívio. Com algumas exceções, ninguém era digno de confiança o suficiente para manter uma convivência muito próxima. O duque passou anos sem sair do castelo de Milão, apenas transitando entre seus edifícios conectados através de inúmeros jardins planejados especialmente para poder entrar e sair de suas propriedades sem ser avistado (BURCKHARDT, 2009, p. 45-46.) Portanto, Bonifacio Bembo provavelmente adquiriu determinado grau de confiança para que recebesse ordens de trabalho em espaços íntimos, como os castelos, e para que mantivesse a frequência das encomendas ducais. Não temos notícias sobre a morte de Bembo, mas sabemos que permaneceu em Milão, ao menos, até o ano de 1474, quando lhe foi concedida sua cidadania (MALLAGUZZI VALERI, 1902, p. 119).

O interesse e estudos sobre os maços Visconti-Sforza contribuíram para recentes exposições como a de curadoria de Bandera e Tanzi, citada acima, a exposição *The World in Play: Luxury Cards, 1430 - 1540* do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque em 2016; e a *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, realizada no Palazzo Reale de Milão em 2015. Vale notar que esta última retomou uma a exposição ocorrida em 1958 idealizada por Longhi, com o mesmo nome e no mesmo lugar. Todas as mostras citadas tiveram cartas de ao menos um dos três maços expostas e apontam Bonifacio Bembo como o responsável pela produção das miniaturas. Ainda outra exposição tratou das cartas do último maço realizado por Antonio Cicognara, a *Renaissance: Raphael, Botticelli, Bellini, Titian. 15th and 16th Century Italian Paintings From The Accademia Carrara, Bergamo*, ocorrida em 2012 na National Gallery of Art.

1.7. A origem do nome e possíveis relações com Francesco Petrarca

Podemos observar que o tarô fazia parte de um universo de jogos de cartas frequentemente utilizadas pela população da época como uma atividade de lazer. Entretanto, o maço de tarô não é apenas um baralho comum, é um jogo especial diferenciado dos demais principalmente pela presença das cartas que chamamos de Arcanos Maiores. O jogo era conhecido na Itália do *Quattrocento* como *Carte da Trionfi* exatamente por existirem em sua composição cartas nomeadas como *trionfi* – aquelas que chamamos de Arcanos Maiores. No século seguinte outro termo passou a definir o jogo. A palavra *tarocchi*, cuja proveniência é desconhecida, foi utilizada como sinônimo de *trionfi* para distinguir as cartas com triunfo daquelas com naipes (DUMMETT, 1986, p. 2). O mesmo termo apareceu na língua portuguesa como triunfo, ou trunfo (mais conhecido nos jogos de cartas), na inglesa como *trump* e na alemã como *trumpf*, usados com o mesmo propósito (DUMMETT, 1986, p. 5). Na etimologia da palavra *trionfi* vemos que o termo vem do latim *triumphus* (homenagem a um general vitorioso), derivado do grego *thríambos* (tipo de hino à Dionísio), proveniente de *íambos* (medida de ritmo em um poema)²².

Outra possibilidade para a palavra triunfo é o seu significado alegórico visto nos carros de carnaval populares entre os séculos XV e XVI. Porém, como lembra Gertrude Moakley (1956, p. 61), os triunfos, antes de alcançarem as ruas com os carros alegóricos, foram temas de pinturas e da literatura. Segundo a autora, a elaboração das cartas do tarô está relacionada a esses triunfos, mais especificamente com os do poema *I Trionfi* de Francesco Petrarca (1304-1374), escrito entre 1351 e 1374. O poema é dividido em seis partes em que cada uma delas se refere a um triunfo. O *Triumphus cupidinis* (triunfo do amor), *Triumphus pudicitie* (triunfo da castidade), *Triumphus mortis* (triunfo da morte), *Triumphus fame* (triunfo da fama), *Triumphus temporis* (triunfo do tempo) e *Triumphus eternitatis* (triunfo da eternidade). De modo geral o poema trata sobre a trajetória do homem desde as questões profanas devido aos pecados cometidos até seu momento final de redenção. O triunfo do amor é superado pelo da castidade, que é superado pelo triunfo da morte, e assim sucessivamente até o triunfo da eternidade superar todos os anteriores, representando a vida eterna.

A teoria de Moakley sugere que as cartas, principalmente do terceiro maço, abrigadas em sua maioria pela The Pierpont Morgan Library, são derivações dos triunfos descritos por Petrarca em seu poema. Desse modo, as cartas Malabarista (Mago), Papa (Hierofante), Papisa,

²² Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/triunfo/>>. Acesso em: 06 de junho de 2017.

Imperador, Imperatriz e Amantes seriam transferências do Triunfo do Amor. O Triunfo da Castidade seria responsável pela elaboração das cartas Roda da Fortuna, Carro, Justiça, Força e Temperança. O triunfo da Morte teria originado as cartas Morte, Diabo, Enforcado e Torre. As cartas Esperança, Fé e Caridade são aproximadas por Moakley ao Triunfo da Fama. A carta Eremita corresponde ao Triunfo do Tempo e por último, as cartas Julgamento, Mundo, Estrela, Lua e Sol, são derivadas do Triunfo da Eternidade. Para Moakley (1956, p. 68), os triunfos do tarô representam uma procissão de Carnaval que conta de maneira alegórica a história amorosa de Petrarca por uma mulher chamada Laura.

Sabemos que *I Trionfi* se tornou um dos poemas mais lidos no início do Renascimento, e que o uso de alegorias era um recurso frequentemente utilizado na literatura, nas produções visuais e nas festividades na Itália (Burckhardt, 2009, p. 293), facilitando a circulação dos temas e impulsionando a transferência de imagens entre diferentes suportes. Outro fato que devemos considerar é que, entre os anos de 1353 e 1374, Petrarca se abrigou em Milão. Após recusar um convite oficial para ir a Florença, o humanista permaneceu na corte dos Visconti assumindo uma posição delicada devido à essa escolha (WARNKE, 2001, p. 40). Pierre Francastel (1973, p. 233) elucida a existência de uma espécie de “petrarquismo”, que promoveu a utilização das alegorias também em pinturas. Assim, o díptico de Piero della Francesca (1415-1492) concluído por volta de 1472 e preservado na sala 7 del Primo Rinascimento da Galleria degli Uffizi, retrata Federico da Montefeltro (1422-1482) e sua esposa Battista Sforza (1446-1472), através de alegorias transferidas da literatura. Segundo Francastel:

no reverso da tela o triunfo de cada um dos dois esposos é representado sob uma forma habitualmente considerada apenas alegórica. É evidente que os heróis, sentados em carros de triunfo, são mesmo personagens divinizados no espírito do petrarquismo. Mas penso que é um engano ver aí uma composição simbólica por simples referência a textos poéticos [...] estou persuadido de que a obra-prima de Piero representa um episódio das festas nupciais de Pesaro em 1460. Efetivamente encontra-se numa novela célebre de Bandello a narração do casamento da futura condessa de Cellant, onde se lê que o duque Francesco Visconti ofereceu à sua cunhada Bianca Maria, para o dia suas núpcias, e para sua entrada em Milão, um carro de ouro puxado por corcéis brancos ricamente ajaezados. Entre o tema abstrato e literário do petrarquismo e o díptico de Florença existe sem dúvida um fato corrente bastante positivo: Piero não executou uma obra de pura fantasia alegórica, ele representou uma ‘coisa viva’. (FRANCASTEL, 1973, p. 233)

Helen Farley acredita não haver semelhanças que comprovem que o poema tenha sido a principal referência para a elaboração do tarô, apontando para outras questões que não se encaixam na teoria de Moakley. Segundo Farley (2009, p. 46), Moakley desconsidera que o maço utilizado como comparação ao poema foi, provavelmente, elaborado com base nos dois maços anteriores de Filippo Maria e que este não era favorável às procissões de carnaval, tornando inviável tal referência. Outra incoerência indicada por Farley é que o triunfo da morte não esteve presente nas procissões até o ano de 1511, 83 anos depois da produção do primeiro maço de tarô dos Visconti. Além disso, todos os triunfos de Petrarca são retratados com a presença de um carro, o que não ocorre com os triunfos das cartas. As comparações são feitas com ilustrações de dois livros com o poema de Petrarca: *o Pétrarque: ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, de Victor Masséna, publicado em Paris em 1902, e o *Works of the Italian Engravers of the 15th century* de George William Reid, publicado em Londres em 1884. As imagens de ambos os livros não foram localizadas, dificultando a comparação com o tarô. No entanto, podemos analisar as cartas em comparação às miniaturas de outros manuscritos do poema: o Triunfo da Morte do livro da British Library (Harley 5761), escrito em Florença no século XV (figura 21), o Triunfo da Fama do exemplar da segunda metade do século XV (figura 22), localizado na da Yale University Library (MS 438), o Triunfo do Tempo do manuscrito compilado na segunda metade do século XV na Itália (figura 23) da Yale University Library (MS 438) e o Triunfo do Amor do livro elaborado no século XV (figura 24), localizado na Yale University Library (MS 438).

Algumas das cartas correspondentes aos triunfos dos manuscritos, consecutivamente, são: Morte (figura 25), Caridade (figura 26), Eremita (figura 27) e Amantes (figura 28). As comparações podem ser feitas através de alguns elementos iconográficos, como a presença do cupido nas figuras 24 e 28 e a figura do esqueleto carregando uma foice nas figuras 21 e 25. Essas comparações, serão mais bem apontadas no terceiro capítulo, considerando semelhanças e diferenças de elementos iconográficos entre as miniaturas dos manuscritos e das cartas. Devemos considerar também que as comparações de Moakley se baseiam nas cartas do tarô moderno. Nos três maços do conjunto não foram encontradas as cartas da torre e do diabo, por exemplo. Todavia, a autora afirma que tais cartas também seriam transferências do poema. Além disso, parte de seus argumentos são fundamentados na descrição dos triunfos que Petrarca faz em seu poema e não somente nas miniaturas dos manuscritos.



Figura 21. Francesco di Antonio del Chierico, *Triunfo da Morte* f.29, Francesco Ptarca, I Trionfi, Florença, Século XV. Pintura sobre pergaminho, 14 x 7,5 cm. British Library, Londres (Harley 5761)
 Disponível em: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8225>>
 Acesso em: 19 de julho de 2017.



Figura 22. Anônimo, *Triunfo da fama*, f.39r, Francesco Petrarca, *Trionfi*, Lombardia, século XV. Pintura sobre pergaminho, 19,7 x 13,3 cm. Yale University Library, New Haven (MS. 438)
 Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3433218>>
 Acesso em: 19 de julho de 2017



Figura 23. Anônimo, Triunfo do tempo, f.20, Francesco Petrarca, Trionfi, Lombardia, século XV.
Pintura sobre pergaminho, 19,7 x 13,3 cm. Yale University Library, Nwe Haven (MS. 438)
Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3433218>>
Acesso em: 19 de julho de 2017.



Figura 24. Anônimo, *Triunfo do Amor*, f.3r, Francesco Petrarca, Trionfi, Lombardia, século XV.
 Pintura sobre pergaminho, 19,7 x 13,3 cm. Yale University Library, Nwe Haven (MS. 438)
 Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3433218>>
 Acesso em: 19 de julho de 2017.

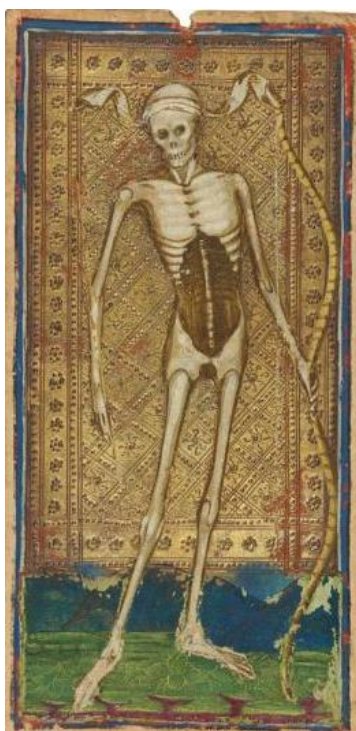


Figura 25. Bonifacio Bembo, *Morte*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630)
Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>>
Acesso em: 19 de julho de 2017.



Figura 26. Bonifacio Bembo, *Caridade*, Lombardia, 1428-47. Pintura sobre papel, 19 x 9 cm. Yale University Library, New Haven (ITA 109)
Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=Visconti+Tarot&type=tag>>
Acesso em: 19 de julho de 2017.



Figura 27. Bonifacio Bembo, *Eremita*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630).
Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>>
Acesso em: 19 de julho de 2017.



Figura 28. Bonifacio Bembo, *Amantes*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630).
Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>>
Acesso em: 19 de julho de 2017.

A frequente utilização dos triunfos de Petrarca nas produções literárias e visuais pode ter contribuído para a elaboração dos Arcanos Maiores do conjunto Visconti-Sforza. Ainda que não haja relatos do envolvimento do escritor com o tarô milanês, é provável que tenha ocorrido a circulação do programa iconográfico do poema na oficina de Bonifácio Bembo. A tipologia das miniaturas, ou mesmo a descrição dos triunfos nos poemas serão melhor comparados no capítulo 3.

1.8. Semelhança entre as cartas da Itália e as mamelucas

Existem algumas similaridades que merecem ser apontadas entre as cartas do tarô Mameluco, localizado no Topkapi Saray Museum, em Istambul, e as do conjunto Visconti-Sforza. Para Farley (2009, p. 13) essas semelhanças possivelmente existiam na maioria dos primeiros maços italianos que não foram preservados, mas ainda conseguimos notá-las nos maços da corte de Milão. Além dos naipes serem praticamente os mesmos, desconsiderando o polo, que pode ter sido substituído pelo bastão, a composição das cartas e alguns elementos decorativos são bastante parecidos. A análise das cartas é dificultada pela falta de imagens disponíveis do jogo, por isso utilizaremos a imagem do livro de Hoffmann (1973), citado anteriormente. O cinco de Moedas do maço Mameluco tem o fundo pintado com uma cor clara e é ornamentado com elementos florais possivelmente coloridos (figura 29), assim como no 7 de Moedas do terceiro maço dos Visconti-Sforza (figura 30). Em ambas as cartas notamos a presença de uma borda por toda extensão do cartão. A posição dos Bastões cruzados na cor azul e dourado do primeiro maço (figura 31), lembra a carta de Bastão-de-pólo do tarô Mameluco, representada pela carta do meio da figura 29. Do mesmo modo, outras cartas do norte da Itália foram elaboradas com imagens que nos remetem às cartas Mamelucas, como àquelas preservadas pela Fondazione Musei Civici di Venezia (CI. XXX n.0080), em Veneza e produzidas entre 1490 e 1500 em Ferrara (figura 32). As pinturas feitas à mão das cartas orientais, sugerem terem sido elaboradas para algum nobre de sua sociedade, assim como nas cartas ocidentais. As semelhanças indicadas aqui não se tratam de reproduções exatamente iguais, no entanto, podem ser uma evidência para possíveis transferências de imagens entre Oriente e Ocidente. Não sabemos ao certo se as cartas mamelucas serviram como modelo para a construção do jogo de cartas. Mas, devido ao intenso comércio entre os continentes, já mencionado, e a troca de objetos proporcionada pela circulação de pessoas, é possível que este, ou outros jogos, estiveram ao alcance dos artistas lombardos, resultando na criação de novas imagens com traços parecidos, como os três maços

Visconti-Sforza. Se a relação entre os jogos de cartas fosse comprovada, a teoria de Gébelin sobre a proveniência egípcia do tarô teria mais evidências que sustentassem seus argumentos, diminuindo o leque de possibilidades sobre sua origem e, quem sabe até, poderia ser uma justificativa para a popularidade das cartas entre os nobres do norte da Itália.

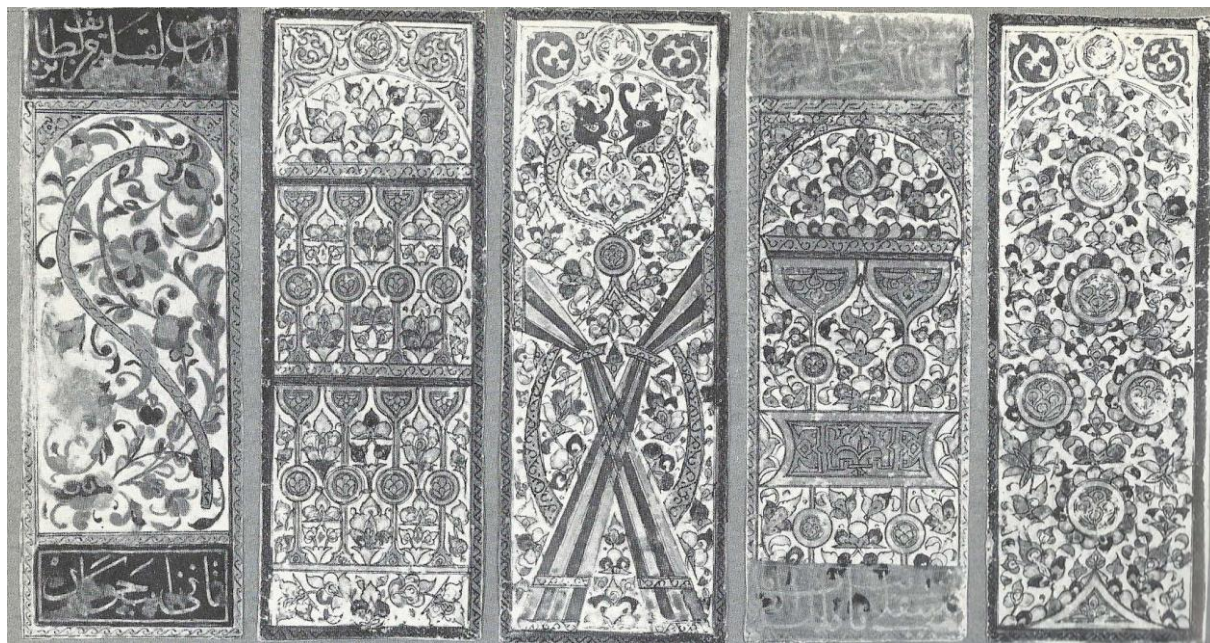


Figura 29. Anônimo, *Cartas Mamelucas*, Egito, século XV. Pintura sobre papel, 25,3 x 9,6 cm. Topkapi Saray Museum, Istambul.
Fonte: Hoffmann, 1973.



Figura 30. Bonifacio Bembo, *7 de moedas*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630). Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>> Acesso em: 19 de julho de 2017



Figura 31. Bonifacio Bembo, *10 e bastões*, 1428-47. Pintura sobre papel, 19 x 9 cm. Yale University Library, New Haven (ITA 109)
Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=Visconti+Tarot&type=tag>>
Acesso em: 19 de julho de



Figura 32. Anônimo, *Tarô de Ferrara*, Ferrara, 1490-99. Pintura sobre pergaminho, 18,6 x 9,3 cm. Fondazione Musei Civici di Venezia, Veneza (CI. XXX n.0080)
Disponível em:
<<http://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/OpereArte/269014/?WEB=MuseiVE>>
Acesso em 20 de julho de 2017.

CAPÍTULO 2 – A SOCIEDADE DE CORTE E O DUCADO DOS VISONTI E SFORZA

As cartas do tarô Visconti-Sforza foram elaboradas em um período de intensas transformações sociais que implicaram diretamente no modo de produção artística e de bens culturais. A urbanização, a formação de novos tipos de corte e o envolvimento do ducado de Milão são fundamentais na compreensão da relevância do tarô no período em questão.

O processo de urbanização da cidade gerou uma imagem idealizada responsável por atrair a atenção dos camponeses. Os espaços sociais, como as praças públicas, junto a crescente migração, suscitaram novos comportamentos, como a relação de vizinhança e os padrões morais e éticos. Paralelamente, a corte passava por mudanças que tornavam mais acessível a circulação de pessoas em seus castelos. Essa mobilidade demandou um novo padrão de comportamento cortês característico da aristocracia tardo-medieval. Assim, todos aqueles que habitavam os castelos dos príncipes deveriam entender sobre as mais diversas formas artísticas, como pintura e escultura. Também era necessário ter interesses intelectuais, em música e literatura, praticar esportes, participar de festas e reuniões. Havia uma cultura de corte onde, além do comportamento, havia a demanda por uma produção material de objetos de luxo que, em muitos casos, representavam o poder ducal. Os objetos, assim como o comportamento eram indicadores e diferenciadores das esferas sociais. A corte dos Visconti e Sforza é um dos exemplos desse estilo de vida, que contribuiu na elaboração dos primeiros tarôs que conhecemos hoje. Assim, de maneira breve, será tratada a relevância da urbanização das cidades, o comportamento social consequente disso e a trajetória dos Visconti até o momento de produção dos maços.

2.1. A urbanização das cidades e o novo comportamento social

As cidades e as sociedades da Europa entre os séculos XI e XIV passaram por um processo de transformação que modificou o modo de vida da burguesia e da aristocracia. As cidades alcançaram um maior número de habitantes e passaram a ter outro significado. Segundo Patrick Gilli (2011, p.205), o desenvolvimento foi estimulado tanto pelo aumento populacional, com a migração dos espaços rurais para a cidade, quanto pelo desempenho econômico ligado aos assuntos não agrícolas e a acumulação da mais-valia. O crescimento do comércio, a circulação de viajantes e de mercadorias e o deslocamento de camponeses para o centro urbano – motivado, entre outras coisas, pela ascensão social – geraram uma maior

preocupação arquitetônica em relação à organização do espaço, deixando evidente a separação entre locais públicos e privados com a construção de cemitérios e praças, por exemplo, e promovendo a interação entre os habitantes locais. Esse processo rendeu à cidade uma imagem idealizada em que as ricas casas da elite e toda a produção material se tornaram símbolo dos novos valores da Idade Média tardia. Por isso, a arquitetura passou a ter mais importância e a ser mais elaborada, com a edificação de torres, e casas imponentes com expressiva valorização à decoração. Além da beleza, também era transmitida uma ideia de harmonia habitacional, gerando assim, o conceito de vizinhança. A proximidade entre as moradias provocou um determinado comportamento social que garantia aos cidadãos uma posição social diferenciada dos moradores do campo. A cidade, portanto, era associada à riqueza do comércio, ao luxo dos prédios e a um status social.

De todas as cidades europeias, as italianas foram as que mais se destacaram pela sua capacidade de expansão territorial, pela posição central nas relações de poder e, principalmente, por representar um modelo ético para toda sociedade, passando a ser um ponto de referência cultural e urbano (GILLI, 2001, p. 207). Se no resto da Europa eram as cortes que detinham a capacidade de “produção ideológica”, na Itália, foi justamente a organização urbana e arquitetônica da cidade em forma de bairros que favoreceu estratégias militares. Segundo Gilli (2011, p. 207) era a cidade que elaborava um modelo ético de exemplo para toda a sociedade, assimilando a cultura urbana.

Poderíamos pensar nessas cidades como epicentro das atividades econômicas da Europa até a metade do século XIV, implicando na criação de novas técnicas de gestão e controle de mercadorias (GILLI, 2011, p. 265), paralelamente associadas às novas técnicas de produção.

A caída do Império Romano teve expressivo impacto em relação a estruturação das cidades italianas, descentralizando o poder e desfazendo a unidade política e cultural estabelecida até então. Aos poucos, os feudos do antigo Império conquistaram sua independência, oficialmente reconhecida com o tratado da Paz de Constança²³, de 1183, e tiveram seu comércio revitalizado, dando oportunidades de crescimento à elite mercantil. Diante desse cenário, cinco principais cortes ganharam força e visibilidade: Milão, Nápoles, Ferrara, Urbino e Mântua. Isso permitiu que parte do norte da Itália ficasse sob influência e domínio dos reis da França, assim como a dinastia Anjou teve o controle de Nápoles entre 1266 a 1435. (HOLLINGSWORTH, 2002, p. 169-170)

²³Tratado assinado por Federico I, Barba Ruiva, e as cidades Lombardas que reconhecia a autonomia das cidades em governar a si mesmas, mas que ainda assim estabelecia a soberania do Imperador.

A partir do final do século XIV e início do XV, as guerras foram as grandes responsáveis pela acentuação das diferenças sociais junto à crise econômica, gerando conflitos e rebeliões entre os trabalhadores. As cidades se desconectaram paulatinamente do poder eclesiástico e nacional, o que ajudou as cidades da Itália a se afirmarem em cidades-estados, permanecendo sob a autoridade de príncipes e senhores da elite, como os Visconti e Sforza de Milão (LE GOFF, 2002, p. 233-234).

A organização dos espaços físicos e privados promoveu o que podemos chamar de cultura urbana. Segundo Le Goff (1992, p. 193), a cidade medieval era o centro das atividades econômicas e culturais porque criou outra função intelectual diferente da eclesiástica, no seu tempo e espaço. Essa nova intelectualidade difundiu a ciência através de especialistas para uma maior faixa de pessoas alfabetizadas e permitiu o encontro entre a cultura popular rural e a erudita dos clérigos. As transformações também aconteceram nas escolas e universidades, com o ensino distanciado da Igreja e atingindo, principalmente, os filhos dos comerciantes e nobres. As aulas passaram a ser ministradas fora do contexto monástico, e demandavam um novo tipo de espaço que abarcasse uma maior multiplicidade de relações profissionais: o canteiro de obras. É o caso da universidade de Bolonha, que atingiu essa atmosfera no século XII. O que decorreu disso foi a ampliação do acesso à escrita como instrumento de comunicação e poder anteriormente reservada ao clero. Para Le Goff (1992, p. 204), desse acesso vieram os arquivos que, para as autoridades urbanas, garantiu a criação de uma memória burguesa ao lado da feudal e eclesiástica.

As produções artísticas também foram transformadas em sua função e forma: as artes religiosas e profanas se aproximaram, como podemos observar nas catedrais monumentais ricamente decoradas e na elaboração de diversos objetos luxuosos de uso cotidiano.

A urbanização das cidades trouxe outro significado ao espaço e ao tempo. Le Goff (1992, p. 194-196) define o espaço como jurídico, dividido em interior e exterior, com a função voltada para o comunitário. Nele a comunicação e o intercâmbio se intensificaram favorecendo interesses econômicos e propostas militares. O tempo, por sua vez, não é mais o mesmo. O ritmo das cidades do campo era ditado pelo tempo clerical e rural, traduzido pelos sinos da igreja que tinham a função de empregar as horas aos monges em momentos de preces e ofícios, e ao trabalho agrícola. Após a urbanização, o tempo se adequou ao novo ritmo da sociedade. Le Goff diz que

O movimento urbano não se acomoda a esse tempo. Ele não se adapta nem à faina da cidade, nem ao ritmo de seu tempo passional, nem à satisfação de suas

liberdades. A nova regularidade do trabalho urbano não é a dos camponeses conciliados com a natureza e as estações, mas a de artesãos e operários assalariados cujo labor mensurável em dinheiro deve sê-lo também em tempo, um tempo não mais natural, porém tecnológico. (LE GOFF, 1992, p. 194)

Em contrapartida aos sinos dos campanários, vieram os sinos em torres expressivamente altas, onde era possível ser visto e ouvido pela maioria. A partir disso, no século XIV apareceram os primeiros relógios mecânicos regulando o trabalho nas cidades.

A urbanização foi capaz de estabelecer novos tipos de relações sociais e uma cultura do cidadão, em que a sociedade, ao mesmo tempo em que é desigual, também promove uma doutrina da vida cívica com “valores tipicamente urbanos dos quais todos os cidadãos são tão orgulhosos e que os diferenciam dos habitantes do campo” (GILLI, 2011, p. 351). Na parte dos edifícios em si, nascem novos modos de pensar a cidade e são especificadas modalidades operativas na construção de ruas, pontes, edifícios públicos e religiosos, entre outros. Segundo Calabi (2008, p. 19), “as aspirações a uma regularização dos espaços urbanos, já presentes na cultura urbanística europeia no curso da Idade Média, são percebidas, a partir das primeiras décadas do século XV, de maneira nova e mais generalizada”. Desse modo, são previstas normatizações e regularizações nas construções, como serviço de prevenção de incêndio, materiais utilizados pelos construtores, e fiscalização para garantir o cumprimento das regras. A geografia dos espaços é melhor analisada assim através do uso de instrumentos de conhecimento em favor das construções e do aproveitamento do terreno, como a cartografia, que se tornou cada vez mais utilizada para o controle e gestão da cidade e do território (CALABI, 2008, p. 20).

A preocupação com o espaço influenciou o planejamento das vias públicas e todos os seus edifícios, desde a parte estrutural até a localização. A rua passou a ter uma idealização funcional e visual, demonstrando uma crescente atenção com a imagem da cidade. Segundo Calabi

[...] durante o século XV, a difusão da habitação artesanal implica em um aumento da quantidade de bodegas no andar térreo. Em alguns casos o lote muito estreito é organizado em altura, com a fachada para a rua de somente três ou quatro metros. As edificações são, segundo áreas geográficas e culturais, de estrutura de madeira ou de tijolos, e telhados com beirais [...] (CALABI, 2008, p. 106)

Outro tipo de espaço repensado pela reorganização das cidades é a praça. Nela aconteciam todos os tipos de eventos públicos e encontros entre pessoas de todas as camadas

sociais, por isso era o lugar de encontro das culturas popular e erudita. Le Goff (1992, p. 207) diz que as feiras, o mercado e as festas ocasionavam a reunião dos mais variados gostos, além de motivarem uma espécie de opinião pública urbana. Na praça aconteciam torneios cavaleirescos e os jograis, por exemplo, acompanhados das mais possíveis reações que o público poderia manifestar, como os risos e os gestos obscenos.

O reaproveitamento das estruturas foi um recurso bastante utilizado na urbanização. Em Milão, assim como em Roma e Verona, os edifícios antigos eram utilizados como base para a construção de novos, ou até mesmo reformados. Calabi diz que esse processo não aconteceu de uma vez

ao contrário, nas cidades da península, em geral, a reforma da residência é feita gradativamente, em função da compra crescente de propriedades adjacentes: em Milão como em Roma e Verona, os sinais das ‘ampliações’ sucessíveis leem-se nas disposições da planta; de fato, é raro que se realizem novas edificações completas; onde é possível, procede-se reutilizando edificações ou paredes estruturais preexistentes, mas em geral, as ampliações realizadas para vários núcleos familiares fazem pensar a fachada, os acessos, as disposições dos pátios e jardins, de modo diferente em relação aos espaços públicos. (CALABI, 2008 p. 112)

Milão recebe destaque dentre as cidades mais importantes e populosas ao lado de Veneza, com mais de 100 mil habitantes. Oferecendo feiras comerciais, a cidade lombarda era um centro econômico referencial onde o comércio local interagia com o comércio exterior. No século XII houve interesse em tornar a economia da região homogênea através de condições vantajosas e da livre operação de mercadores da metrópole e das cidades amigas. Um exemplo das várias mudanças nos espaços físicos do ponto de vista arquitetônico foi o reaproveitamento do canal defensivo construído para a luta com Frederico I, imperador entre 1155 e 1190. Diante do intenso fluxo do comércio, o canal teve de ser adaptado às embarcações que transportavam um elevado número de cargas (GILLI, 2011, p. 275).

A expansão do comércio também está ligada à habitação do espaço. Além da estruturação física, como o reaproveitamento de praças em ruas com pouco movimento, a grande concentração de pessoas consequente da urbanização das cidades, alavancou a circulação de pessoas em dois níveis, os consumidores e os comerciantes. A cidade trouxe aos seus habitantes uma imagem de igualdade quando comparada com a sociedade feudal e, também, na medida em que a burguesia se expandia. Le Goff diz que a cidade é uma revolução em seu modelo teórico inicial porque os homens são entendidos como iguais no

direito (Le Goff, 1998, p. 91), ainda que em sua realidade as aparências se contradigam, mas, o que nos importa, é que com a cidade o poder aquisitivo da crescente burguesia movimentou o comércio dos mais variados tipos de produto e a difusão das produções de arte. O que decorreu disso foi um aumento tanto na produção quanto na circulação dos objetos de arte de maneira significativa principalmente em Milão.

Não podemos ignorar o fato de que na segunda metade do século XV o contato com o mundo antigo proveniente do humanismo direcionou a preocupação com a arquitetura para os edifícios e ruínas antigos de Roma. O humanista e arquiteto Leon Battista Alberti (1404-1472) foi resignado à trabalhos de restauro ao redor das muralhas Aureliana e Vaticana, por exemplo (CALABI, 2008, p. 171). Alberti também se aventurou na pintura e escultura, mas foi através da arquitetura que conseguiu se sobressair. Após o ressurgimento de Roma e suas ruínas, o arquiteto provavelmente se viu motivado a se aprofundar nas construções e a tratá-las como uma missão elevada, do mesmo modo que as ciências e as letras eram vistas (HEYDENREICH, 1978, p. 63). Segundo HEYDENREICH, os edifícios de Alberti seguiam uma linguagem própria do autor, como a utilização de espaços amplos, grandes estruturas e, também a utilização de elementos decorativos como pilares, painéis em caixotões e capitéis. O arquiteto se propôs a elaborar teorias sobre seu trabalho, e publicou o primeiro livro impresso sobre o tema em 1485. O *De re aedificatoria* tratava de leis fundamentais que fazia da *concinnitas* (harmonia) o objetivo da construção. As leis: proporção, predicação e distribuição deveriam fundir os aspectos estruturais, qualitativos e quantitativos em harmonia, não limitando, mas submetendo o responsável pela edificação a seguir os imperativos técnicos e econômicos, artísticos e estéticos, sociais e éticos. (HEYDENREICH, 1978, 63)

Em Urbino, a permanência do arquiteto aconteceu devido ao seu contato pessoal com Federico da Montefeltro (1422 - 1482), duque da cidade entre 1444 e o ano de sua morte, o que lhe rendeu a reforma do castelo do nobre (ROECK e TÖNNESMANN, 2009, p. 124). Além disso, todo o projeto de reconstrução da cidade parece ter passado pelos conceitos de Alberti. A proposta era abrir a praça da cidade remanejando os prédios municipais para lugares de menos destaque, ampliando a residência ducal, enfraquecendo o poder político que a praça anteriormente exercia e a tornando funcional para o palácio. A fachada do palácio ducal também foi modificada para outra mais requintada, seguindo as diretrizes de Alberti, foram elaboradas decorações com materiais preciosos que chamavam a atenção de quem visse o edifício (ROECK e TÖNNESMANN, 2009, p. 133 - 136).

A arquitetura 'albertiana' é fruto de seu tempo, revelando a preocupação das cortes e da burguesia em ostentar a riqueza e testemunhar um período de luxo e poder, ela absorvia os

elementos regionais, atribuindo características únicas aos edifícios. Desse modo, as edificações de Rimini, Florença e Mântua – cidades em que a presença do arquiteto foi frequente – eram acentuadamente diferentes, mas seguindo um mesmo ideal estético (HEYDENREICH, 2978, p. 63). A grandeza das construções remete também à Antiguidade Clássica revivida pelas construções de Roma em que Alberti trabalhou e a um movimento de resgate a cultura do passado vivenciada, sobretudo, na Itália central. O fato é que Alberti trouxe da arquitetura clássica a ideia de que a casa é integrante do espaço público, um pensamento político que evidencia o indivíduo dentro da coletividade da cidade (ROECK e TÖNNESMANN, 2009, p. 133 - 136). Havia uma relação com o mundo Antigo que colocou os humanistas, pintores, arquitetos e intelectuais em contato com uma filosofia de vida que abrangia uma cosmologia que outrora fora deixada de lado. Estudos como os da astrologia foram resgatados e, podem até ter contribuído na construção das imagens das cartas do tarô, como veremos mais à frente.

Todos esses fatores contribuíram para a construção das cidades italianas do século XV e, como veremos, favoreceram uma produção de objetos artísticos específicos desse período e região, que são os objetos de luxo das cortes. A preocupação do governo de Milão em organizar um espaço favorável para o comércio e a ligação do canal de Frederico com Veneza, podem ter viabilizado a chegada das cartas de tarô na região. O canal impulsionou a circulação interna de objetos através de mercadores vindos do exterior, colaborando com o fluxo comercial e difusão cultural de outras localidades.

2.2. A corte e seus objetos

A corte é uma instituição constituída inicialmente por volta do século VIII que tem por objeto principal reunir ao redor do príncipe seus amigos, familiares e todos membros da alta elite a quem confia. Na corte carolíngia, aqueles próximos ao rei, os *palatini* (palacianos) são os que constituem o *palatium* (palácio), assumindo assim a função dupla de lugar e conjunto de pessoas (GUENÉE, 2002, p. 269). No *Quattrocento*, a ideia principal de corte permanece a mesma com algumas pequenas alterações.

Após o desaparecimento dos carolíngios, os cargos dentro do palácio passaram a serem ocupados por representantes da pequena nobreza, dando espaço a quatro grupos fundamentais – cavaleiros, clérigos, mulheres e jovens – na hierarquia da corte e que culminaram no florescimento do hábito cortesão (GUENÉE, 2002, p. 272). Podemos entender então que, a corte era um espaço com edificação diferenciada das demais construções urbanas,

ocupado por privilegiados que desfrutavam de situações próprias desse ambiente. Assim, de acordo com Guenée

por suas riquezas e seus homens, o pequeno mundo da corte oferece, às vezes, um reflexo privilegiado do vasto mundo, ou, pelo menos, de todo o reino. Ao mesmo tempo, porém, formava um local único em todo o reino, onde dezenas, ou melhor, algumas centenas de pessoas gozavam da confiança do príncipe, a ele ligadas pela ‘familiaridade’ (*familiaritas*), compartilhando da alta cultura que havia podido aí florescer, comprazendo-se das festas estabelecidas pelo calendário litúrgico e contribuindo para dar ao palácio o brilho de que o rei queria cercar-se (GUENÉE, 2002, p. 271).

De modo geral, as cortes da Europa seguiram uma mesma tendência em ostentar a riqueza material. Na Itália, a imagem que essa ostentação transmitia era de fundamental importância para o controle do poder. Cidades como Milão, Urbino e Nápoles tiveram soberanos que dedicaram grande parte de suas vidas ao serviço militar e transmitiram esse tipo de educação aos seus sucessores, assim como na Borgonha, formando, portanto, uma cultura com base nos princípios da guerra e da conquista. De maneira oposta, a corte de Florença, por exemplo, tinha uma tradição aristocrática, fomentando uma cultura menos voltada para a guerra. Os cavalos, frequentemente utilizados nos combates, passaram a ter seu papel reservado nos programas de lazer das cortes através dos torneios, demonstrando todas as habilidades militares aos espectadores. A cavalaria e os romances derivados, foram o que podemos chamar de base cultural que proporcionou a produção da maioria das imagens que circularam pelas cortes do norte entre os séculos XI e XV (HOLLINGSWORTH, 2002, p. 170-171).

O luxo estava presente em todos os objetos do cotidiano cortesão. Segundo Hollingsworth, “a extravagância era não somente a principal maneira de exibir o poder, mas também a fórmula reconhecida para expressar respeito”²⁴ (HOLLINGSWORTH, 2002, p. 169). A maioria das imagens, dos objetos, da arquitetura e até da música e literatura foi impulsionada pela vontade e necessidade de afirmação de poder dos soberanos. Assim, os castelos e edifícios dos duques e príncipes deveriam causar uma imagem defensiva de força deliberadamente projetada pelos desenhos. A decoração do interior dessas construções era igualmente importante. A tapeçaria feita nos Países Baixos, assim como as pinturas e a

²⁴ Trecho original: “*La extravagancia era no sólo la principal manera de exhibir el poder, sino que era también la fórmula reconocida para expresar respeto*”

música, eram parte do gosto das cortes do século XV. Os pintores flamengos eram muito requisitados em Milão e Urbino, por exemplo, devido, sobretudo a efetividade de suas pinturas ao dar visibilidade a imagem das dinastias dos duques, reis e marqueses (HOLLINGSWORTH, 2002, p. 172, 173).

Em Urbino, Federico da Montefeltro havia sido comandante militar e derrotado Sigismondo Malatesta (1427-1468), nobre e mercenário temido na região (ROECK e TÖNNESMANN, 2009, p. 125). Durante seu governo propôs uma intensa investida nas ciências exatas e na arte para que seu governo fosse reconhecido, de maneira próxima como ocorreu em Milão com os Visconti, mas um pouco mais à frente, principalmente a partir da segunda metade do século XV. Urbino se tornou um centro de referência da pintura com perspectiva devido também aos trabalhos realizados para o duque por Piero della Francesca (1415 - 1492) e ao seu tratado sobre perspectiva, produzido no mesmo período. (ROECK e TÖNNESMANN, 2009, p. 128, 129).

A vida na corte de Urbino, como dizem Roeck e Tönnemann, tinha uma espécie de guia em que algumas posições eram destacadas na hierarquia social. No topo dessa hierarquia estavam: a elite burocrática, os conselheiros e magistrados, os professores de gramática, de lógica e de filosofia, os astrólogos, os secretários e os membros da chancelaria. Os nobres ou aqueles que permaneciam na corte sem algum cargo específico não dispunham de títulos ou cargos específicos. Trabalhavam no castelo, especificamente para Federico, cerca de duzentas pessoas, a esposa do duque tinha seus próprios empregados. Estima-se que no total, havia aproximadamente 500 pessoas circulando pela residência com acesso à maioria dos ambientes. Manter os espaços do castelo acessíveis era comum também em outros ducados, assim como no de Ludovico Sforza (1452 - 1508) em Milão. Para Alberti a diferença entre a residência de um burguês e a do duque deveria se dar pela abertura dos espaços e, portanto, o palácio deveria ser um espaço público (ROECK e TÖNNESMANN, 2009, pp. 147-148). Devemos levar em consideração aqui que, no *Quattrocento*, espaço público não tinha o mesmo significado de hoje, Roeck e Tönnemann comentam que haviam algumas formas de impor o poder do duque mesmo em sua ausência:

[...]algumas áreas precisas onde o príncipe ainda é representado mesmo quando ele não está fisicamente presente, onde seu status simbólico é, portanto, válido. Quanto menos a soberania é baseada na força militar, maior a importância da representação como meio de poder. Pelo contrário, poderia ser considerado como a verdadeira profissão do príncipe no início da era moderna. A representação soberana, entendida nesse sentido, não se limitava a outras ocasiões, mas era necessário dedicar todas as

vossas energias dia a dia. Em Urbino - o palácio se destaca por esta razão como uma residência renascentista - atores e público foram determinados pelo lugar, o espaço foi dividido de acordo com os papéis atribuídos. O pessoal com as tarefas a assistir, o cerimonial, o mobiliário, as pinturas, a decoração, contribuíram incessantemente para a representação do príncipe, como se este fosse o objectivo final do cumprimento dos deveres da corte. (ROECK e TÖNNESMANN, 2009, p. 148).²⁵

Portanto, pertencer à corte era mais do que participar das atividades ali realizadas, mas também, seguir um ideal de vida com padrões de comportamento específicos cercado pelo requinte dos objetos cotidianos. Esses objetos passaram cada vez mais a ser acrescidos de valor estético, principalmente pelo fato de as técnicas artesanais terem se desenvolvido, além de novos interesses sociais terem aparecido com a urbanização das cidades, como vimos agora pouco. O palácio refletia nas imagens dos objetos o tipo de comportamento de seus moradores e as relações mantidas ali. Na corte de Urbino, um dos exemplos mais evidentes do que se era vivenciado nesse ambiente, as tarefas do cotidiano eram voltadas para o príncipe. O comportamento cortesão era pensado para enaltecer e evidenciar o poder do ducado. Segundo Roeck e Tönnemann, descrição, limpeza, prazer e ordem eram palavras-chave para seguir a conduta ideal de modo rigoroso (Roeck e Tönnemann, 2009, 149).

Em *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione (1997), publicado em 1528, temos uma mostra do comportamento exigido nas cortes. O livro tinha a função didática de instruir seu leitor sobre como servir os príncipes através da ética e da educação. As recomendações se dirigem ao corpo, como sua aparência e postura, e, de maneira mais intensa, ao espírito, como a ética e as virtudes. O corpo não deve ser muito pequeno e nem muito grande, é necessário que ele “tenha boa compleição e membros bem formados, demonstre força, leveza e desenvoltura, e saiba todos os exercícios corporais que são exigidos de um homem de guerra” (CASTIGLIONE, 1997, p. 36); os jogos fazem parte das práticas exigidas, como o jogo de péla, e os volteios a cavalo, em que é possível observar a destreza, a desenvoltura e a agilidade do corpo. Além disso, segundo Castiglione, é conveniente “saber nadar, saltar,

²⁵Trecho original: “ *Nella lingua del Quattrocento il concetto di luogo pubblico indica alcune zone precise dove il principe è comunque rappresentato anche quando non è fisicamente presente, dove vale quindi il suo essere simbolico. Meno la sovrana si fonda sulla forza militare e più aumenta l'importanza della rappresentanza come mezzo di potere. Si potrebbe anzi considerare quest'ultima come il vero mestiere del principe all'inizio dell'eta moderna. la rappresentanza sovrana, intesa in questo senso, non era limitata ad alcune occasioni, ma bisognava dedicarvi tutte le energie giorno per giorno. A Urbino - il palazzo si distingue proprio per questa ragione come residenza rinascimentale - attori e pubblico erano determinati dal luogo, lo spazio era stato suddiviso in base ai ruoli assegnati. Il personale con le faccende da sbrigare, il cerimoniale, l'arredamento, i quadri, la decorazione, contribuivano incessantemente a rappresentare il principe, come se fosse questo il fine ultimo dell'adempimento dei doveri di corte.*”

correr, jogar pedras, pois além da utilidade que disso se pode extrair na guerra, muitas vezes é preciso exercitar-se em tais coisas” (CASTIGLIONE, 1997, p. 38).

A fala e a escrita também eram qualidades estimadas ao cortesão. O saber, antes de mais nada, era fundamental, as conversas deveriam tratar sobre os temas mais diversos através do uso correto da língua e da organização das ideias, tornando o locutor interessante e agradável. Os saberes intelectuais e artísticos eram extremamente valorizados pela corte. Por isso, era desejável que se tivesse conhecimento sobre os escritores, pintores, arquitetos, músicos e demais personagens que faziam parte do círculo cultural do período, como Giovanni Boccaccio (1313-1375) e o próprio Petrarca – citado no capítulo anterior –, escritores de expressiva importância para a literatura do tardo-medieval italiano. A boa oratória era, então, muito estimada e contribuía para uma boa escrita, porque esta não era senão uma maneira de falar na ausência do orador. Castiglione, a respeito disso diz:

Não quero que ele fale sempre gravemente, mas também de coisas agradáveis, de jogos, de motejos e de ironias conforme o momento; e de tudo falará sensatamente, com desenvoltura, abundância e clareza; e tampouco há de mostrar em nenhum aspecto vaidade ou tolice pueril. E quando falar de coisas obscuras ou difíceis pretendo que, através de palavras e sentenças bem distintas, explique com sutileza suas intenções, tornando cada ambiguidade clara e lhana, de um modo diligente e sem perturbação. (CASTIGLIONE, 1997, p. 53,54)

Castiglione ainda afirma que, o cortesão deveria saber tocar não somente um, mas vários instrumentos musicais, desenhar e pintar, assim como se ensinavam às crianças na Grécia Antiga (CASTIGLIONE, 1997, p. 71, 74). E, para acompanhar tantas exigências, era preciso ter a posse de objetos, vestimentas e equipamentos fundamentais para o desempenho adequado e de qualidade. Entretanto, para Castiglione, nada desses requisitos superava a urgência do espírito em desenvolver suas virtudes. Desse modo, o autor diz que

[...] o espírito é bem mais digno que o corpo, merece também ser mais culto e adornado. E como se deve conseguir no caso do nosso cortesão, deixando de lado os preceitos de tantos sábios filósofos, que sobre tal matéria escrevem, definem as virtudes do espírito e tão sutilmente discutem a respeito de sua dignidade, diremos em poucas palavras, bastando ao nosso propósito que ele seja, como se diz, homem de bem e íntegro; pois isso abrange a prudência, bondade, força e temperança de ânimo e todas as outras condições que tão honrado nome convenham. (CASTIGLIONE, 1997, p. 64)

A mulher que circulava pelos aposentos do castelo da corte também deveria seguir as regras de como se comportar nesse ambiente. Em um trecho do livro, Castiglione diz:

Deixando portanto aquelas virtudes de espírito que partilha com o cortesão, como a prudência, a magnanimidade, a continência e muitas outras, assim como aqueles atributos que convém a todas as mulheres, como ser boa e discreta, saber administrar os bens do marido, a casa e os filhos quando é casada [...] me parece convir acima de tudo uma certa afabilidade prazerosa, por meio da qual saiba gentilmente entreter qualquer tipo de homem com diálogos agradáveis, decorosos e adequados ao momento (CASTIGLIONE, 1997, p. 192, 193)

Notamos que a mulher ocupava um papel social diferente em relação ao homem. Ela deveria servi-lo e seguir as mesmas normas de conduta, bem como estar apta a dialogar sobre quaisquer conhecimentos.

O cortesão, portanto, tinha um modelo ideal para configurar suas ações e seu comportamento. A função principal era servir o príncipe através de seus atributos, aconselhando-o quando necessário e induzindo-o ao caminho da virtude. Segundo Castiglione, “assim como a música, as festas, os jogos e outras qualidades agradáveis são à flor da cortesia, assim também induzir ou ajudar o príncipe na prática do bem e afastá-lo do mal constitui seu verdadeiro fruto” (CASTIGLIONE, 1997, p. 272).

O exemplo dado por Castiglione se refere à corte de Urbino, em um período um pouco mais posterior que a corte dos Visconti, mas ainda funciona para elucidar sobre a realidade cortesã em que o tarô Visconti-Sforza foi elaborado.

A ostentação que cercava o príncipe se dava principalmente pela questão diplomática envolvida em suas relações com as outras cortes. O caráter internacional, exigia um padrão de aparência elevado para expor ao visitante o tesouro do príncipe. Era necessário, também, que a corte demonstrasse sua interação com as novidades do mundo como parte das exigências de nível internacional e como forma de controle (WARNKE, 2001, p. 284). Consequentemente, o artista responsável pela atividade estética do edifício deveria se enquadrar em um alto patamar de exigência, caso contrário, seria descartado pela corte e substituído facilmente por outros artistas (WARNKE, 2001, p. 289)

É interessante notar que, mesmo com as transformações da corte, existe uma essência que, como diz Warnke, permanece após as modificações ocasionadas pelos próprios membros

da instituição. As formas e normas de comportamento e relacionamento tendem a ser preservadas, entre outros meios, também pela arte. Segundo o autor

a corte é em si uma entidade permeada de tensões, na qual os príncipes e as princesas, os favoritos e os ministros, os conselheiros das cidades e os camareiros da nobreza, as mulheres e os arrivistas, os anões os bobos, e os artesões, atuam uns sobre os outros; como um ponto de passagem d sociedade, a corte estabelece relações tanto com os súditos quanto com as cortes concorrentes, próximas ou distantes, amigas ou hostis, em relação de simpatia ou de competição. A partir dessa configuração surgem aspirações, normas e necessidades que a arte deve objetivar, acomodar ou definir. (WARNKE, 2001, p. 19)

Os hábitos cortesãos, assim como todos os objetos, eram significativamente presentes e podemos compreendê-los como uma cultura de corte. Grande parte dos objetos tinha uma aproximação com a cultura de corte da França, que contribuiu para as produções artísticas de variados locais, como é o caso de Milão. Juntamente com o Humanismo, os objetos de luxo conquistaram espaço e prestígio na corte da Lombardia, impulsionando a produção artística da região. Mas não foi apenas a produção de imagens que foi alavancada, a própria relação entre artistas e nobres ocorreu de maneira cada vez mais frequente. Devido à consolidação dos reis da Europa Ocidental, a demanda por formas de representação pictórica fez com que houvesse uma maior circulação de artistas entre as cidades, além da criação de normas que regulamentavam o serviço²⁶ (WARNKE, 2001, p. 23). No ducado dos Visconti, a presença dos artistas era tão comum que alguns deles chegaram a adquirir o título de *familiaris*, que, além dos privilégios, possibilitava ao artista a posição de cargos administrativos, como foi o caso de Marziano da Tortona, o secretário de Filippo Maria responsável pelo tratado sobre o tarô que antecedeu aos maços Visconti-Sforza, citado anteriormente.

A corte foi um local de prestígio que ajudou a estimular a produção artística, por isso, todo seu universo é de fundamental importância para podermos entender o impacto dos maços de tarô na sociedade Lombarda. É por causa do ambiente luxuoso que as cartas foram elaboradas com materiais caros, para compor uma extensa gama de objetos de valor financeiro semelhante que funcionavam como um tipo de afirmação do poder da nobreza e um marcador de status social.

²⁶A relação entre o artista e a corte não é o foco de nossos estudos, entretanto foi tema de um dos trabalhos de Martin Warnke e pode ser melhor abordada através do livro O artista da corte. Cfr: WARNKE, 2001.

2.3. Trajetória dos Visconti

A família Visconti fez parte de um dos principais nomes da política de Milão do tardo medievo. Sua presença dá sinais dois séculos antes do ducado de Filippo Maria, através da disputa de terras com outra família influente da região, os Torriani. Essa disputa foi consequência do tratado de Paz de Constança, que gerou uma espécie de conflito na Lombardia. Os moradores locais apoiavam ambas famílias, os Torriani tiveram adesão da esfera mais popular e os Visconti da aristocracia Lombarda, o que gerou uma espécie de divisão entre bairros. Além da elite, os Visconti contaram com o apoio de Galvano Fiamma (1283- 1344), frade dominicano e capelão do arcebispo Giovanni Visconti (1290 -1354) que contribuiu com a escrita do *Chronicon extravagans de antiquitatibus mediolani* – trabalho que descrevia um plano político de Milão para o século XIV- do início do *Trecento*. (NATALE e ROMANO, 2015, p. 27). Ao final da disputa, os Visconti saíram vitoriosos e Matteo I Visconti (1250 – 1322) passou a ocupar o espaço entre os antigos edifícios, como a corte dell’Arengo²⁷ e a catedral de inverno. A partir desse momento, estiveram envolvidos diretamente com o poder até Francesco Sforza se tornar duque de Milão por meio de seu casamento com a filha de Filippo Maria em 1441.

Na primeira metade do século XIV o senhorio de Azzone Visconti (1302-1339) dava sinais de um futuro e promissor ducado milanês. Foi quando a família investiu em uma forte campanha rumo ao poder que provocou diversas mudanças socioculturais em Milão. O próprio aspecto urbano passou a ser alterado quando os bairros que apoiavam os Visconti se tornaram o centro da região durante o poderio de Bernabò Visconti (1323 - 1385). Azzone promoveu a alteração do espaço urbano, como a torre da Credenza di Sant’Ambrogio, construída em 1198 para abrigar uma associação política popular e a piazza dell’Arengo, situada ao centro do bairro e que serviu como residência dos primeiros senhorios da família Visconti após as reformas arquitetônicas. A iniciativa assume seu caráter político quando todos os acessos à cidade passam a ter o selo da família, como forma de identificar os soberanos da região. Havia um expressivo controle sobre o espaço urbano, mas os edifícios públicos não foram o foco dos Visconti, e sim os castelos e prédios religiosos. A intervenção da família nas construções das cidades ganha força, principalmente, com Gian Galeazzo (1351 - 1402) após a morte de seu pai, Galeazzo II (1320 - 1378). O objetivo principal era ampliar seu território e afirmar o seu poder de maneira que a imagem transmitida pela sua

²⁷Local onde se realizavam as assembleias da comuna.

corte fosse de força e invulnerabilidade. Desse modo, a arquitetura se tornou o foco de suas preocupações. O espaço urbano e as residências da família deveriam causar um intenso impacto em relação aos demais soberanos do norte através de construções reconhecidas como verdadeiras fortalezas. A investida na fortificação entre as portas Vercellina e Giovia gerou um processo urbanístico que se prolongou até o início do *Quattrocento* (NATALE e ROMANO, 2015, p. 28). Segundo Le Goff (1992, p. 15), as portas e muralhas, além de traçarem o perímetro da cidade e serem uma barreira física utilizada pelos militares, simbolizavam a identidade urbana e estabeleciam uma dialética entre interior e exterior. Se do lado de dentro, seus habitantes eram os habitantes eram socialmente privilegiados, do lado de fora, a vida rural era inferiorizada. As portas, funcionavam como um portal entre mundos e situações, permitindo acesso à um espaço de refúgio em casos de guerra, por isso eram necessários símbolos de poder identificando a autoridade do ducado.

Enquanto Azzone esteve no poder, houveram notáveis contribuições para a renovação da cultura lombarda. Em 1336, Giotto foi enviado à Milão pelo governo de Florença como uma espécie de embaixador cultural. Sua estadia na cidade proporcionou a pinturas elaboradas no palácio de Azzone que não sobreviveram, mas cuja iconografia pode ter sido refletida em miniaturas de Altichiero (1330 - 1390) que ilustravam uma cópia do *De viris illustribus* sobre Petrarca e que fazia parte do acervo da biblioteca de Padova (NATALE e ROMANO, 2015, p. 50). Giotto levou consigo discípulos para colaborarem com o trabalho realizado na Lombardia, como os pintores Stefano di Ricco e o filho Tomamaso, mais conhecido como Giottino. Foram poucas as pinturas preservadas, sendo uma delas a série *Storie dell'infanzia di Cristo*, encomendada por Azzone (NATALE e ROMANO, 2015, p. 50, 51). Houve, portanto, a circulação de imagens e a transferência de modelos iconográficos da Toscana para a Lombardia, favorecendo a multiplicidade e fusão de estilos artísticos. A presença de artistas bolonheses também acrescentou à cultura lombarda outros olhares sobre as produções artísticas. Mostra disso é o exemplar de 1331 de *Pantheon* de Godoffredo da Viterbo, preservado pela Biblioteca Nacional da França (Latin 4895), provavelmente ilustrado por um miniaturista bolonhês. No período em que Azzone esteve no poder a universidade de Milão dava oportunidade de trabalho à muitos miniaturistas de outras regiões, favorecendo a diversidade de estilos pictóricos nas ilustrações dos livros. A produção desses miniaturistas fez do ducado dos Visconti um dos maiores centros de coleção de livros da Lombardia (NATALE e ROMANO, 2015, p. 51).

Após a morte de Azzone, com o arcebispo Giovanni Visconti (1290-1354) como soberano, foi encomendado para decorar o palácio um ciclo de afrescos celebrando a

fundação de Roma, cujo estilo das pinturas era uma mistura daquele trazido pelos artistas de Bolonha e da Toscana. O trecho a seguir, retirado do catálogo da exposição *Arte Lombarda Dagli Visconti agli Sforza*, organizado por Natale e Romano, comenta sobre essa fusão:

o naturalismo flagrante que distingue essas figurações solenemente antiquadas – nos fragmentos destacados e ainda mais nas canções ainda *in situ* e melhor preservadas, algumas recentemente redescobertas – já tem aquele tom que, aliado a uma narrativa desinibida, constituirá a partir daí uma espécie de figura da pintura lombarda. Aquela mesma mistura entre a solene estrutura toscana e a urgência expressiva lombarda, também disponível às abreviaturas e anacolutos espaciais e sintáticos diante dos quais um florentino teria distorcido o nariz, é vista novamente no afresco com *Noli me tangere*, proveniente da capela dedicada à Madalena no palácio do arcebispo em Novara. (NATALE e ROMANO, 2015, p. 52)²⁸

A pintura lombarda na metade do século XIV chega, portanto, em seu amplo desenvolvimento, com linguagem única e peculiar, dialogando com os propósitos artísticos da região (NATALE e ROMANO, 2015, p. 52).

2.4. Política e cultura

O ducado dos Visconti ficou conhecido pela sua política expansionista que angariou terras em toda Lombardia através de incentivos culturais. A morte de Giovanni Visconti fez com que o território da família fosse governado pelos seus três sobrinhos: Matteo, Bernabò e Galeazzo. Matteo foi assassinado pelos irmãos, que dividiram sua herança. Bernabò ficou encarregado de cuidar da parte oriental da região (Bérgamo, Bréscia, Cremona e Crema), exercendo um governo violento sob constantes conflitos territoriais. O soberano se casou com Beatrice Regina della Scala (1331 - 1384), filha de Mastino II, senhor de Verona, e sobrinha de Cansignorio della Scala; com isso, possibilitou a circulação de artistas entre ambas cidades. Apesar do governo tenso, Bernabò investiu de maneira acentuada nas produções visuais, sobretudo quanto ao seu uso político. Assim, sua relação com o senhor de Verona foi de

²⁸ Trecho original: *il flagrante naturalismo che contraddistingue quelle figurazioni solennemente antiquarie - nei frammenti staccati e ancor più nei brani ancora in situ e meglio conservati, alcuni riscoperti recentemente - ha già quel tono che, abbinato a una disinvolta verve narrativa, costituirà da lì in avanti una sorta di cifra della pittura lombarda. Quella stessa miscela di solenne impalcatura toscana e urgenza espressiva lombarda, disponibile anche ad abbreviazioni e anacoluti spaziali e sintattici davanti ai quali un fiorentino avrebbe storto il naso, si rivede nell'affresco col Noli me tangere proveniente della cappella dedicata alla Maddalea nel palazzo arcivescovile di Novara.*

competição e emulação, ao passo que o Visconti encomendou a Bonino de Campione (1325 - 1397) uma escultura de si próprio montado a cavalo para San Giovanni in Conca, em Milão. O escultor já havia realizado o túmulo de Beatrice Regina e, após a escultura de Bernabò, foi requisitado por Cansignorio para elaborar os túmulos da família Scala e pelos Este para elaborar o túmulo Alda d'Este, sogra de Agnese, filha de Bernabò. O escultor exerceu uma função política equiparando três governos diferentes através das esculturas que realizou em cada cidade (NATALE e ROMANO, 2015, p.53-54).

Gian Galeazzo, filho de Galeazzo, quando assume o ducado manda assassinar seu tio Bernabò, mantendo o governo hostil, mas com renovações quanto a produção artística. A arquitetura foi o principal meio utilizado pelo duque criar uma imagem de força e solidez aos seus inimigos. Exemplo disso é o castelo de Pavia concluído em 1360. Sobre um terreno de cento e quarenta e dois metros quadrados, o castelo foi erguido com quatro torres ao seu redor que uniam as muralhas que beiravam o fosso profundo, utilizado para defesa (HOLLINSWORTH, 2002, p. 175).

O desejo do Visconti pela renovação nas produções visuais se deu, sobretudo, devido a sua ambição em se tornar rei. Um dos pontos importantes dessa política é o casamento do duque com Isabella Di Valois (1348 – 1373), filha de João II da França (1319 - 1364), antes mesmo de se tornar soberano de Milão. A proximidade do duque com a coroa francesa e a grande ambição em se tornar rei trouxe referências da arquitetura e de outras produções visuais para a Lombardia. A catedral de Milão, por exemplo, construída em 1386 teve diretrizes de arquitetos franceses, além dos alemães, e tinha como propósito ser uma cópia da catedral de Notre-Dame, construída entre 1163 e 1345. O projeto do Duomo, além das referências da coroa francesa, reforçava a ideia de um cinturão promovido pelo arcebispo Antonio da Saluzzo com o apoio dos fiéis. Galeazzo tentou unir à questão religiosa e social, às suas necessidades pessoais: seu desejo de ter um filho homem o fez alavancar a construção da catedral para recorrer a devoção à Virgem e, desse modo, garantir a sucessão do poder. Era preciso muita dedicação e energia para tratar de todos os pontos fundamentais na concretização do projeto, desde a parte burocrática como preocupações financeiras, até as questões materiais, como a matéria-prima a ser utilizada. Para cuidar dessas questões, foi criada uma instituição responsável pelos interesses gerais da catedral, a *Fabbrica del Duomo*. (NATALE e ROMANO, 2015, P. 112). Através de inovadoras técnicas de construção, a nave principal com arcos pontiagudos tinha como acabamento uma abóbada cercada por quatro naves laterais e arcobotantes, cuja combinação ofereceu uma estrutura ideal para a sustentação do peso da catedral de Milão e outras do norte da Itália (HOLLINSWORTH, 2002, p.176).

A catedral foi um dos principais focos de Galeazzo e, posteriormente, de Filippo Maria. Ela era tida como uma forma de superação da arte tardo-gótica lombarda, trazendo inovação para as formas arquitetônicas, não vistas naquela região até então. Além da estética diferente, o projeto promovia a utilização do mármore de Candóglia, de propriedade dos Visconti e que passou a ser de posse da Fabbrica del Duomo e uso exclusivo da catedral (NATALE e ROMANO, 2015, p. 112). Para Warnke, o objetivo das transferências de imagem da França para as terras italianas era a conquista da coroa pelos Visconti, cuja política expansionista, foi direcionada em partes, ao incentivo à cultura e, de acordo com Warnke, “no geral, para os príncipes das cidades italianas, seus pares franceses eram um ‘modelo luminoso’”, (WARNKE, 2001, p. 52). Gian Galeazzo acreditava que o estilo francês de arquitetura aplicado nas construções de Milão, era um atrativo para as visitas de outros príncipes e que, não somente as imagens, mas também as técnicas de produção francesas, eram um exemplo a se seguir (WARNKE, 2001, p. 52).

O período, favorecido pela intensa circulação de trabalhos, modelos e artistas, gerou uma rica linguagem nas produções visuais e também na literatura. O canteiro de obras da Catedral proporcionou uma espécie de estilo que, através da fusão de elementos de diferentes culturas, destacou Milão das demais cidades. A proximidade geográfica e política entre a França e o norte da Itália (figura 33) provocou um fluxo de imagens de mão dupla e ajudou a gerar uma espécie de estilo de arte da corte através dos objetos. A arte de corte era como uma imagem representativa de poder e sucesso da França que deveria ser absorvida pelo ducado dos Visconti. Não coincidentemente o erguimento da catedral de Milão veio a culminar todos os fatores favoráveis à sua construção, impulsionando ainda mais a circulação de um elevado número de artistas da França na Lombardia e a elaboração de novos espaços. Desse modo

a dialética entre o guia da fábrica e a sensibilidade local era um fator constitutivo na linguagem de uma nova espacialidade, como no caso da elevação da catedral [...] ou naquilo, sempre milanês, no que diz respeito à acentuação ornamental dos elementos arquitetônicos, que expressa a multiplicação das variações nas modulações decorativas refinadas que tocam o naturalismo ou a elaboração fantástica [...] (NATALE e ROMANO, 2015, P. 117)²⁹

²⁹Trecho original: *La dialettica tra fabbriche-guida e sensibilita locali era un fattore costitutivo del linguaggio di una nuova spazialità, come nel caso dell'alzato del duomo [...] o in quello, sempre milanese, riguardante l'accentuazione ornamentale degli elementi architettonici, che esprime la moltiplicazione delle varianti in raffinate modulazioni decorative che sfiorano il naturalismo o l'elaborazione fantástica [...].*



Figura 33.Mapa da fronteira entre Itália, França e Suíça. Foto tirada a partir do Google Mapas.

Disponível em:

<https://www.google.com/maps/place/Mil%C3%A3o,+It%C3%A1lia/@47.6519827,9.2875996,5.64z/data=!4m5!3m4!1s0x4786c1493f1275e7:0x3cfffcd13c6740e8d!8m2!3d45.4642035!4d9.189982>

Acesso em: 11 de fevereiro de 2019

Desse modo, notamos que o espaço físico foi transformado a partir de transferências de outras localidades, sobretudo, devido ao intercâmbio de artistas. Isso desencadeou o afloramento de particularidades da produção artística lombarda que, no caso da arquitetura, são exemplificadas pelos os ornamentos. Talvez sejam essas as maiores contribuições da construção desse edifício: as múltiplas relações e os possíveis frutos da troca entre culturas cuja a relevância refletiu internacionalmente o que era produzido sob a encomenda dos Visconti. Gian Galeazzo deu continuidade à proposta de sua família quanto à importância das produções culturais. Um dos livros de horas mais representativos do fim do Trecento foi encomenda de Gian Galeazzo. O *Offiziolo Visconti* (figura 34), dividido em duas partes conservadas na Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BR 397 e LF 22) com códices escritos pelo *Frater Amadeus*, transmitem o ideal de cultura dos Visconti.

As miniaturas e o trabalho decorativo, em grande parte realizado por Giavannino de Grassi (1350 - 1398) – artista bastante presente na corte que teve breve participação na construção da catedral de Milão – demonstram o trabalho figurativo que se expandiu na Lombardia.

Giovannino traz para o Offiziolo a pesquisa naturalista insinuada na cultura figurativa lombarda do tempo do arcebispo Giovanni Visconti que depois se desenvolveram nas nobres residências, oferecendo-lhes novas ideias obtidas pelo confronto entre o mundo francês, borgonhês e boêmio. (NATALE e ROMANO 2015, p. 113)³⁰



Figura 34. Giavannino de Grassi, Corte Celestialf11v, Livro de Horas, Lombardia, Século XIV, Pintura sobre pergaminho, 25x17,5cm. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florença (BR 397 e LF 22)

Disponível em:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Hours_of_Gian_Galeazzo_Visconti#/media/File:LF11v_of_the_Visconti_Hours.jpg>

Acesso em: 11 de fevereiro de 2019

³⁰Trecho original: “Giovannino porta a compimento nell'offiziolo le ricerche naturalistiche che si erano insinuate nella cultura figurativa lombarda dai tempi dell'arcivescovo giovanni visconti e poi sviluppate nelle dimore signorili, offrendo loro nuovi spunti acquisiti dal confronto con il mondo francese, borgonone e boemo.”

A política expansionista na corte de Milão fez com que os demais soberanos investissem em construções arquitetonicamente mais elaboradas como forma de estratégia de defesa em situações de conflito. Em Ferrara no ano de 1385, os Este³¹, com a ajuda financeira dos Gonzaga³², ergueram um castelo fortificado em seu domínio, e, anos depois eram indicados os profissionais utilizados em Ferrara – que já estiveram a serviço dos Visconti – para erigirem um castelo para os Gonzaga em Mântua. Além dos castelos, comenta Warnke, houve um aumento da construção de universidades após os Visconti, em 1361, terem a iniciativa de erigir a universidade de Pavia, após um privilégio ofertado pelo Império. Não somente os Visconti levantaram o edifício, mas também em Ferrara em 1396, sob a ordem dos Este, foi erguida uma universidade que previa os estatutos das universidades de Paris (WARNKE, 2001, p. 54). A expansão dos Visconti tomou grandes proporções e suas iniciativas culturais chegaram até em Florença. No final do século XIV, mesmo com vestígios do que viria a ser o Renascimento, a arte de corte foi inserida nas produções da região central da Itália. Florença, além dos experimentos republicanos adotou a arte de corte como arte oficial. (WARNKE, 2001, p. 57)

Novamente notamos o impacto da relação entre a França e Itália, agora para além de Milão. Os Este e os Gonzaga, assim como os Visconti, almejavam a circulação de artistas, principalmente franceses, em seu território, e se a catedral de Milão fora sido planejada através do modelo de arquitetura da França, a catedral de Mântua, construída 10 anos depois, pretendia ser uma atualização do estilo (WARNKE, 2001, p. 54). O ducado de Milão provocou uma competição entre as cidades, que estimulou a produção visual e a utilização dessas imagens como estratégia política. Surgiu, então, a arte de corte, cujas referências visuais da França se uniram com as tendências humanistas e se tornaram parte da vivência das cortes do Norte. A demanda era tanta que os artistas passaram a circular com maior frequência entre as cortes, dando-lhes o adjetivo de itinerantes. Segundo Warnke, havia também uma competição pela presença dos artistas, oferecendo propostas de renda fixa e, em alguns casos, termos de exclusividade (WARNKE, 2001, p. 55). Políticas culturais foram estabelecidas de forma a atrair os artistas para permanecerem nas cidades por maior tempo, se dedicando à trabalhos referentes apenas àquela corte. Os trabalhos eram voltados para os retratos dos príncipes, objetos e toda a decoração do interior do castelo. Além dos benefícios, como a isenção de impostos e título de nobreza, as políticas exigiam ao artista deveres que ao

³¹Família que teve Ferrara sob seu domínio entre os anos de 1240 e 1597.

³²Família de nobres que ascendeu ao ducado de Mântua a partir de 1328.

não serem cumpridos ocasionavam punições, em alguns casos, severa, assim como aconteceu com o Domenico da Benintendi, como comenta Warnke

Ao se vincular às formas de cultura da corte, a oligarquia burguesa das cidades italianas restabeleceu, da mesma forma que na época de Giotto, um campo de tensões no qual os artistas individualmente podiam conquistar um espaço maior para sua ação: em 1403 a *Podestà* florentina condenou à morte o arquiteto Domenico da Benintendi por ter servido os Visconti. (WARNKE, 2001, p. 60)

Situação parecida aconteceu com o pintor Antonio Pisanello, que contratado pela corte de Florença, prestou serviços à Milão e teve seus bens confiscados. Podemos observar que junto a arte de corte, nasce o artista da corte, que ganha reconhecimento pelas cidades conforme sua itinerância. A competitividade levou para a sociedade urbana o empenho em interagir com tal estilo (WARNKE, 2001, p. 60) porque através da imagem a cidade se colocaria em posição próxima à corte e manteria um diálogo com ela. O valor da arte de corte era compatível com a fama do artista e, para isso a cidade deveria pagar um alto valor para mantê-lo a sua disposição (WARNKE, 2001, p. 63). A renda fixa para os servidores da corte era associada a uma questão moral, à capacidade em potencial pessoal, por isso, o contrato vitalício, também para o artista, era uma recompensa à sua virtude. Warnke diz que o contrato funcionava como estímulo ao artista, cuja capacidade era tida como especial e diferenciada da prática artesanal. (WARNKE, 2001, p. 198). Nesse momento começa a haver uma separação e um julgamento do que se enquadra como arte ou não e, mais ainda, começam a aparecer definições do que é arte e sua relação com virtude.

Após o governo de Filippo Maria, a ocupação conhecida como República Ambrosiana e formada pela nobreza de Milão, destruiu a maior parte dos símbolos que representavam o poder dos Visconti e gerou uma espécie de enfraquecimento da cidade, se tornando vulnerável a cidades como Veneza. A tentativa de abolir os impostos elevados foi insuficiente para manter o poder e os comerciantes mais ricos passaram a se aliar à Francesco Sforza, o mercenário fiel de Filippo Maria e esposo da filha do falecido duque, assumindo o poder em 1450. Entretanto, Sforza encontrou dificuldades para legitimar sua soberania, que não era reconhecida de maneira oficial pelo imperador. Para isso, o militar falsificou documentos que supostamente comprovavam que seu sogro teria outorgado o poder sobre Milão e permitindo que fizesse o uso do brasão dos Visconti (HOLLINSWORTH, 2002, p. 178, 179).

O ducado de Sforza conseguiu se estabilizar por meio de símbolos e projetos envolvendo pintura, escultura e arquitetura. A iniciativa cultural dos Visconti, nesse sentido não foi perdida, ao contrário, Francesco Sforza se aproveitou de sua relação com a família para ganhar forças e dar continuidade aos projetos antigos, como a catedral de Milão. Foram iniciadas também, várias edificações ligadas à igreja, como conventos e igrejas, sempre ao lado de Bianca Maria, como maneira de testemunhar a legitimidade do novo duque. (HOLLINSWORTH, 2002, p. 180)

2.5. Filippo Maria: comitente de arte

Diferentes nomes da família Visconti exerceram significativo papel para o desenvolvimento político, social e cultural de Milão. Os anos que se seguiram após a morte de Gian Galeazzo foram fundamentais para o fortalecimento do Estado e foi com Filippo Maria que as transformações ocorreram de maneira mais intensa.

Filippo Maria, o principal personagem na produção das cartas do tarô, em seu ducado reorganizou os edifícios construídos ao longo do *Trecento*, dando ênfase na relação entre a política e o espaço urbano, transferindo o poder para o castelo próximo às muralhas urbanas. Desse modo, ao redor da antiga porta Giove foram construídos a residência da família, uma igreja dedicada ao Santo Donato, um *domus* para a duquesa, um para a chancelaria e outro para a sede do conselho secreto, entre outros. Os parques também eram pontos importantes na arquitetura urbana e, contraponto o peso mercantil e religioso de Milão, foi criado um espaço privado ao lado de um extenso jardim cortado pelo rio que transportava o duque de maneira discreta, longe da vista dos demais (NATALE e ROMANO 2015, p. 28). Toda a exuberância do jardim e o exotismo dos animais funcionavam como estratégia para ofuscar a passagem de Filippo Maria e ao mesmo tempo contrabalancear toda a agitação cotidiana da cidade. Infelizmente, o planejamento urbano idealizado por Filippo Maria foi destruído pela república ambrosiana em 1447, não restando muito exemplares para serem analisados.

O momento em que Filippo Maria assume o ducado não é favorável ao avanço de sua política. Além das guerras, as crises demográfica e financeira contribuíram com pontos negativos ao desenvolvimento de seu ducado. De acordo com Hollinsworth (2002, p. 178), para popularizar seu governo, contratou humanistas responsáveis pelas propagandas e por promover as vantagens oferecidas em Milão. As propagandas visuais eram recursos já utilizados pela família. O arcebispo Ottone Visconti (1207-1295), após derrotar Napoleone della Torre, conhecido também como Napo Torriani (?-1278), investiu na ampliação e

fortificação de sua fortaleza em Angera. Os afrescos que decoravam a sala principal abordavam suas realizações militares e demonstravam o interesse pela propaganda visual (GAMBERINI, 2015, p. 214). Mesmo com os contratemplos e com a ajuda da propaganda, Filippo Maria alavancou uma considerável recuperação nas atividades comerciais no início do século XV, levando visibilidade ao mercado de Milão (CENGARLE e COVINI, 2015, p. 167).

A cidade de Milão passou a ser conhecida como um forte centro de mercado pelos compradores e pelos próprios comerciantes, que trabalhavam para o duque e ao mesmo tempo podiam usufruir da estrutura oferecida. Um exemplo disso é a família Borromeo – a mesma da casa Borromeo com a parede afrescada com o jogo de tarô, elucidada no capítulo anterior – que retornou à Milão após a crise durante o ducado de Gian Galeazzo (CENGARLE e COVINI, 2015, p. 170).

Filippo Maria merece destaque em seu papel como comitente, atuando como motivador das transferências e circulações visuais na Lombardia do século XV. Seguindo o caminho de seu pai, o duque atribuiu expressivo valor aos edifícios, como o de Abbiategrasso e a fortaleza iniciada ainda no ducado de Gian Galeazzo conectando edifícios externos à edifícios internos, conhecido como “cittadella di porta Vercellina” (CENGARLE e COVINI, 2015, p. 250). Ao que tudo indica, Filippo Brunelleschi (1377-1446) foi chamado pela corte milanesa para dar início a nova empreitada e, teria ainda, colaborado com as obras da catedral. A ideia era criar um sistema defensivo cercado por jardins detalhadamente elaborados e que camuflassem a passagem de Filippo Maria; uma forma de proteger o soberano dos inimigos e de reforçar a sua privacidade. O edifício, em sua forma inicial, era um quadrilátero com quatro torres que funcionava como abrigo para Agnese del Maino (1411 - 1465), amante de Filippo Maria e mãe de sua única filha. Na decoração, assim como a do castelo de Pavia, haviam elementos que identificavam o ducado dos Visconti e a sua proximidade com a França, como o brasão da família e o lema *A bon droit*.

O castelo de Pavia, de 1360, foi decorado a pedido de Filippo Maria para exaltar o requinte da corte contraponto a robustez das estruturas rígidas e sólidas. Nas paredes internas haviam escudos e brasões da família e afrescos encomendados a Pisanello. No jardim, peças de metal fundido compunham o cenário externo da residência, como a fonte provavelmente retirada do edifício dell’Arengo com detalhes pintados em ouro (CENGARLE e COVINI, 2015, p. 251). A construção tinha os elementos essenciais para exibir a ostentação das cortes do *Quattrocento* e para impor o poder do duque. Entretanto, o edifício não foi o local em que passou a maior parte de seu tempo. Devido ao elevado investimento na decoração exuberante do edifício, o espaço era mais utilizado para oferecer eventos e receber pessoas

importantes, como o Papa Martinho V (1369 - 1431) (CENGARLE e COVINI, 2015, p. 254). Segundo documentos consultados por Cengarle e Covini (, 2015, p. 252), os artistas que ajudaram a decorar o castelo estão entre os mais requisitados da Lombardia. Entre eles, Michelino da Besozzo (1370-1456) que, possivelmente, é o responsável pelos afrescos da casa de Vitalino Borromeo.

O período em que Michelino trabalhou na Lombardia é controverso devido às incertezas sobre quais são, de fato, suas obras, como as da casa Borromeo e as do canteiro da catedral de Milão. O artista foi um dos mais expressivos representantes da arte tardo-medieval lombarda, sobretudo, como miniaturista. O auge de sua carreira aconteceu entre 1390 e 1415, se dedicando após esse período à gestão de sua oficina (NATALE e ROMANO, 2015, p. 173). Segundo o catálogo *Arte Lombarda dagli Visconti agli Sforza*, organizado por Natale e Romano, Michelino trouxe à Lombardia temas e estilos da arte do *Trecento* toscano como uma revisão do passado

para ser entendido, não como um esquema antigo de descendência toscana da arte lombarda, mas como a consciência por parte do crítico de que o artista lombardo havia recuperado temas e estilos do século XIV através da fonte de Avignon – Siena em suas raízes- que certamente alimentou em Milão, ainda que de formas e caminhos que nenhum estudioso conseguiu esclarecer de forma eficaz. (NATALE e ROMANO, 2015, p. 174)³³

Para a Catedral de Milão, seu trabalho foi voltado a realizar modelos para estátuas e vitrais, assim como as estátuas dos apóstolos que estão no Louvre (figura 35). Há uma hipótese apontada por Natale e Romano em que os desenhos de Michelino seriam modelos para a oficina e não especificamente para as estátuas, ou seja, poderiam ser adaptados à diferentes suportes:

não seriam desenhos preparatórios para esculturas, mas modelos de desenhos para a oficina. Ou os modelos teriam sido facilmente adaptados a diferentes contextos, com deslocamento contínuos de uma técnica para outra de acordo com a necessidade. É tão explícito que parece ser uma constante do período e que é um gosto pela imitação mútua entre diferentes técnicas, com pinturas a *grisalha* que simulam esculturas também dotadas de base em mármore, madeira, alabastro e marfim, pintadas com cores berrantes para obter o efeito de negação do material e de

³³Trecho original: “*non come un vetusto schema di discendenza dell'arte lombarda da quella toscana, ma come la consapevolezza da parte del critico che l'artista lombardo avesse recuperato temi e stilemi trecenteschi attraverso la fonte avignonese - senese nelle sue radici - che certamente ha alimentato in Milano, anche se in modi e per percorsi che nessuno studioso è ancora riuscito a chiarire in maniera efficace*”.

similaridade com a pintura. O desenho do modelo, em seguida, torna-se exemplar de um modo de trabalho: o grafismo que prevalece como uma escolha estilística facilita essas trocas, porque mesmo que o efeito final deve ser a tridimensionalidade, o desempenho do drapeado e das formas é predominantemente linear. (NATALE e ROMANO, 2015, p. 174)³⁴



Figura 35. Michelino da Besozzo, *San Giacomo Maggiore e San Pietro*, Lombardia, 1400-10. Pena e aquarela sobre pergaminho, dimensões não encontradas. Musée du Louvre, Paris (inv. 9883B, 9833)

Fonte: NATALE e ROMANO, 2015.

A confecção desses modelos para a oficina é prova da circulação de imagens em outro âmbito: o dos suportes. Vimos que houve um intenso fluxo de imagens entre diferentes regiões geográficas, possibilitada, entre outros fatores, pela circulação de artistas entre as cortes. A aplicação de um único modelo de desenho para diversas técnicas mostra outro tipo

³⁴Trecho original: “non sarebbero disegni preparatori per sculture, ma disegni di modello per la bottega. O modelli sarebbero stati adatti senza difficoltà ai diversi contesti, con continui slittamenti da una tecnica all'altra a seconda delle necessità. Si esplicita così quella che sembra una costante dell'epoca e cioè un gusto per l'imitazione reciproca tra tecniche diverse, con pitture a grisaille che simulano sculture dotate anche del basamento e sculture in marmo, legno, alabastro, avorio dipinte di colori sgargianti per ottenere effetti di negazione della materia e di similitudine con la pittura. Il disegno di modello diventa quindi esemplare di una modalità di lavoro: il grafismo prevalente come scelta stilistica facilita questi scambi, perchè anche dove l'effetto finale deve essere tridimensionale la resa del panneggio e delle forme è prevalentemente linear”.

de circulação, envolvendo o valor do material em uso e o significado da imagem em determinado suporte.

Voltando para as construções, além dos castelos luxuosos, os edifícios religiosos também estavam dentro do programa arquitetônico do ducado. A capela de Teodolinda, em Monza, afrescada ainda na primeira metade do século XV teve os brasões dos Visconti e dos Sforza (figura 36) representados junto às quarenta e cinco cenas que contam a história da rainha Teodolinda da Bavária (570 - 628). A família Zavattari, composta por Franceschino, Gregorio e Giovanni, foi a responsável pelos afrescos, unindo na capela da catedral de Monza, o religioso e sagrado ao profano da vida íntima cotidiana.

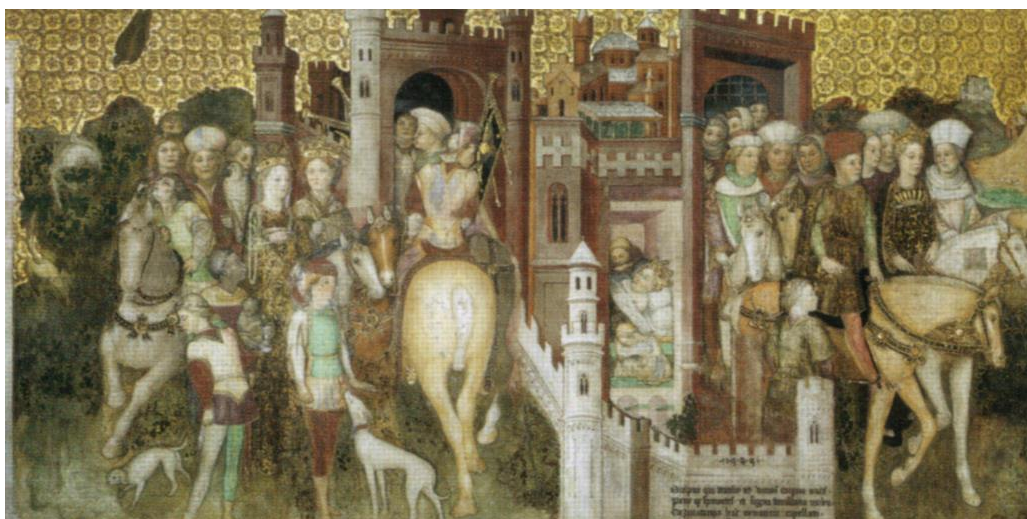


Figura 36. Irmãos Zavattari, Sonho e partida de Teodolinda, Monza, 1444, dimensões não encontradas. Duomo di Monza. Disponível em:

https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_di_Teodolinda#/media/File:Fratelli_zavattari,_storie_della_regina_teodolinda,_1444,_monza,_duomo.jpg> Acesso em: 11 de fevereiro de 2019

As cenas relatam eventos matrimoniais de Teodolinda e poderiam ser uma alusão ao casamento de Francesco Sforza com Bianca Maria Visconti. Ainda existem dúvidas sobre o comitente da decoração, mas para Cengarle e Covini não seria improvável que os próprios responsáveis pela catedral teriam encomendado os afrescos como agradecimento ao duque de Milão devido as facilidades concedidas (CENGARLE e COVINI, 2015, p. 262). A historiadora da arte Roberta Delmoro (2014, p. 20) atribui a encomenda dos afrescos à Filippo Maria e também afirma a ideia de um interesse da comunidade local pela capela. Segundo a autora, foi formada uma comissão com a participação de um promotor, um deputado e um construtor de Monza para supervisionar a qualidade dos trabalhos realizados.

Dentre todos os castelos, capelas e residências, talvez o edifício que causou maior impacto e demandou maiores tempo e recursos para sua construção tenha sido a catedral de

Milão. Através de facilidades fiscais, a construção da catedral permaneceu até o fim do século XV devido, principalmente, a sua ampla extensão. O interesse do duque pelo reinado fez com que a decoração da catedral transparecesse elementos da arquitetura da França tardo-medieval de maneira minuciosa. Desse modo, a altura da catedral se eleva através, dentre outros elementos, do arco ogival, que possibilita a ampliação das aberturas e maior força na estruturação da construção. No interior, encontravam-se objetos refinados com materiais preciosos, como taças, joias e até mesmo dinheiro, todos eles doações de Filippo Maria (CENGARLE e COVINI, 2015, p. 267).

O duque também se envolveu com a produção de livros iluminados, talheres, tapetes, tecidos, roupas importadas, pedras preciosas, entre outros. Não sobreviveram muitos exemplares desses objetos, porém, Bianca Maria, demonstrando interesse em saber sobre o que havia dentro do castelo de seu pai e o que havia sido saqueado, mandou fazer uma lista na década de 1450 que virou a principal fonte de informação para os pesquisadores sobre a qualidade e o luxo dos objetos da corte (CENGARLE e COVINI, 2015, p. 272, 273). A lista, em seu amplo número de objetos, incluía

[...] Uma ‘*competira* grande com a *capa* estampada com flores de *boraza* esmaltada’ que usava na véspera do Natal, dois grandes trajes de banho dourados, com *coregie* de veludo, um grande número de *bacili*, canecas, copos, ‘dourados feitos ao modo da Alamânia, ao modo *paresino*’, taças, pratos e talheres da *credenza*, e finalmente, certo objeto de excelência, evidentemente com inscrições antigas: a copa de Cesaro, com muitos *zoye* ao redor, que foi inacabada para vender a peça. (CENGARLE, 2015, p. 273) ³⁵

Podemos notar que o gosto do duque abrangia uma extensa variedade de objetos, todos com matérias valiosos, incluindo o conjunto de tarôs Visconti-Sforza que, como vimos no capítulo anterior, parece ter sido de alto valor para Filippo Maria. Entretanto, o livro foi, talvez, o objeto que recebeu maior incentivo em sua produção pela família Visconti.

No século XIV foram iniciados os projetos para a elaboração da biblioteca do castelo de Pavia sob o auxílio de Francesco Petrarca. Gian Galeazzo depositou grandes esforços para

³⁵Trecho original: “una ‘*confetera* granda con il *covergio* stampato ad flore di *boraza* smaltada’ che si usava alla vigilia di Natale, due “*fiaschi* grandi tuti dorati com le *coregie* de veluto”, un gran numero di *bacili*, *boccali*, *gobeletti* “*dorati* fati quali al modo di Alamania, quali al modo *paresino*”, *tazze*, *piatti*, le *argenterie* della *credenza*, infine un oggetto certo d’*eccellenza*, evidentemente con inserti antichi: “la *copa* di Cesaro la quale haveva de molte *zoye* intorno”, che fu disfatta per venderla a pezzi”. As palavras em itálico na citação foram deixadas na língua original para não comprometer a tradução porque não conseguimos traduzi-las.

reunir os exemplares e, no ano de 1426, foi informado pelo inventário haver o total de novecentos e oitenta e oito livros. A biblioteca foi, em sua grande maioria, formada através de presentes, confiscos, encomendas e compras e foi organizada de acordo com 9 categorias: literatura clássica, medicina, direito, filosofia, astrologia e astronomia, história, religioso e manuscritos em língua vulgar. A coleção de livros do castelo de Pavia superava a da família Medici e era comparável à de Carlos V da França (1338 - 1380). Além da divisão dos livros em temas, a sua forma de exposição indica que o objetivo dos Visconti não era apenas colecionar os livros, mas ter um espaço para estudos. Em Pavia, assim como nas bibliotecas eclesiásticas e universitárias, os livros eram acorrentados em prateleiras, evitando furtos e, ao mesmo tempo, facilitando a consulta (NATALE e ROMANO, 2015, P. 42).

Através dos inventários realizados após o de 1426, podemos notar que houve uma manutenção em relação a variedade de temas da coleção e, também, quanto ao estado de conservação dos livros, como o manuscrito de Petrarca, *Compendium virorum illustrium*, preservado pela Bibliothèquè Nationale de France (Latin 6069G) que foi compilado e acondicionado em uma espécie de fichário de couro, sem ornamentos na capa (NATALE e ROMANO, 2015, P. 42, 43).

No início dos anos 30 do *Quattrocento* foi encomendado a um artista anônimo, conhecido como *Maestro delle Vitae Imperatorum*, um códice que reunia a vida de vários imperadores e até mesmo a de Tito Lívio e os escritos de Júlio Cesar. O propósito era de restabelecer a história Romana no âmbito pessoal de Filippo Maria; uma espécie de analogia entre Roma antiga e Milão, fazendo desta, uma imagem do Império antigo. O livro, escrito em grego, foi produzido ao mesmo tempo em que eram tomadas ações para expandir o território, assim como fora proposto pelo Estado quando Gian Galeazzo faleceu. O sistema de poder que Filippo Maria seguia era o modelo simbólico que seu pai utilizara, baseado na monarquia francesa. Por isso os textos eram acompanhados com imagens folheadas à ouro, com símbolos heráldicos, cores densas e elementos decorativos. O valor do texto é ainda mais significativo pela língua em que foi escrito, ele mostra o perfil cultural da corte, envolvida no início do século XV pelas intenções internacionais relacionadas à linguagem artística e que tinham fundamento político. (NATALE e ROMANO, 2015, p. 179).

Os Visconti e, posteriormente, os Sforza, eram donos de uma ampla coleção de livros. Os manuscritos com miniaturas receberam destaque, assim como os exemplares com dedicatórias e brasões das famílias. A coleção foi herança da disputa pelo território de Pádua em 1388, onde ergueram a biblioteca dos Carrara com um expressivo número de livros de Petrarca (GAMBERINI, 2015, p. 174). Pela variedade de temas que a biblioteca apresentava é

provável que houvesse um exemplar do *Trionfi*, e que, portanto, as ilustrações do poema participaram do repertório visual de Bonifacio Bembo para confeccionar o tarô, como melhor aborda no capítulo seguinte. A biblioteca dos Visconti se tornou referência e ganhou o prestígio da aristocracia, chegando a conter novecentos e oitenta e oito títulos em seu acervo, de acordo com o inventário realizado em 1426. Parte desse alcance poderia ter estimulado as tendências humanistas em Pavia com a contribuição do chanceler de Gian Galeazzo, Pasquino Cappelli (1340-1398). Cappelli era colecionador de códices e possuía contato direto com a filosofia humanista devido sua amizade com o chanceler de Florença, Coluccio Salutati (1331-1406). Um dos frutos desse contato foi a versão latina da República de Platão feita por Manuel Crisoras (1355-1415) e Uberto Decembrio (1350-1427) entre 1400 e 1402 (GAMBERINI, 2015, pp. 174-175).

Assim como em outras bibliotecas principescas, a coleção de livros abrigou romances franceses populares no século XIII que foram traduzidos para a língua vernacular, como as histórias de Lancelot. Segundo o historiador da arte Pietro Toesca (1912, p. 371), essas traduções contribuíram para o aprimoramento dos calígrafos e para a elaboração de um estilo de escrita peculiar, mais redondo, presente no fragmento de *Lancelot du Lac* da Bibliothèqu nationale de France (ms. fr. 343). Do mesmo modo, as técnicas de miniatura puderam ser melhor elaboradas por meio da biblioteca ducal. Os vários exemplares traduzidos dos romances de cavalaria faziam o miniaturista praticar persistentemente sua técnica, assim como utilizar o repertório iconográfico dos livros. Para Toesca (1912, p.383), foi isso que fez com que se espalhasse pelo norte da Itália uma certa maneira de reproduzir as miniaturas,

é óbvio que na ampla difusão dos romances de cavalaria na Itália setentrional, sua transcrição não precisava ser uma coisa particular da Lombardia e que os artistas não lombardos também poriam ilustrá-los. Também é razoável supor que no trabalho contínuo de ilustração dos mesmos textos – os romances franceses com edições franco-italianas eram muito populares desde o final do século XII – foi espalhada de um lugar para outro uma certa uniformidade formada na maneira de comentar graficamente os contos.

[...]

parece natural, e demonstrado por muitos fatos que, quando o trabalho dos miniaturistas é persistentemente praticado em torno de um mesmo texto, transforma-se em tradições iconográficas e são também formadas em outras artes se impondo a grandes mestres. (TOESCA, 1912, pp. 383-384)

Toesca (1912, p. 390) sugere, então, que o estilo das miniaturas lombardas encontra semelhança em afrescos da mesma região no fim do século XIV e início do XV, indicando a circulação e transferência de imagens e apontando para a importância das bibliotecas na produção de imagens.

A biblioteca de Pavia foi apreciada por todos os senhores de Milão. Entretanto, Filippo Maria era o mais interessado por livros e foi quem mais incentivou a tradução de livros antigos de história para o italiano. O ducado passou a atrair intelectuais e humanistas de todas as partes, sobretudo, devido à própria produção literária também proporcionada pelos empregos bem remunerados da universidade de Pavia. O cenário intelectual promoveu também a escrita da biografia de Filippo Maria por Pier Candido Decembrio (1399-1477) – filho de Uberto, que contribuiu com a tradução da República de Platão – através da utilização de um modelo (GAMBERINI, 2015, p. 228).

A biblioteca chamou a atenção de Luís XII (1462-1515), rei da França, cujo interesse pelo acervo o levou a transportar parte dele para Paris (TOESCA, 1912, p. 371). A maioria dos livros que ainda estão preservados podem ser encontrados na Bibliothèque Nationale de France, sobretudo os de astrologia e astronomia. As universidades e as cortes possuíam bastante interesse por ambos os temas. A biblioteca de Pavia, além de livros importantes para os estudos astronômicos como os do matemático Johannes Sacrobosco (1195 - 1256), abrigou também em seu acervo objetos cartográficos como dois globos, um celestial e um terrestre e um mapa produzido em uma superfície de madeira (AZZOLINI, 2013, p. 50). Apesar de fazer parte de um edifício privado, a biblioteca era aberta à estudiosos da astronomia, da astrologia e á professores, o que colaborou para o desenvolvimento intelectual da Lombardia.

De fato, sabemos que certamente os cortesãos e os médicos usavam a biblioteca regularmente e ocasionalmente faziam empréstimo de livros, permitindo-nos assim inferir que o seu conteúdo teria constituído uma fonte comum de informação para os membros da comunidade intelectual cortês (AZZOLINI, 2013, p. 52)³⁶

Além dos livros escritos em italiano, haviam também manuscritos em francês que podem ter sido de Bianca de Savoia, mãe de Gian Galeazzo, como o livro de horas conservado pela Biblioteca Real de Mônaco (Lat. 23215). O interesse da aristocracia pela

³⁶Trecho original: “Indeed, we know with certainty that courtiers and physicians used the library regularly and occasionally borrowed books, thus allowing us to infer that its contents would have constituted a common source of information for members of the intellectual courtly community.”

literatura francesa proporcionou diversas cópias em italiano de histórias como as do ciclo arturiano e tiveram seu espaço reservado no acervo dos Visconti (NATALE e ROMANO, 2015, P. 43), como o manuscrito “Storia di Lancelotto del Lago”. De fato, o contato entre a França e a Lombardia era tão significativo que ajudou a criar a biblioteca da coroa francesa. O matrimônio de Valentina (1389 - 1407), filha de Gian Galeazzo e Isabella, com Luigi Di Valois (1372 - 1407), duque de Turena e filho mais novo de Carlo VI, rei da França, serviu como inspiração para a reunião dos livros. No enxoval de Valentina, além das roupas haviam também doze manuscritos, entre eles o *Voyage d'outremer* (ms. francês 33), de Jean de Mandeville, pertencentes hoje à biblioteca Estense, em Modena (NATALE e ROMANO, 2015, P. 41).

O ducado de Filippo Maria foi um período de muitas e diversas produções visuais, concluindo obras arquitetônicas iniciadas pelo seu pai e mantendo o caráter internacional dessas produções. O interesse do duque pela cultura erudita favoreceu a reunião de objetos singulares, entre eles o tarô, que permaneceu como artefato luxuoso na corte de Francesco Sforza.

2.6. Francesco Sforza

A República Ambrosiana, formada por membros da Universidade de Pavia, destruiu grande parte das produções culturais realizadas pelos Visconti. Quando Francesco assumiu o governo a primeira decisão em relação à essas produções foi tentar recuperar o que havia restado. Foram feitas restaurações e novas decorações para o palácio dell'Arengo e para o castelo de Pavia e reconstruíram o castelo de Milão, por exemplo. (NATALE e ROMANO, 2015, p. 239)

No início, os artistas toscanos foram o interesse principal do duque e lhe garantiram o aspecto moderno e humanista, se conectando com outras cortes italianas. A abertura da corte milanesa à Toscana lhe rendeu a presença de Filarete (1400-1469) e Benedetto Ferrini (data de nascimento desconhecida), que desempenharam papel significativo na reconstrução do castelo de Milão. Ao mesmo tempo em que as tendências seguiam o estilo dos artistas toscanos, as características dos trabalhos feitos pela oficina de Bonifácio Bembo também recebiam atenção. As atualizações feitas na oficina com referências à Ferrara e Pádua, por exemplo, resultaram na pintura *Madonna dell'Umiltà* (figura 37), conservada pelo Museo Civico Amedeo Lia, em La Spezia (NATALE e ROMANO, 2015, p. 239).



Figura 37. Benedetto Bembo, *Madonna dell'Umiltà*, La Spezia, 1450-55, têmpera sobre madeira, dimensões não encontradas, Museo Civico Amedeo Lia, La Spezia.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benedetto-Bembo-Madonna_dell%2%80%99Umilt%C3%A0_e_angeli_musicanti,_1450-1455,_La_Spezia,_Museo_Civico_Amedeo_Lia.jpg> Acesso em: 11 de fevereiro de 2019

Bonifacio ficou encarregado de relatar uma lista com as despesas da reforma e decoração do castelo de Pavia. Com o propósito de tornar o ambiente mais próximo à Francesco, vários retratos do duque foram colocados nas paredes dos quartos, além de outras pinturas e objetos, evocando a ideia de uma cultura erudita. Outras obras foram realizadas pela oficina para a corte, como os retratos de Francesco e Bianca Maria (figura 38) da capela de Sant'Agostino, em Cremona, e a decoração da capela do castelo de Milão (MALAGUZZI VALERI, 1902, p. 117, 118).



Figura 38. Bonifacio Bembo, Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti, Cremona, século XV, têmpera sobre madeira, 49x31 cm, Pinacoteca di Brera, Milão

Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bianca_Maria_Visconti_and_Francesco_I_Sforza.jpg>

Acesso em: 11 de fevereiro de 2019

O contato com regiões ao norte da Itália trouxe transferências que colaboraram com o circuito artístico da Lombardia na segunda metade do século XV. Desse modo, em 1468, o arcebispo Stefano Nardini (?-1484), doou à catedral de Milão uma tapeçaria franco-flamenga, evocando o gosto dos nobres pelos objetos de luxo dessa região (NATALE e ROMANO, 2015, p. 240). A corte milanese tinha notícias sobre as pinturas e pintores flamengos, de modo que Filarete cita em seu *Trattato* sobre arquitetura publicado entre 1460 e 1464, o pintor Jan Van Eyck (1390-1441), um dos principais artistas tardo-medievais da região de Flanders. Van Eyck, assim como a pintura flamenga havia sido referência para os artistas franceses do século XV, como Jean Fouquet (1420-180), também citado no tratado. A investida da França no estilo internacional chegara à Milão através dos Visconti e permaneceu na corte do Sforza. (NATALE e ROMANO, 2015, p. 242, 243).

No início da década de 1460 o pintor milanês Zanetto Bugatto (1440-1476) foi à Flanders em busca de novos aprendizados. Bugatto, que trabalhou com Bembo na decoração do castelo de Pavia, à mando de Bianca Maria passou uma temporada na oficina de Rogier van der Weyden (1400-1464) em Bruxelas – o mesmo pintor que Alessandro Sforza (1409 -

1473), irmão de Francesco, havia visitado e comprado três pinturas de sua oficina (NATALE e ROMANO, 2015, p. 242). Os retratos eram sua especialidade e totalizaram a maior parte de seu trabalho para a corte de Milão (MALAGUZZI VALERI, 1902, p. 129). Um dos poucos que estão preservados é o de Galeazzo Maria Sforza (1444-1476) (figura 39) filho de Francesco e Bianca Maria, elaborado entre 1474 e 1476 e localizado na pinacoteca do castelo Sforzesco, em Milão.



Figura 39.Zanetto Bugatto, Galeazzo Maria Sforza, Milão, 1474-76, têmpera sobre madeira, dimensões não encontradas, Castelo Sforzesco, Milão

Disponível em:

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Zanetto_Bugatto#/media/File:Zanetto_bugatto_\(attr.\),_ritratto_di_galeazzo_maria_sforza,_1474-76_\(mi\).JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Zanetto_Bugatto#/media/File:Zanetto_bugatto_(attr.),_ritratto_di_galeazzo_maria_sforza,_1474-76_(mi).JPG) >

Acesso em: 11 de fevereiro de 2019

Podemos notar que houve uma relação muito próxima entre os artistas e personagens da nobreza com a cultura de Flanders, além do contato com as tendências humanistas procedentes da Itália Central. Isso é manifestado na carta Imperador dos três maços do conjunto Viconti-Sforza. O estilo de representação da personagem principal foi se transformando; no primeiro baralho a tipologia iconográfica segue mais os modelos das miniaturas em manuscritos, como nos Livros de Horas. Esse estilo é modificado no segundo maço, mas somente no terceiro é que as características são alteradas efetivamente. Se na carta mais antiga o Imperador é pintado de frente, com outras personagens ao seu redor; na última,

a figura masculina aparece de maneira mais tridimensional, como nas imagens em perspectiva produzidas na região central.

O conjunto de tarôs Visconti-Sforza foi elaborado em um período de variados fluxos de imagens, artistas, modelos iconográficos, objetos de luxo e diferentes transferências culturais. Daí a importância em entender, ainda que de maneira breve, a urbanização das cidades e suas consequências, como a necessidade de novos costumes e o surgimento de uma cultura urbana junto à cultura de corte. As transformações socioculturais favoreceram a criação do jogo e a elaboração de suas figuras, principalmente pelo fato de o século XV ter sido suporte para uma efervescente fusão de culturas que se diferenciavam não somente pelas suas produções, mas também pelas distâncias geográficas.

A partir disso, analisaremos no capítulo seguinte qual a relação das figuras das cartas com os modelos iconográficos que circularam na Lombardia no *Quattrocento*, além dos possíveis suportes pelos quais esses modelos foram aplicados.

CAPÍTULO 3 – ICONOGRAFIAS

O conjunto de tarô Visconti-Sforza é composto de um expressivo número de cartas organizadas em Arcanos Maiores e Arcanos Menores. No período em que foram elaboradas, elas eram conhecidas como *carte de trionfi* pelo fato de algumas – as que conhecemos como Arcanos Maiores – representarem alegoricamente as virtudes. Nesse capítulo analisaremos as cartas com triunfos a partir de seu contexto cultural, buscando elementos reconhecíveis em iconografias de intensa circulação durante a Idade Média tardia. Foram identificados elementos nas cartas Morte, Amantes, Lua, Estrela, Sol e Temperança frequentes nos temas da morte, do amor cortês e da Antiguidade clássica. Além disso, todos os três maços podem ter alguma relação com o poema *I Trionfi*, como veremos a seguir.

O estudo dessas imagens não será acompanhado de interpretações sobre o significado das cartas. É necessário considerar que no século XV o tarô era um jogo de passatempo e não um instrumento de adivinhação do futuro, como hoje. Devido à ausência de documentos sobre o assunto e de haver a possibilidade de o significado ter se alterado, o foco dos estudos será nas iconografias que provavelmente foram parte do repertório iconográfico da oficina responsável pelo conjunto de baralhos milaneses.

3.1.1 *Trionfi* e os Arcanos Maiores

Francesco Petrarca³⁷ (1304-1374) desempenhou um papel considerável na corte dos Visconti. Em 1353, o intelectual mais famoso do período foi convidado por Giovanni Visconti para residir em Milão, onde permaneceu por oito anos sem ter grandes obrigações. Apesar da tirania dos Visconti, Petrarca encontrou hospitalidade e liberdade para se dedicar ao estudo e à escrita, retribuindo a gentileza indiretamente através de seu prestígio transmitido para a cidade. Os interesses do escritor o levaram a manter correspondência e a atrair à cidade figuras ilustres, como o poeta Giovanni Boccaccio (1313-1375). Isso, alinhado a iniciativa dos Visconti, fez com que Milão se tornasse um dos centros culturais mais importantes da Europa. Em 1361, Petrarca deu início a várias viagens à serviço dos Visconti, indo para o Veneto, Pavia e retornando para Milão, até o ano de 1369 (GAMBERINI, 2015, p.167).

No tempo em que esteve na Lombardia, dedicou-se a uma extensa lista de trabalhos, incluindo a versão em latim do *De Viris Illustribus*, do *De Vita Solitária* e do *De Remediis Utriusque Fortune*, e a versão vernacular do *Rerum Vulgarium Fragmenta* e de *I Trionfi*. Além da produção autoral, Petrarca debruçou esforços em reunir uma ampla variedade de títulos enquanto viajava que, posteriormente, ajudaram a formar a biblioteca dos Visconti. Segundo Gamberini (2015, p. 168), em 1354, o embaixador bizantino Nicola Sigero deu de presente ao escritor um códice contendo a *Ilíada*, o primeiro manuscrito homérico escrito em grego pertencente à um intelectual ocidental. Também eram de interesse do humanista as traduções em latim desses manuscritos antigos, como A *Odisséia*, transcrita por Leonzio Pilato (?-1366). O incentivo dado por ele às traduções fomentou a formação de oficinas especializadas no ramo altamente gabaritadas. Além disso, sua presença atraiu para a região amigos intelectuais como Paganino Bizzozzero e Moggio Moggi, dando início ao cenário humanista lombardo (GAMBERINI, 2015, p. 169-170).

Por causa do respeito e admiração dos Visconti, Petrarca foi encaminhado para missões diplomáticas em Veneza, Paris e Praga, e nomeado conde palatino (GAMBERINI, 2015, p. 169). Ele também se envolveu com as artes visuais elaborando textos sobre o desempenho dos artistas nas cortes e o pouco sucesso que faziam em suas cidades natal (WARNKE, 2001, p. 41). Segundo Warnke (2001, p. 42), Entre 1354 e 1366, no *De remediis utriusque fortune*, Petrarca propõe um diálogo salientando pontos favoráveis e contrários à

³⁷Petrarca nasceu na região da Toscana e cresceu em Avignon, sul da França. Iniciou seus estudos no curso de direito, mas foi na literatura, através de poemas como *Il Canzoniere* e *I Trionfi* que obteve reconhecimento internacional. O poeta se tornou referência em sua área por desenvolver o soneto, tipo de composição poética com quatorze versos.

produção artística. Havia uma tensão entre a corte e a cidade a respeito da concepção de arte de cada uma, que foi refletida por ele como diferença entre valor e gosto. Em seu testamento, Petrarca dá indícios de uma futura distinção entre a arte intelectualizada e a arte popular, atrelando a primeira as produções encomendadas pela corte e a segunda, aos trabalhos feitos na cidade.

I Trionfi – os triunfos – formam um poema escrito por Petrarca em língua vulgar entre 1351 e 1374. A organização se dá em doze capítulos divididos em seis triunfos. Os triunfos são alegorias das virtudes humanas e seguem uma sequência planejada pelo autor. Cada um deles se sobressai ao outro: o primeiro é o triunfo do amor, sobreposto pelo triunfo da castidade, seguido pelo da morte, da fama, do tempo e da Eternidade. Laura, personagem principal da lírica e amada de Petrarca, parece explicar seus sentimentos para com o autor em sonhos, elevando-se em virtudes. Além disso, a narrativa expõe a trajetória humana através dos pecados e das virtudes, sendo encerrada na salvação final. Segundo Marnoto (2005, p. 57), elementos e conceitos da Antiguidade são resgatados e

dão a estas visões o seu copioso contingente de figurantes, de sombras ou de simples nomes, cuidadosamente selecionados das fontes eruditas como *exempla* para a matéria de cada capítulo. A própria ideia de “triunfo” é inspirada pelos desfiles triunfais da Roma de outros tempos, cuja evocação era tão cara a Petrarca (MARNOTO, 2005, p. 57).

Petrarca faleceu antes de concluir o poema. Ainda assim, esse foi um dos trabalhos de maior sucesso. Não somente o texto, mas também as ilustrações geraram uma espécie de moda, um “petrarquismo” entre as oficinas dos artistas e outros literatos. Os triunfos foram tema de afrescos, gravuras, tapeçarias, vitrais e carnavais. Curiosamente, a menção a carros alegóricos é feita exclusivamente pelo triunfo do amor, o *Triumphus cupidinis*. A construção das imagens seria uma associação de processos variados em que os artistas tomaram como diretriz o nome do poema e o conceito romano de cortejo triunfal (MARNOTO, 2005, p. 156).

Segundo Gertrude Moakley (1966), a referência ao *I Trionfi* também se faz presente no conjunto Visconti-Sforza, se baseando nas cartas do terceiro maço para sustentar sua teoria. Cada triunfo teria originado uma, ou mais cartas do baralho. O triunfo do amor seria a inspiração das cartas Amantes, Mago, Papa, Papisa, Imperador e Imperatriz; o triunfo da castidade seria o responsável pelas cartas Roda da Fortuna, Carro, Justiça, Força e Temperança; o triunfo da morte estaria relacionada com as cartas Morte, Diabo, Enforca e

Torre; o triunfo da fama equivaleria as cartas Fé, Esperança e Caridade; o triunfo do tempo seria a referência para a carta Eremita; por último, o triunfo da eternidade foi atribuído as cartas Julgamento, Mundo, Estrela, Sol e Lua. A carta Louco não teria correspondência com o poema, e sim com a quaresma. A hipótese de Moakley (1956, p. 68) aborda essas cartas como uma captura das procissões carnavalescas utilizando as alegorias para elucidar o romance entre Petrarca e Laura.

A importância do humanista no campo literário, artístico, filosófico e, de modo geral, cultural, é indiscutível. Seu interesse pela Antiguidade reinseriu conceitos e imagens que contribuíram para programas iconográficos por toda a Europa. Apesar de não haver referência do *I Trionfi* na biblioteca ducal, não podemos descartar a possibilidade de haver uma relação entre o livro e as cartas. A seguir, analisaremos estas, buscando pontos compatíveis com o poema e com outros repertórios iconográficos do período.

3.2. A morte

A morte esteve profundamente presente no cotidiano tardo-medieval italiano e era lembrada a todo momento por meio das imagens. O tema parece estar associado a uma extensa produção muito antes desse período. Na Grécia e Egito Antigos, rituais fúnebres tinham uma relação de coexistência com as imagens. Exemplo disso é o *Livro dos Mortos* elaborado pelo escriba Hunefer de Tebas por volta de 1300 a.C, preservado pelo British Museum (EA10470,3). O livro era uma compilação de feitiços utilizados entre 1600 a.C e 100 d.C para conferir aos mortos conhecimento e segurança na vida eterna. (VÖLSER, 2001, p. 6). Outro exemplo é a máscara de Agamenon, localizada no National Archeological Museum, em Atenas (nº de inventário não encontrado), produzida em ouro no século XVI a.C para encobrir o rosto de um morto sepultado em Micenas.

Segundo Hans Belting (2014, p.11-12), essa relação acontecia para que os mortos pudessem reocupar seu espaço na sociedade e é defendida através de sua teoria sobre a imagem. Em *Antropologia da Imagem*, o historiador da arte elucidava que toda e qualquer tentativa de figuração está relacionada a imagem, corpo e meio. O corpo é equivalente ao lugar onde as imagens habitam e são percebidas. Assim, o corpo humano é onde armazenamos aquilo que vemos e que agregará a isso tudo aquilo que nos define em nossa individualidade. O meio é o suporte no qual a imagem se torna visível, independentemente da materialidade, mas sim da técnica utilizada. Ele poderia ser um afresco ou uma fotografia digital, tendo a mesma capacidade de transmitir a imagem. Por sua vez, esta, é o produto de

um certo meio e, ao mesmo tempo, de nós mesmos, pois, tudo aquilo que vemos é percebido de acordo com nossas experiências.

Tendo isso em vista, a associação entre imagem e morte é dada no momento em que os rituais fúnebres recorriam a algum tipo de produção visual, como máscaras ou efígies, para que o corpo morto seja substituído por um corpo fabricado, o meio. Portanto, a imagem seria a presença de uma ausência e necessita de um meio para ser transmitida. De acordo com Belting,

um *corpo perdido* é permutado pelo *corpo virtual* da imagem. Captamos aqui as raízes da contradição que para sempre caracterizará as imagens: estas tornam visível uma ausência física (de um corpo), transformando-a em presença icônica. A medialidade das imagens está assim enraizada na analogia com o corpo. Também os nossos corpos funcionam como meios, meios vivos enquanto opostos a meios fabricados. As imagens apoiam-se em dois atos simbólicos que implicam ambos o nosso corpo vivo: o ato de *fabricação* e o ato de *percepção*, sendo um o alvo do outro (BELTING, 2014, p. 12).

A relevância disso está no fato de as imagens agirem como memória potencialmente exteriorizada e visível. No caso do tarô, isso seria correspondido pela hipótese levantada por Helen Farley (2009, p.51) sobre as cartas serem uma representação alegórica da trajetória de Filippo Maria. Os acontecimentos mais importantes da vida do duque seriam memorados e, se fariam presentes, através dos triunfos. Outra perspectiva sobre a questão da imagem como presença está no cunho político dos objetos de corte. A partir do Quattrocento, a nobreza percebeu a eficácia das imagens nos castelos duciais. Na ausência dos soberanos, os vários artefatos tinham a funcionalidade de transmitir a imagem simbólica do poder do governo ao visitante. Quanto a circulação e transferência das imagens, a teoria de Belting esclarece sobre a importância da experiência pessoal do artista – em relação a percepção das imagens que estavam ao seu alcance - no processo de elaboração de artefatos como o tarô.

3.2.1. A morte na Itália cristã

A produção de imagens atreladas a morte é algo recorrente na vida humana. Na Itália tardo-medieval, o tema protagonizou as diversas camadas sociais como consequência da expansão urbana, econômica e comercial. Diante do aumento do poder financeiro, os ricos comerciantes, o clero e a elite passaram a desempenhar um maior papel como comitentes e a

acumular bens. Isso foi refletido nos momentos fúnebres assim como em estátuas de túmulos (VÖLSER, 2001, p. 2). A morte de uma pessoa passou a ser digna de imagens que pudessem evidenciar a memória do falecido e lhe atribuir uma conotação de individualidade. Por isso, os funerais funcionavam como indicador de status social e aconteciam segundo leis que regulavam as despesas ou mesmo estipulavam a distribuição dos pertences do falecido. A procissão fúnebre era um importante rito de passagem cristão e contava com a ajuda de participantes para carregarem velas e tochas até o momento do sepultamento. A posição social era simbolizada pela quantidade de pessoas que assistiam ao cortejo e também pelo local de enterro, como aqueles que aconteciam nas igrejas (KORPIOLA e LAHTINEN, 2015, p. 17-18). Ao mesmo tempo em que a morte era um evento social, a Igreja passou a recorrer ao tema como instrumento didático de doutrinação. Decorrente disso vieram os manuscritos de devoção conhecidos como *Ars Moriendi* que se popularizaram através das gravuras. Essas compilações tinham a finalidade de instruir as pessoas sobre como morrer adequadamente, apontando as tentações terrestres e a assistência divina como forma de superá-las. Outros suportes além dos manuscritos e livros impressos foram utilizados como meio de transmissão da mensagem. Afrescos e vitrais também tinham o objetivo de ensinar sobre o *Memento Mori*, a expressão latina que lembrava o expectador de sua própria mortalidade (KORPIOLA e LAHTINEN, 2015, p. 9).

As imagens da morte desse período são um reflexo do pensamento da sociedade cristã e traziam para o âmbito público os estudos eclesiais que aconteciam em ambiente privado. As cenas informavam sobre a necessidade de se evitar a vida pecaminosa para que, posteriormente a morte, a alma pudesse descansar em paz. Segundo a historiadora da arte Ingrid Völser (2001, p. 2), a maioria delas narrava sobre a peregrinação da alma para o Julgamento Final, momento em que era avaliada a vida do fiel e decidido se sua alma seguiria para o céu ou para o inferno. A morte, portanto, atingia duas dimensões sociais distintas: no aspecto didático das imagens cristãs, ela era reconhecida como último momento de transformação e possibilidade de redenção; nas imagens fúnebres, ela proporcionava ao sujeito a individualização e a exteriorização de sua memória.

Até então, o ponto de vista da Igreja defendia que a vida após a morte era destinada ao Paraíso ou ao Inferno, dependendo das ações tomadas durante a vida. Essa perspectiva foi modificada a partir da introdução do Purgatório. Na escatologia cristã do período, ele era definido como local de destino da alma após a morte do corpo e de purificação dos pecados cometidos na terra através do fogo. Esse espaço transitório permitia o aprendizado dos recém-falecidos, onde a gravidade dos pecados agia como um medidor das punições a serem

aplicadas (VÖLSER, 2001, p. 8). O historiador Jacques Le Goff, em seu trabalho *O nascimento do Purgatório* aborda o princípio das ideias sobre esse lugar e como ele se afirmou entre os fiéis. Os pensamentos sobre o Purgatório se iniciaram no século XII, momento de expansão da comunidade cristã, de urbanização das cidades e de transformações sociais (LE GOFF, 1995, p. 19). No século seguinte, essas ideias foram apresentadas por três autores principais na discussão do tema: o italiano Inocêncio III (1161-1216), o inglês Thomas de Chobham (1150-1230) e o francês Geoffroy de Poitiers (?-1231) (LE GOFF, 1995, p. 206). Outros fatores contribuíram para a difusão do novo sistema celestial. Acreditava-se que a alma de algumas pessoas viajava para o Além em seus sonhos, como a visão do Purgatório de São Patrício, na Irlanda. Além disso, os relatos de aparições de mortos que sofreram as penas purgatórias e que vinham aconselhar os vivos formaram narrativas que difundiram o Purgatório pela Europa (LE GOFF, 1995, p. 215). Para o historiador, essas visões foram evidenciadas na Itália através do relato de Alberico da Settefrati. A história do abade teve grande repercussão, mas por ser transmitida de maneira oral, sofreu alterações que o levaram a transcrevê-la graças à parceria com Pietro Diacomio (LE GOFF, 1995, p. 222).

O imaginário em torno do Purgatório foi transformado conforme foram adotadas definições mais permanentes a seu respeito. Desse modo, ele passou a ser retratado de duas maneiras: uma delas caracterizada por um aspecto quase paradisíaco, a outra, representava o intermédio entre Inferno e Paraíso (LE GOFF, 1995, 241). Também atrelado a esse lugar, estava um sentimento de justiça. De acordo com Le Goff,

o Além deve corrigir as desigualdades e as injustiças cá de baixo, deste mundo. Mas esta função do além de correção e de compensação não é independente das realidades judiciais terrenas. Sendo no cristianismo o destino eterno dos homens fixado no Julgamento Final, a imagem do julgamento ganha uma importância singular (LE GOFF, 1995, p. 252)

Para atingir todos os níveis sociais, a abordagem sobre o Purgatório demandou certa inovação nas representações. Segundo Völser,

Como doutrina instrumental, ele envolveu todos os estratos sociais, e a sua divulgação requeria imagens para alcançar um grande público. No entanto, essas imagens recém-criadas não tinham a intenção de representar o purgatório como estado final, igualmente como o inferno e o céu. Em vez disso, elas testemunham a nova doutrina com uma variedade de imagens contendo composições e temas que

prendem a atenção do expectador e provocam emoções e a consciência sobre o pecado e a culpa (Völser, 2001, p. 9)³⁸

O tema do Triunfo da Morte apareceu nas produções visuais com a finalidade de modificar o entendimento do ponto de vista cristão sobre a morte e a vida após a morte na sociedade medieval. Além dos ensinamentos sobre como ser um bom devoto, as constantes imagens narrativas sobre o purgatório induziam a uma reflexão sobre como viver a vida; funcionava como um alerta avisando o expectador que ninguém escaparia da morte e que por isso havia a necessidade em se viver livre de pecados. A novidade trazida pelos triunfos estava na personificação da morte através de figuras humanas. Assim, o Triunfo da Morte passou a ser pintado ao lado de cenas como o Julgamento Final em paredes de igrejas ou cemitérios, explorando o elevado número de transeuntes (VÖLSER, 2001, p. 9, 10).

A produção e difusão das imagens sobre a morte aconteceram paralelamente ao desenvolvimento social, histórico, filosófico e religioso. Por exemplo, o investimento da medicina nos estudos de processos cirúrgicos rendeu a produção dos primeiros manuais sobre anatomia. Em 1345, o médico Guido da Vigevano (1280-1349), introduziu em seu tratado ilustrações autorais sobre a dissecação de cadáveres. Interessante notar que os esqueletos eram representados na vertical ao lado do médico, dando a impressão de um morto-vivo (VÖLSER, 2001, p. 35). O tema da morte também circulou pela literatura e deu margem para a elaboração de títulos conhecidos ainda hoje como a *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265-1321), de 1304 e *Decameron* de Giovanni Boccaccio (1313-1373), escrito entre 1348 e 1353. Segundo Völser (2001, p. 34) as ilustrações sobre cadáveres e corpos em putrefação demonstram as tendências humanistas quanto a observação e a análise sobre a natureza em geral. A paisagem, assim como o corpo passaram a ser percebidos de modo tridimensional, levando em conta partes estruturais como o esqueleto humano. Na esfera social, as tragédias proporcionadas pelas guerras e doenças ajudaram a manter o tema da morte no cotidiano medieval. A Peste Negra e outras calamidades trouxeram à população uma experiência densa e violenta repercutida nas imagens. A iconografia elaborada a partir disso expressava uma linguagem própria através de signos inteligíveis a qualquer pessoa, alcançando desde os mais nobres, até os analfabetos e camponeses. Assim, essas imagens podem ser reconhecidas em quatro categorias de representação, como veremos a seguir.

³⁸Trecho original: “As an instrumental doctrine it involved all strata of society, and is divulgation requested images in order to reach a large audience. Nevertheless, these newly created images weren’t intended to represent purgatory itself as a final state like hell and heaven. Instead, they bear witness to the new doctrine with a variety of images containing compositions and themes which catch the viewer’s attention and provoke his/her emotions and awareness of sin and guilt”.

3.2.2. Os três vivos e os três mortos

As primeiras imagens da iconografia da morte apareceram no século XIII com o Encontro dos Três Vivos e os Três Mortos. A cena narra o contato entre cadáveres em estado de putrefação e homens de qualquer esfera social, como burgueses, reis ou aristocratas. Em alguns casos, é possível a presença de um eremita avisando aos vivos sobre a efemeridade da vida e a necessidade de conduzi-la de boa forma. Essa terceira figura não modificava o conteúdo da mensagem: estimular o expectador a uma reflexão sobre a transição da vida. Os três mortos praticamente falavam ao leitor que o futuro de todos, independentemente das posições sociais e dos bens materiais adquiridos, seria como o deles e que, portanto, deveria repensar seus atos (ZYMLA, 2011, p. 52). O tema foi utilizado até o século XVI em diversas regiões, suportes e técnicas. Em templos e igrejas, a localização das imagens era dada de modo que os fiéis pudessem vê-la no momento de saída, o que garantia a eficácia de sua função. Ocasionalmente, elas ocupavam outras partes do edifício, complementando cenas do Juízo Final (ZYMLA, 2011, p. 65).

Segundo Völser (2001, p. 48), a inspiração para o tema veio do romance *Barlaam and Josaphat*, escrito no século VIII pelo monge João Damasceno (676-749), uma versão cristã da história de Buda que chegou ao sul da Itália, provavelmente, através dos Bizantinos. Nele aparecia a expressão “Sum quod eris, quod es, ipse fui”, fortemente presente nas tumbas do século IX da Europa. O manuscrito circulou em outras regiões, dando origem a outros textos como o poema *Vado Mori* do século XII. O poema descreve uma cena em que três vivos fitam um defunto no interior de um caixão, semelhantemente às imagens do tema. Völser (2001, p. 49) relata que cada um dos três vivos dá sua impressão sobre a situação. O primeiro lamenta o fato e lembra que todos tem o destino igual ao falecido. O segundo, indignado com a putrefação, lamenta sobre a perda da beleza material. E o terceiro, conclui que o orgulho e o desejo humano devem ser esquecidos por não terem valor na hora da morte.

O tema ganhou notoriedade no fim do *Trecento* graças ao texto *Dict des Troiss Morts et des Trois Vifs*, do francês Baudouin de Condé (?-1280). Da literatura vieram as miniaturas de manuscritos e afrescos de paredes que tomaram proporções diferentes de acordo com a região. As principais imagens italianas foram elaboradas, em sua grande maioria, em paredes de construções religiosas. São exemplo disso os afrescos do Camposanto de Pisa produzido ca. 1336-40 e o da *Basilica di Santa Maria Assunta*, em Atri, elaborado em 1260 (figura 40). Diferentemente da Itália, na França e na Inglaterra essas imagens circularam mais

intensamente por meio de manuscritos iluminados como o *De Lisle Psalter*(figura 41), escrito entre 1308 e 1340, e menos através dos afrescos (VÖLSER, 2001, p. 13).



Figura 40. Anônimo, *Três Vivos e dos Três Mortos*, Atri, 1260. Afresco, dimensões não encontradas. *Basilica di Santa Maria Assunta*, Atri.

Disponível e:

<[https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Maria_Assunta_\(Atri\)#/media/File:Incontro_dei_3_vivi_e_dei_3_morti_\(1260_circa\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Maria_Assunta_(Atri)#/media/File:Incontro_dei_3_vivi_e_dei_3_morti_(1260_circa).jpg)> Acesso em: 12 de fevereiro de 2019



Figura 41. Anônimo, *Três Vivos e Três Mortos*, f 127r, Anônimo, *De Lisle Psalter* Inglaterra, 1308-40, pintura sobre pergaminho, dimensões não encontradas, British Library, Londres (Arundel MS 83 II) Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/the-three-living-and-the-three-dead-princes-from-the-de-lisle-psalter>> Acesso em: 12 de fevereiro de 2019

Algumas das miniaturas eram acompanhadas de legendas que reforçavam a intenção das imagens, o que não acontecia com as pinturas murais. Os Livros de Horas, foram fundamentais na reprodução do tema, que ocupava uma página inteira. Esse tipo de literatura se popularizou no século XV através do elevado número de exemplares vendidos. De acordo com Zymła (2011, p. 61), isso favoreceu a projeção e transferência do modelo iconográfico franco-flamengo para outras materialidades, apontando uma interação mútua entre pinturas parietais e miniaturas.

O Encontro dos Três Vivos e os Três Mortos também foi pintado ao lado da Dança Macabra e do Triunfo da Morte – melhor abordados a seguir - em murais de amplas proporções. A presença do esqueleto humano em imagens públicas, não somente cumpre a função didática de doutrinação cristã, mas também destaca os estudos da medicina sobre o corpo humano e as tragédias vividas pela sociedade medieval tardia.

3.2.3 O triunfo da morte

A morte ganha um aspecto um pouco mais macabro quando são elaboradas as primeiras cenas com o Triunfo da Morte. O tema é frequentemente representado ao lado das cenas do Juízo Final e abarca uma maior quantidade de elementos simbólicos que o Encontro dos Três Vivos e dos Três Mortos. De acordo com Völser (2001, p. 51), a teoria mais plausível sobre o início desse tipo de configuração é a que trata do triunfo como uma referência ao quarto cavaleiro da Revelação de São João Evangelista. Esse personagem bíblico é responsável pela personificação da fúria da natureza contra a humanidade. Por isso a morte aparece nas imagens montada a cavalo. No afresco produzido ca. 1330-45, na *Capella San Giovannina Chiesa dei Dominicani*, em Bolzano (figura 42), a personagem ganha destaque e movimento através de suas asas e do cavalo a auxilia no sobrevoo acima dos corpos. Envolvendo um de seus braços, uma faixa com a citação do santo sobre a visão apocalíptica identifica a figura: “eu olhei e contemplei um cavalo pálido: e o seu nome, que estava acima dele, era Morte” (VÖLSER, 2001, p. 20). Esse mesmo perfil de figuração aparece em afrescos de várias regiões da Itália do Sul no século XIV. Outros possíveis referenciais são citados pela autora, como o mítico de Pegasus – que segundo os gregos, carregava as almas dos mortos através de suas asas para o plano celestial – e de Chronos – deus do tempo com atributos como a foice e a ampulheta (VÖLSER, 2001, p. 21).



Figura 42. Maestro dei Dominicani, *Triunfo da Morte*, Bolzano, ca. 1330-45. Afresco, dimensões não encontradas. *Capella San Giovanni* da *Chiesa dei Dominicani*, Bolzano

Disponível em:

http://www.comune.bolzano.it/cultura_context03.jsp%3FID_LINK%3D2356%26page%3D3%26area%3D11

Acesso em: 12 de fevereiro de 2019

Historiadores da arte como Millard Meiss propõem que o aspecto macabro dessas imagens seria uma consequência das tragédias vivenciadas pela população³⁹. A Peste Negra, que atingiu as cidades em 1348, e as guerras, empreendidas pelos soberanos, deixaram marcas profundas e afetaram a mentalidade do período. A historiadora da arte Tamara Quírico, em um de seus estudos, explana sobre o impacto causado na sociedade pela doença. Segundo ela, a peste, foi sem dúvida, um fator de peso nos novos modos de comportamento religiosos na Itália. As altas taxas de mortalidade trouxeram a sensação de proximidade da morte, que, conseqüentemente, incentivou a busca pela salvação divina. Isso, aliado ao conceito de Purgatório, teria gerado uma interpretação apocalíptica dos acontecimentos e direcionado clérigos e leigos a recorrerem a penitência, como a flagelação voluntária, a fim de purificarem

³⁹Cf: MEISS, Millard. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University, 1978

a alma (QUÍRICO, 2012, p. 149-150). A percepção da epidemia em níveis sociais não é o foco de nossos estudos, mas vale ser citada como possível fator de influência na imaginação medieval tardia.

Voltando para o Triunfo da Morte, é perceptível um ar macabro, hostil e feroz do cavaleiro em busca de suas vítimas. As ilustrações do campo da medicina podem ter contribuído com a caracterização dessas cenas através dos desenhos de esqueletos e órgãos, como citado anteriormente. A vulnerabilidade humana diante dos pecados terrenos foi o elo entre a imagem e o espectador explorado pela Igreja. O objetivo era claro, provocar o medo e a apreensão ao ponto de doutrinar os fiéis e lhes dar a oportunidade da renovação espiritual. Isso também atribuía ao cristianismo certo controle sobre os leigos, já que essas imagens remetiam a uma cartilha de comportamento estipulada pela própria instituição religiosa. Por isso, o tema era elaborado em narrativas – Paraíso, Inferno e Juízo Final – posicionadas estrategicamente nas paredes. A morte triunfal e os mortos tendem a aparecer no centro dos afrescos do Julgamento, separando os mortos pelas esferas sociais: à esquerda ficavam os menos abastados, à direita ficavam os nobres. Essa diferenciação poderia ser facilmente notada ao julgar as vestimentas de cada personagem. A estrutura quase não sofria alterações, mantendo o Paraíso acima e o Inferno abaixo do triunfo, o que facilitava a percepção da mensagem (VÖLSER, 2001, p. 26).

A composição do Triunfo da Morte acompanhou os pensamentos sobre o corpo específicos de cada região e os representou através de estilos diferentes. Segundo Paul Binski, em *Medieval Death: Ritual and Representation*, discorre sobre as particularidades atribuídas ao tema

o Gótico do norte desenvolveu contundentemente uma distinta visão do corpo como um sinal desse pensamento de penitência. Enquanto o corpo no Renascimento Italiano era essencialmente uma imagem de integração e equilíbrio, através do qual o melhor foi selecionado a partir da diversidade e caráter acidental da humanidade caída, assim redimindo o corpo pela arte, no norte as imagens mais poderosas e características são de desintegração, a exploração precisamente dos acidentes da morte. (BINSKI, 1996 apud VÖLSER, 2001, p. 12)⁴⁰

⁴⁰Trecho original: "...the Gothic north developed a strikingly distinct vision of the body as a sign of this penitential thinking. Whereas the body of man in the Italian Renaissance was essentially an image of integration, of balance, whereby the best was selected from the diversity and accidental character of ordinary fallen humanity, so redeeming the body by art, in the north the most powerful and characteristic images are of disintegration, the exploration precisely of the accidents of death."

Foram citados dois tipos de configuração acerca do tratamento do corpo. As primeiras imagens, entre o *Trecento* e início do *Quattrocento*, são aquelas cuja a personificação é feita pelo esqueleto a cavalo com uma foice, bastante similares aos modelos iconográficos que circularam pela Itália do Norte. Nas produções posteriores, a figuração da morte ocorria através do esqueleto em pé sobre um carro puxado por dois bois, correspondendo a um modelo mais humanista da Itália Central (VÖLSER, 2001, p. 12). Vejamos os exemplos: o afresco elaborado ca. 1350 no *Sacro Speco*, em *Subiaco* (figura 43), demonstra a morte da primeira fase. Figurada pelo esqueleto, ela assume a postura do cavaleiro bíblico galopando sobre os corpos. A exposição dos ossos também remete às miniaturas franco-flamengas que tanto circularam no Norte e que popularizaram o Encontro dos Três Vivos e dos Três Mortos. De acordo com Zymla (2011, p. 58), a presença deste tema nos países baixos borgonheses pode ser observada também em inúmeros afrescos como o do século XIII da catedral de Avignon.



Figura 43. Anônimo, *Triunfo da Morte*, ca. Subiaco, 1350. Afresco, dimensões não encontradas. Sacro Speco, Subiaco. Disponível em: <<http://marcobombagi.blogspot.com/2017/03/il-sacro-speco-sulle-orme-di-s-benedetto.html>> Acesso em: 12 de fevereiro de 2019

Também dessa origem procederam os romances de cavalaria, como os ciclos arturianos, que podem ter impulsionado a projeção da morte na figura do cavaleiro. Isso reforça a ideia de um imaginário voltado para os aspectos mais sombrios dentro do universo cortês. No caso de *Subiaco*, o impacto da imagem é demonstrado pela desenvoltura e crueldade da personagem, que causa uma reação imediata de apreensão. Por outro lado, o

afresco da *Cappella Bentivoglio* da *Abbadia di San Giacomo Maggiore* (figura 44) em Bolonha, apresenta uma linguagem mais humanista.

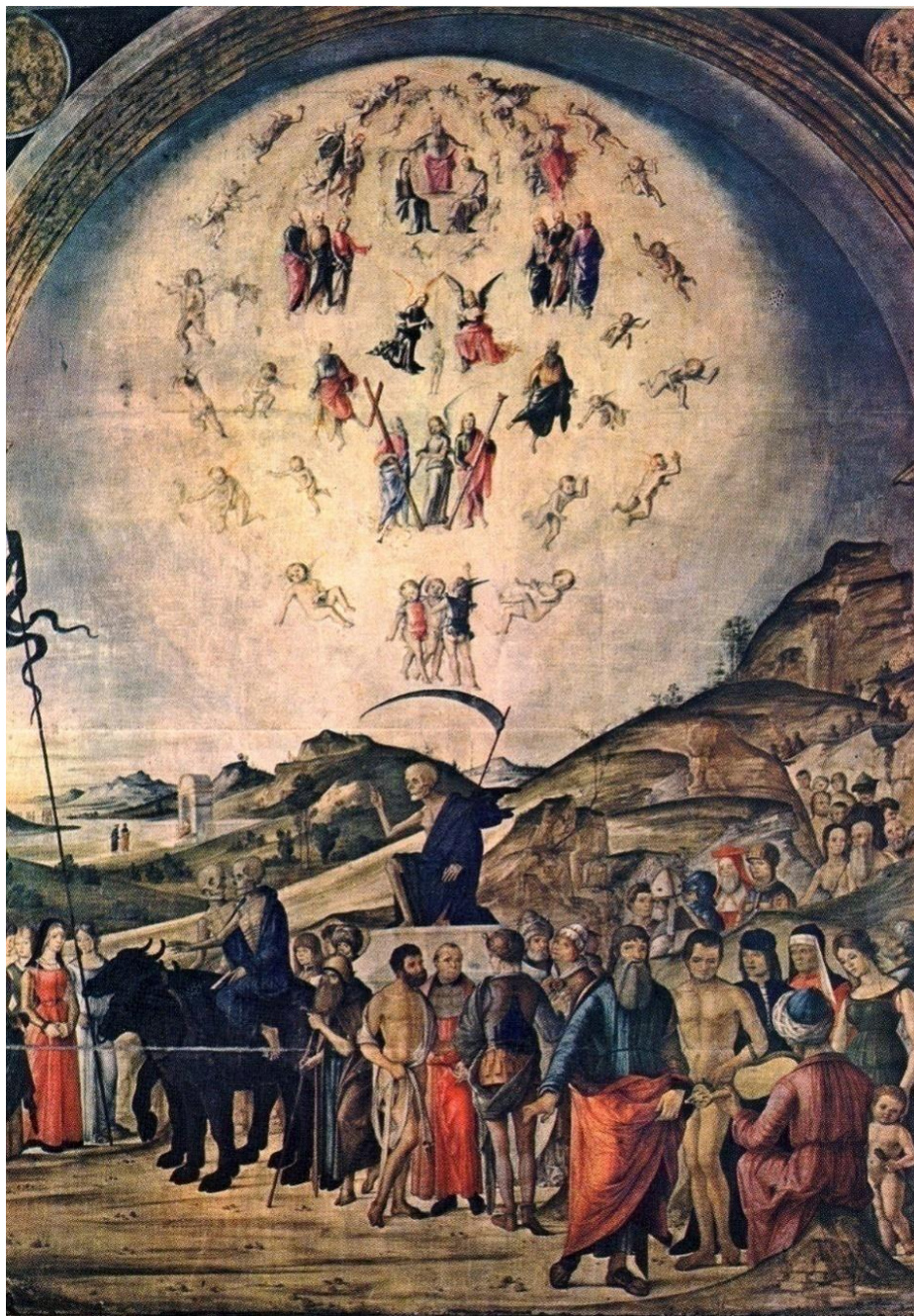


Figura 44. Lorenzo Costa, *Triunfo da Morte*, Bolonha, 1490. Afresco, dimensões não encontradas. *Cappella Bentivoglio* da *Abbadia di San Giacomo Maggiore*, Bolonha
Disponível em: <<https://blogcamminarenellastoria.wordpress.com/2014/11/02/bologna-il-trionfo-della-morte-nella-cappella-bentivoglio/>>
Acesso em: 12 de fevereiro de 2019

A alegoria do triunfo vem da tradição militar romana em celebrar os grandes feitos de um general, de modo similar às procissões de heróis de deus mitológicos. Em pé sobre um

carro, o militar adentrava a cerimônia de forma imponente e gloriosa. Esse mesmo tipo de carro passou a simbolizar as imagens triunfais do medievo tardio, principalmente pelo fato de haver uma profunda retomada do conhecimento da Antiguidade na Itália Central. A morte, nesse mesmo afresco, impõe muito mais respeito através de uma postura branda. Os cadáveres que, em imagens anteriores, eram pisoteados, são substituídos pela presença de corpos vivos, reunidos em torno da morte triunfal. Dante, quando escreve a *Divina Comédia*, recorre ao mesmo recurso do carro para tratar da simbologia da morte.

Existe ainda a versão feminina, que circulou antes dos carros alegóricos, a partir do Triunfo da Morte de Petrarca. O escritor trouxe outras interpretações sobre a morte, principalmente pelo fato de o escritor ter se envolvido com a cultura clássica e com questões como o valor simbólico do tempo. Houve uma adaptação do triunfo da literatura para as produções visuais onde sobressaiu o pensamento humanista. No poema, a morte é descrita de maneira leve, sem a violência ou a agressividade cavaleiresca do esqueleto. Portanto, a reflexão estimulada é diferente daquela implícita até então, alertando de forma sutil sobre a existência e iminência do fim da vida terrena. A visão de Petrarca é a seguinte:

Como nobre coração que honra aquite,
Cada uma em sua virtude se alegra,
Quando outra insígnia vi escura e triste,
E uma fera dona em veste negra.
Com tal furor, qual eu não sei se atrás,
No tempo dos gigantes fosse em Flegra.
Chamou, e disse: donzela, tu que vás
De beleza e virtude alterada,
De tua vida o termo não saberás? (PETRARCA, 2006, p. 109)

Para o autor, a morte aparece como uma mulher vestida de preto que leva delicadamente a alma de Laura. Segundo Völser (2001, p. 53), o poema inspirou a inovação da representação e da simbologia do tema, sugerindo ideais humanistas que foram mais enfatizados pelo triunfo através do esqueleto e do carro. Essa relação pode ser questionada, visto que nem todas as ilustrações foram baseadas nas descrições fornecidas pelo texto. As miniaturas das compilações desse período não seguem um modelo específico e podem aparecer com ou sem o carro, materializando a morte em um esqueleto ou em uma mulher. Mostra disso é a miniatura do século XV da compilação localizada na Yale University Library (figura 45).



Figura 45. Anônimo, *Triunfo da Morte*, f 25v, Francesco Petrarca, *I Trionfi*, Petrarca, Lombardia, século XV. Pintura sobre pergaminho, 12,7x7,9 cm. *Yale University Library, New Haven (MS. 438)*

Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3433218>>
Acesso em: 12 de fevereiro de 2019

3.2.4. A Dança Macabra

As imagens da Dança da Macabra ocuparam de maneira singela as paredes externas de cemitérios e igrejas, sobretudo, na Itália Setentrional a partir do século XV. A conotação didática cristã era a mesma do Triunfo da Morte e do Encontro dos Três Vivos e dos Três Mortos. Esqueletos e mortos dançavam lado a lado em direção à morte, ainda que esta não estivesse personificada. Segundo Zymła (2014, p. 27), essas produções podem ter alguma relação com as peças teatrais e as interpretações dos átrios das igrejas. A movimentação das figuras nos afrescos indica um possível estudo sobre as encenações, realizado pelos artistas. Para o autor, a captura dos gestos do corpo dependia de técnicas e percepções estéticas que foram desenvolvidas no *Quattrocento*. Por isso a ausência dessas cenas anteriormente.

A proliferação dos esqueletos dançantes aconteceu em pequena escala na Península Itálica, principalmente pelo fato de o Triunfo da Morte atender melhor às intenções humanistas e ao modelo iconográfico clássico. Contudo, uma dessas versões pode ser observada no afresco do *oratorio dei disciplini* de Clusone (figura 46) elaborada em 1485 e composta por dois frisos.



Figura 46. Giacomo Borlone Buschis, *Triunfo da Morte e Dança Macabra*, 1485, Clusone. Afresco, dimensões não encontradas. *Oratorio dei disciplini*, Clusone.

Disponível em:

<[https://it.wikipedia.org/wiki/Danza_macabra_\(Clusone\)#/media/File:Clusone,_Oratorio_dei_Disciplini_01.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/Danza_macabra_(Clusone)#/media/File:Clusone,_Oratorio_dei_Disciplini_01.JPG) >

Acesso em: 12 de fevereiro de 2019

3.2.5. A carta da morte

A iconografia da morte foi expressivamente explorada no tardo-medieval italiano. O tema era recorrente nos textos, miniaturas, afrescos e encenações teatrais. Partindo desse ponto de vista, analisaremos a carta Morte, salientando os pontos confluentes com os modelos citados acima.

A carta sobreviveu em dois dos três maços do conjunto de tarôs Visconti-Sforza. A mais antiga, de 1428, foi conservada pela Yale University Library (figura 47).



Figura 47. Bonifacio Bembo, *A Morte*, Lombardia, 1428-47. Pintura sobre papel, Pintura sobre papel, 19 x 9 cm. Yale University Library, New Haven (ITA 109)

Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=Visconti+Tarot&type=tag>>
Acesso em: 19 de julho de 2017.

No centro do cartão, imediatamente notamos a personificação da morte no esqueleto do cavaleiro portando uma foice. A figura passa galopando sem piedade em cima das vítimas amontoadas sem distinção social. Nota-se isso pela roupagem vermelha estampada com fios de ouro da personagem no canto inferior esquerdo com maior destaque, e também pela vestimenta azul e simples, daquela que está praticamente deitada logo abaixo. O requinte dos detalhes é o mesmo que das cartas numeradas. O fundo avermelhado e ornamentado em ouro justifica o duplo valor do objeto, nos âmbitos material e social por ser uma produção da corte.

Tratando da iconografia a qual se relaciona, percebemos que esse tipo de representação está alinhado aos primeiros Triunfos da Morte, simbolizados pelo esqueleto segurando uma foice montado a cavalo. A impressão macabra da carta é a mesma do afresco de Subiaco (figura 43) por exemplo. Existe uma preocupação, em ambas imagens, em expor as vítimas de maneira submissa, empilhadas no chão, vivas ou mortas, provocando o medo no expectador. Isso fica mais claro na carta do tarô, que trata a Morte como superior, enfatizando que esta não faz distinções a ninguém.

A carta da Morgan Library (figura 48) produzida entre 1450 e 1480, também segue os modelos iconográficos do tema. A personificação da morte ocorre por meio do esqueleto com um arco e flecha ocupando, praticamente todo o espaço. Na imagem a singularidade da personagem permanece no lugar do cavaleiro triunfal. O chão verde com desenhos de flores em dourado e o relevo das pedras num segundo plano aludem à uma paisagem natural e externa. O fundo em ouro permanece com pequenas modificações nos padrões laterais. Essa configuração é mais genérica, com menos elementos simbólicos, e se assemelha aos inúmeros esqueletos produzidos entre os séculos XIII e XV. Ainda assim, o porte de arma da personagem pode ser uma possível ligação com o Triunfo da Morte. O afresco de Clusone (figura 46), já citado, serve como exemplo da circulação desse tipo de representação na Lombardia. A pintura é dividida em dois frisos que retratam a morte de maneiras distintas. No superior, a Morte triunfa na forma de “rei esquelético” ao lado de outros dois esqueletos ameaçadores. Um deles aparece com um arco e flecha, assim como carta. Curiosamente, abaixo, vários mortos dançam entre os vivos, indicando uma das poucas pinturas italianas que fazem referência a Dança Macabra.

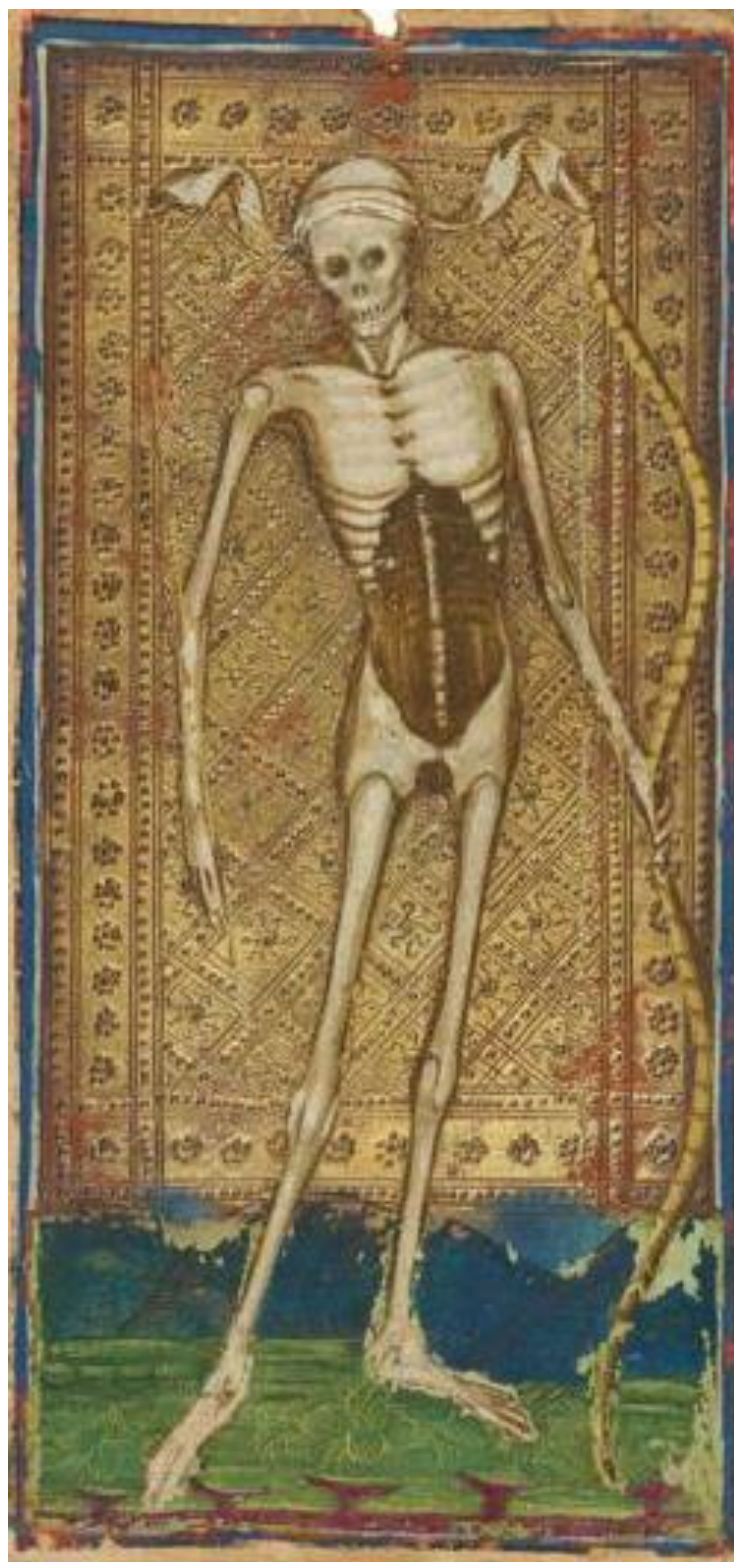


Figura 48. *Bonifacio Bembo, A morte, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630)*
Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>>
Acesso em: 19 de julho de 2017

Um terceiro exemplo da circulação desse modelo é dado pela decoração da parede do *broletto* de Como (figura 49), encomendado pelos Visconti em 1320. Apenas parte do afresco foi conservado após a demolição parcial da estrutura em 1897 e está localizado no Museo Civico da mesma cidade.



Figura 49. Anônimo, *O Cavaleiro e a Morte*, Lombardia, ca. 1320. Afresco, 182x158 cm. Museo Como, Como.

Disponível em: <http://www.italiamedievale.org/portale/?attachment_id=561170>
Acesso em: 13 de fevereiro de 2019

Não à toa, a carta Morte foi atribuída de figura alegórica bastante similar aos modelos iconográficos do tema. Estes, foram transferidos para miniaturas, pinturas parietais e, posteriormente, para gravuras. Além disso, foram adaptados às técnicas e à materialidade empregada, adquirindo novos significados e assumindo outras funções, como vemos no tarô.

3.3 Os Amantes

O amor promoveu a formação de outro programa iconográfico utilizado em ampla escala pelas oficinas. O tema apareceu nos romances de cavalaria, nas decorações de parede dos quartos, nos objetos de uso cotidiano e se estabeleceu como parte do comportamento cortesão.

3.3.1. Amor cortês

O amor cortês era conhecido pelos poetas e trovadores como *fine amour* ou *vraie amour*, por tratar de um tipo de amor perfeito. Segundo Danielle Régnier-Bohler (2002, p. 47), o tema aparece na lírica na forma de uma relação potencialmente adúltera em que a mulher casada é alvo de um cortejo amoroso veiculado por poemas. Em alguns casos a mulher amada era inacessível, em outros, o caráter carnal era enfatizado.

As primeiras histórias de amor cortês afloraram no século XII, na França. Posteriormente, ganharam força em outras regiões da Europa, como a corte de Milão. A nobreza havia estabelecido um comportamento baseado na elegância e na polidez, incentivando a produção da música, da literatura, das artes visuais e demais áreas culturais. Foi por esse motivo que o tema se fortaleceu e passou a ser adotado como maneira de amar (RÉGNIER-BOHLER, 2002, p. 48). Segundo Anne Dunlop (2012, p. 160), no *Duecento* esse sentimento era percebido como algo peculiar ao olhar. No livro *De amore*, de Andreas Cappellanus (1150-1220), escrito em 1180, o amor era o resultado da vista que se tinha sobre a beleza do sexo oposto e que intuía o desejo de estar com a pessoa amada e toca-la. Diante disso, apenas os cegos estavam imunes a esse sentimento.

A mulher era sempre retratada como objeto de cobiça e o homem como seu serviçal. O romance se embasava no modelo feudo-vassálico, colocando o poeta em posição submissa, a disposição da dama. Desse modo, ele lhe devia uma homenagem assim como o vassalo prestava serviços ao senhor. Em contrapartida, o poeta, ou o cavaleiro, tinham direito a um beijo, a um olhar, ou até a uma declaração de amor como recompens (RÉGNIER-BOHLER, 2002, p. 48-49).

Essa dinâmica foi adotada na vida real, o cortesão seguia uma série de requisitos pessoais estipulados pela dama para conquistá-la. Faziam parte deles a lealdade e dedicação, assim como o bom desempenho nas participações dos torneios cavaleirescos. Régner-Bohler chama a atenção para dimensão privada relatada nos romances:

sugerida pela lírica, bem como por passagens dos romances nas quais o herói se encontra cativo de uma imagem fascinante, em estado de *dorveille* (torpor) – como Percival diante das três gotas de sangue na neve – e de êxtase, como Lancelote entregando-se a gestos de adoração no momento em que, enfim, vai receber a recompensa de uma noite de amor (RÉGNIER-BOHLER, 2002, p. 49)

Vale lembrar que esses e outros textos, como os livros de orações, estavam comumente associados a miniaturas. Na Lombardia, os miniaturistas puderam aprimorar as técnicas em consequência do sucesso dos livros decorados. Um deles foi *I Trionfi*, de Petrarca. O poema, dedicado à amada Laura, tinha em sua composição um triunfo exclusivo para o amor, com ilustrações inspiradas na iconografia do Amor Cortês. O cupido e o encontro do casal, são fortes componentes simbólicos desse tema e adquirem o caráter triunfal pela representação do carro. Exemplo disso é a miniatura elaborada por Apollonio di Giovanni (figura 50), na compilação do século XV.

As paredes dos quartos também eram alvo dessas produções e passaram a ter afrescos com imagens semelhantes aquelas dos manuscritos, que revelavam sutilmente a silhueta do corpo através dos tecidos e costuras das vestimentas. Para Dunlop (2012, p.160), a roupagem do *Trecento* foi marcada pelo caráter erótico devido a introdução da costura em viés, aos decotes ousados e às bainhas masculinas, que permitiam o tecido se ajustar ao corpo e transparecer algumas curvaturas. No final do século XII o ato de ver foi fortemente estudado, o que contribuiu para a invenção dos óculos e a elaboração dos tratados sobre a visão e raios óticos de Roger Bacon (1214-1292). Nesse mesmo período o amor também passou a ser tratado pela medicina como uma patologia; Arnold Villanova (1240-1311) definia o amor como um problema da faculdade do cérebro, afetando o julgamento do indivíduo (DUNLOP, 2012, p. 164). De certo modo, o livro de Andreas Cappellanus, já havia dado indícios dessa teoria.

A transferência do tema para o afresco pode ser elucidada pela decoração de um dos quartos do Castello de Sabbionara d'Avio (figura 51). Em uma parte, um cupido a cavalo atira flechas em um rapaz, em outra, o abraço entre um casal reforça a temática da narrada.



Figura 50. Apollonio di Giovanni, *Triunfo do Amor*, f.19r, Francesco Petrarca, *Trionfi* (Fac-símile) Lombardia, Século XV. Pintura sobre pergaminho, 13,7 x 21,7cm. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florença (MS. Strozzi 174).

Disponível em: <http://www.artcodex.it/opere/petrarca/zoom/images/petrarca_19r.jpg>
Acesso em: 19 de julho de 2017.



Figura 51. Master of Santa Felicità, *Decorazione da Câmara de amor*, Trento, 1340. Afresco, dimensões não encontradas. Castello di Sabbionara d'Avio, Trento.

Disponível em: <<https://www.fondoambiente.it/luoghi/castello-di-avio?lde>> Acesso em: 13 de fevereiro de 2019

As miniaturas das cenas de amor foram adaptadas a vários suportes. Isso é exemplificado pela placa de marfim italiana do século XIV (figura 52), conservada no

Metropolitan Museum of Art (17.190.259). Os objetos de marfim e osso, assim como outros igualmente elaborados para as cortes tardo-medievais, eram, em sua maioria, enfeitados com temas seculares que escapavam à iconografia religiosa. Dotados de utilidade cotidiana, as caixas de espelho faziam parte de um costume bastante comum na elite da Europa: os homens presenteariam as damas, noivas ou esposas, com um conjunto de acessórios para pentear os cabelos. Em muitos casos esses artefatos ficavam guardados em estojos detalhados com cenas de amor, animais e monstros (Tatsch, 2018a, p. 94). Segundo Tatsch (2014, pp.75-76), a motivação para esse tipo de produção pode estar atrelada ao sucesso da literatura e à transferência do amor imaginário para o amor físico. O tema foi transferido dos romances para o comportamento da elite, oferecendo as oficinas um amplo repertório para a elaboração dos trabalhos.



Figura 52. Anônimo, *Cena de Amor em Placa de Marfim*, Itália do Norte, século XIV. Entalhe em Marfim, 10,3x4.5x0.5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (17.190.259).

Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464258>>

Acesso em: 13 de fevereiro de 2019

Houve uma extensa confecção das caixas de espelho na França e na Itália do Norte entre os séculos XIV e XV. Para Tatsch (2018a, p. 114-115), as diferenças entre uma e outra estão na composição das cenas e na incorporação de alguns elementos vistos somente nas italianas. Prova disso é a caixa de espelho do século XIV do acervo do British Museum (1856,0623.106) (figura 53), que contém nas laterais do segundo plano um castelo. Esse posicionamento deixou um espaço livre no centro onde foi adicionada a figura estilizada de uma árvore, o que não ocorre nas versões francesas. Estas, por sua vez, são distinguidas pela presença de um baldaquino protegendo o casal, como a caixa do The Cleveland Museum of Art (40.1200), do século XIV (figura 54).



Figura 53. Anônimo, *Cena de Amor em Caixa de Espelho*, Itália do Norte, Século XIV. Entalhe em marfim, diâmetro: 10 cm. British Museum, Londres (1856,0623.106)

Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=965361001&objectId=49359&partId=1>

Acesso em: 13 de fevereiro de 2019



Figura 54. Anônimo, *Cena de Amor em Caixa de Espelho*, Paris, 1325-1350. Entalhe em marfim, diâmetro: 10,2 cm. The Cleveland Museum of Art, Cleveland (40.1200)
Disponível em: <<http://www.clevelandart.org/art/1940.1200>>
Acesso em: 13 de fevereiro de 2019

3.3.2. Carta dos Amantes

O modelo iconográfico do Amor Cortês permaneceu ativo nas oficinas de artistas até meados do século XVI e inspirou a produção de diversas imagens na corte. Prova disso está no conjunto de tarô Visconti-Sforza. A primeira evidência reside no fato de o primeiro baralho ser um presente de casamento. Deborah Krohn (2008, p. 140) discorre sobre a hipótese de Filippo Maria ter encomendado as cartas com a finalidade de presentear sua esposa, Maria de Savoia (1411 – 1469). A segunda, é enfatizada pela carta Amantes, presente nesse e no terceiro maços, e teriam a função de talismã para atrair sorte ao matrimônio. Em ambas identificamos elementos relativos ao modelo iconográfico.

Na carta da Yale University Library (figura 55) a tipologia é facilmente detectada. O encontro entre o casal acontece sob a proteção de um baldaquino rosa decorado com os brasões das famílias e com a palavra Amor.



Figura 55. Bonifacio Bembo, *Amantes*, Lombardia, 1428-47. Pintura sobre papel, 19 x 9 cm. Yale University Library, New Haven (ITA 109)

Disponível em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=Visconti+Tarot&type=tag>>

Acesso em: 19 de julho de 2017.

Esse tipo de dossel é frequente nas produções francesas, como a miniatura da caixa de espelho do The Cleveland Museum of Art (figura 54), sugerindo a circulação dos modelos dessa região na Itália. Outro ponto importante de conexão com essa referência é enfatizado pelo aperto de mãos do casal, bastante frequente em miniaturas. A cena, ambientada pelo jardim, tem a presença de um pequeno cão saltitante na parte inferior e, em segundo plano, a de um banco estofado em vermelho. As roupas das personagens sugerem a qual camada social pertencem. A figura feminina se mantém ereta em um vestido longo estampado em dourado. O cabelo preso pelo acessório – popular entre as mulheres da corte - deixa à mostra a leve expressão facial. Posicionada a frente, a personagem masculina se inclina para alcançar a dama. A aparência é enobrecida pelo traje azul e dourado e pelo chapéu com a inscrição, de procedência francesa, *I Bon Droit*.

Na parte superior do cartão, o cupido vendado e alado sobrevoa o casal. Segundo Anne Dunlop (2012, p.156-157), a venda nos olhos do *putto* – menino nu – é uma característica da iconografia do tardo-medieval e está presente também na decoração do castelo de Sabbionara d’Avio (figura 51). A figura do cupido é uma referência à Eros, deus do amor na mitologia grega. Os textos da Antiguidade tratavam metaforicamente do amor como uma cegueira, ainda que nas imagens o menino não estivesse com a visão encoberta. Para a autora, a versão do *Trecento* expõe o amor como carnal, alinhando a nudez pagã aos olhos vendados. Segundo C. D. Gilbert (1970, p. 305), o caráter profano do amor na mentalidade cristã era representado pelo cupido. A venda cumpria uma função simbólica, ao passo que distinguia o amor puro e ideal da irracionalidade das paixões sensuais.

Na carta do terceiro maço (figura 56), da Morgan Library, a composição dos elementos segue um padrão um pouco diferente que na carta anterior e seu estado de conservação não permite que a análise seja tão profunda. A imagem, provavelmente, também foi inspirada nos modelos do Amor Cortês, em especial, o do Triunfo do Amor. As personagens principais foram retratadas em tamanho menor em um jardim. No lado esquerdo e em pé, o cavaleiro com roupas e chapéu azuis e amarelo toca a mão da personagem à sua frente. Voltada para a figura masculina, a dama, com vestimentas luxuosas, preenche o espaço direito. Atrás do casal, notamos a presença de um elemento arquitetônico semelhante a um pedestal, usado de apoio pelo cupido cego. A relevância do *putto* na cena é sugerida pelo seu tamanho – igual ao das figuras nobres – e pela sua disposição – ocupa praticamente toda a metade superior do cartão. Na miniatura do Triunfo do Amor de Apollonio di Giovanni (figura 50), a presença do menino é dada sobre um pedestal acima do carro alegórico. Essa

configuração triunfal mostra as preocupações do período em recuperar a cultura da Antiguidade e parece corresponder à cena do tarô.



Figura 56. Bonifacio Bembo, *Amantes*, Lombardia, 1450-80. *Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm.* The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630).

Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>>

Acesso em: 10 de fevereiro de 2019

3.4. Astrologia e o tarô

A astrologia era um conhecimento científico legítimo, utilizado amiúde como dispositivo para prever o futuro ou mesmo com a finalidade medicinal. Na cosmologia medieval, era considerada parte da astronomia e as universidades a ofertavam como disciplina, assim como a medicina. Os estudos dessa ordem procederam da Antiguidade através de escritos como os de Aristóteles (384-322 a.C.) e de Ptolomeu (c. 100-170), mas não estavam acessíveis para as camadas mais populares do *Quattrocento*. Dentro das possíveis tarefas de um astrólogo, estavam as previsões anuais com dimensões públicas sobre as profissões e algumas categorias sociais de poder, como duques e reis bastante conhecidos nas cortes da Itália do Norte (ANZZOLINI, 2013, p. 3-5).

A relevância da astrologia para o século XV está na obtenção de respostas em momentos de crises. Diante das mudanças políticas e sociais, os nobres recorreriam a profecias religiosas e astrológicas para auxiliar na resolução de problemas ou mesmo como forma de entendimento dos acontecimentos em questão. Isso não exclui o uso das técnicas como fonte medicinal. Na Grécia Antiga, a saúde era considerada o resultado dos equilíbrios dos quatro humores: sanguíneo, fleumático, melancólico e colérico. As doenças aconteciam porque um desses humores estava em desequilíbrio devido a agentes externos do corpo, como o ar, a comida e bebida, o sono e vigília, o movimento e repouso, evacuação e repleção e as paixões. Além disso, acreditava-se que a doença poderia ser causada por dois fatores celestiais o *ex radice inferiori* e o *ex radice superiori*: o primeiro tratava do mundo sublunar e o segundo do movimento das estrelas. Por isso a lua e as estrelas eram fundamentais no tratamento dos pacientes. Através da medicina hipocrática-galênica, os movimentos regulares dos componentes cósmicos foram introduzidos no prognóstico do paciente. O ciclo lunar gráfico baseado nos doze signos do zodíaco agia como instrumento para determinar o percurso da doença (ANZZOLINI, 2013, p. 11-12). A partir dessa teoria, a astrologia medicinal pôde de se desenvolver e contar cada vez mais com os astros para atender a pacientes, como Gian Galeazzo Sforza (1469-1494), neto de Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti. A proliferação desse conhecimento nas sociedades de corte está ligada ao resgate da Antiguidade por parte dos intelectuais e artistas cujas propostas humanistas amadureceram a partir do século XVI (ANZZOLINI, 2013, p. 10).

A corte de Milão, por exemplo, recorreu a astrologia em situações que envolviam saúde e política. Segundo Monica Anzzolini (2013, p. 72-73), na biografia de Filippo Maria, Decembrio coloca como prevista pelos astrólogos a ascensão do nobre como duque de Milão.

O autor também afirma que o Visconti tomava decisões importantes com a ajuda das previsões. Desse modo, o duque se consultava para saber qual o momento propício para iniciar uma guerra, ou qual período mais favorável para viajar ou descansar. Bianca Maria Visconti, única filha de Filippo, parece ter herdado de seu pai o mesmo interesse por esse estudo. Isso reside no fato de ela manter relações próximas com Antonio Bernareggi (data de nascimento desconhecida), médico ducal no governo de Francesco Sforza e astrólogo. Antonio e sua equipe cuidaram da saúde de Bianca Maria e de seus filhos, além de membros de outras cortes italianas (ANZZOLINI, 2013, p. 80-84). Além disso, o médico também lecionou em Pavia durante a primeira metade do século XV nas áreas da medicina e astrologia. As gerações seguintes, os filhos e netos de Bianca e Francesco, deram continuidade ao interesse pela ciência dos astros, empregando de diversas maneiras os profissionais e utilizando suas previsões principalmente na política e medicina.

Diante do cenário exposto, analisaremos as cartas Estrela, Sol, Temperança e Lua, buscando possíveis pontos de conexão com os estudos astrológicos. Um dos indícios dessa relação está no jogo de cartas que antecedeu ao conjunto, aquele encomendado por Filippo Maria e elaborado por Michelino da Besozzo. O *Tractatus de Deificatione Sexdecim Heroum*, de meados de 1400, escrito por Marziano da Tortona (datas de nascimento e morte não localizadas) –secretário e astrólogo de Filippo Maria – é praticamente o único documento a respeito do jogo. Nele são dadas as instruções e a descrição das cartas, que teriam sido criadas antes de 1425. Todas as miniaturas eram representações ou de animais, ou de deuses, separadas por quatro sequências. Assim, as cartas Júpiter, Mercúrio, Apolo e Hércules faziam parte da virtude e eram simbolizadas pela águia; Juno, Netuno, Marte e Éolo, eram da riqueza, identificada pela fênix; Palas, Diana e Vesta eram da virgindade e tinham como símbolo a rola; Vênus, Baco, Ceres e Cupido eram do prazer, com a pomba para a identificação (FARLEY, 2009, p. 35). No tratado não há referência a algum tipo de envolvimento do jogo com a astrologia. No entanto, os deuses da mitologia e seus respectivos plantas possuem características que coincidem com as dos signos do zodíaco.

Segundo o historiador da arte Aby Warburg (2013, p. 447), a sobrevivência dos deuses da Antiguidade aconteceu na Idade Média em duas vias: sob a roupagem da alegoria moral, sobretudo com a interpretação dos escritos de Ovídio, e através de uma tradição iconográfica oriunda da astrologia. As representações dos deuses no Renascimento dependiam dos catálogos e gravuras produzidas durante a Idade Média como resultado da redescoberta da Antiguidade tardia. Warburg cita um jogo de tarô da Itália setentrional preservado pelo Kunsthalle, em Hamburgo, em que os deuses possuem algumas representações semelhantes as

esculturas clássicas. A investigação dessas representações esteve presente também nos países nórdicos, que elaboraram manuais mitológicos ilustrados na Alta Idade Média. Posteriormente, essas compilações foram adaptadas aos escritos de Ovídio e às figuras do zodíaco. (WARBURG, 2013, p. 454). Para Warburg (2013, p. 454-455), a elaboração dos deuses astrais, sobretudo aquelas elaboradas com vestimentas tipicamente nórdicas, só atingiram seu auge após a segunda metade do século XV, graças à prensa móvel. Essas imagens astrológicas foram encontradas nos afrescos desse mesmo período do Palazzo Schifanoia, em Ferrara, e tratam dos doze meses do ano. Warburg descreve como o mural está organizado:

a imagem de cada mês consiste em três faixas, dispostas paralelamente uma sobre a outra, das quais cada uma funciona como um espaço pictórico autônomo com figuras com a metade de seu tamanho natural. Na faixa superior, os deuses olímpicos desfilam em carros triunfais; a faixa inferior narra a vida terrena na corte do Duque de Borso: vemo-lo administrando seu governo ou partindo alegremente para a caça; a faixa intermediária é dedicada ao mundo dos deuses astrais – isso já é insinuado pelo signo do Zodíaco, que aparece ao centro dessa área, rodeado por três figuras enigmáticas. (WARBURG, 2013, p. 455)

Um exemplo desses afrescos é o relativo ao mês de abril (figura 57). Na faixa superior está o triunfo de Vênus, padroeira do mês. Abaixo, no centro do mural, são retratados os três decanatos – três partes do mês – cuja figura do meio personifica o signo de touro. No friso inferior, são narradas cenas da vida da elite. O que chama a atenção é a postura da mulher à esquerda da faixa central. O penteado dos cabelos, a forma como a personagem é posicionada e o vestido longo são características também presentes nas imagens da Antiguidade. Warburg (2013, p. 453) diz que em muitas das produções da Itália é possível notar a sobrevivência da gestualidade da arte grega tanto a respeito do movimento do corpo, como da vestimenta. Exemplo disso é o Nascimento da Vênus de Sandro Botticelli, pintado em 1486.

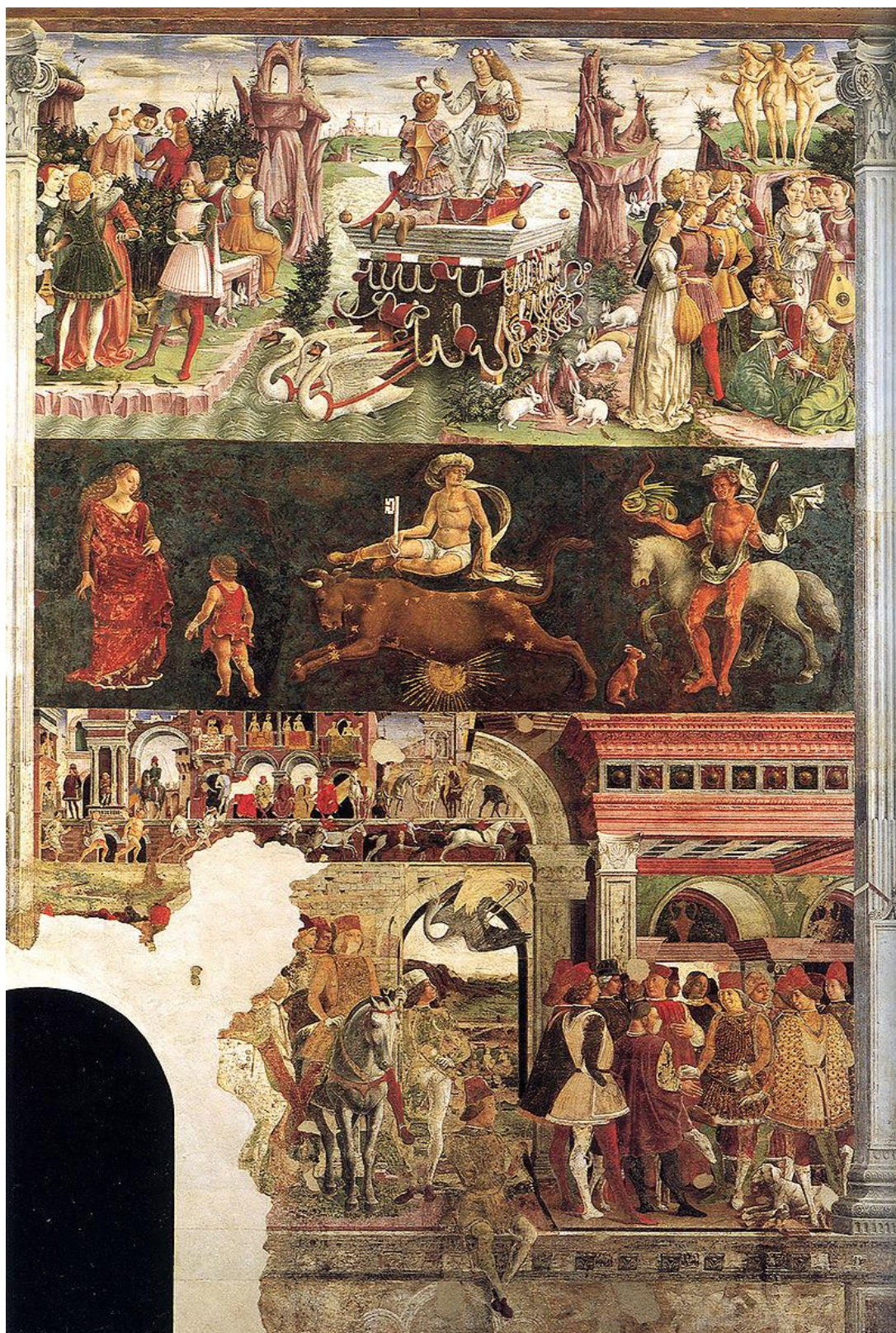


Figura 57. Francesco del Cossa, *Alegoria do mês de abril*, Ferrara, 1468-70. Afresco, 500x320 cm. Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Disponível em:

<[https://it.wikipedia.org/wiki/Aprile_\(Francesco_del_Cossa\)#/media/File:Aprile,_francesco_del_cossa,_10.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Aprile_(Francesco_del_Cossa)#/media/File:Aprile,_francesco_del_cossa,_10.jpg)>

Acesso em: 13 de fevereiro de 2019

Nas cartas Lua (figura 58), Estrela (figura 59), Temperança (figura 60) e Sol(figura 61) do terceiro maço do tarô, o movimento do corpo das personagens é semelhante. Essa seria outra possível conexão com a astrologia e imagens derivadas.



Figura 58. Antônio Cicognara, *Lua*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,6 x 8,7 cm.
Accademia Carrara, Bergamo (06AC00889/01-26)
Fonte: DUMMETT, 1986



Figura 59. Antônio Cicognara, *Estrela*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,6 x 8,7 cm.
Accademia Carrara, Bergamo(06AC00889/01-26)
Fonte: DUMMETT, 1986



Figura 60. Bonifacio Bembo/ Antonio Cicognara, *Temperança*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630). Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>> Acesso em: 20 de julho de 2017.



Figura 61. Bonifacio Bembo/Antonio Cicognara, *Sol*, Lombardia, 1450-80. Pintura sobre papel, 17,3 x 8,7 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS. M. 630). Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards>> Acesso em: 20 de julho de 2017.

Esse baralho, preservado pela Morgan Library foi produzido entre 1450 e 1480, mesmo período em que as gravuras foram postas em circulação. Além disso, estudiosos como Michael Dummet (1986, p. 128) apontam que esses mesmos arcanos, provavelmente, foram os últimos a serem elaborados. Isso nos permitirá realizar uma abordagem comparativa com os afrescos de Ferrara.

A postura das personagens nas cartas transparece certa semelhança com a postura daquelas do mural de Schifanoia. Os gestos que remetem a Antiguidade são acompanhados de vestimentas diferentes das outras cartas. Tomemos como exemplo a carta Lua. A figura feminina, que protagoniza a cena, preenche praticamente todo o espaço do cartão. A lua, alegoria que dá nome a carta, é segurada pela mão direita na altura da cabeça. Em pé de frente a um precipício, a postura corporal e a gestualidade teriam sido inspiradas pelas imagens clássicas. Os cabelos soltos e o modelo do vestido, e a ausência dos sapatos não correspondem à moda da elite.

Esse mesmo padrão segue com a Temperança (figura 60) e a Estrela (imagem 59). As cores dos vestidos, azul e vermelho, o penteado, e a postura são bastante parecidos nas três personagens. A gestualidade nas cartas parece dialogar com a das figuras do friso central de Schifanoia (figura 57), e até mesmo com a miniatura do tratado de astrologia elaborado na Bélgica primeira década de 1400, pertencente a The Morgan Library Museum (MS M 785 fol. 26v) (figura 62).

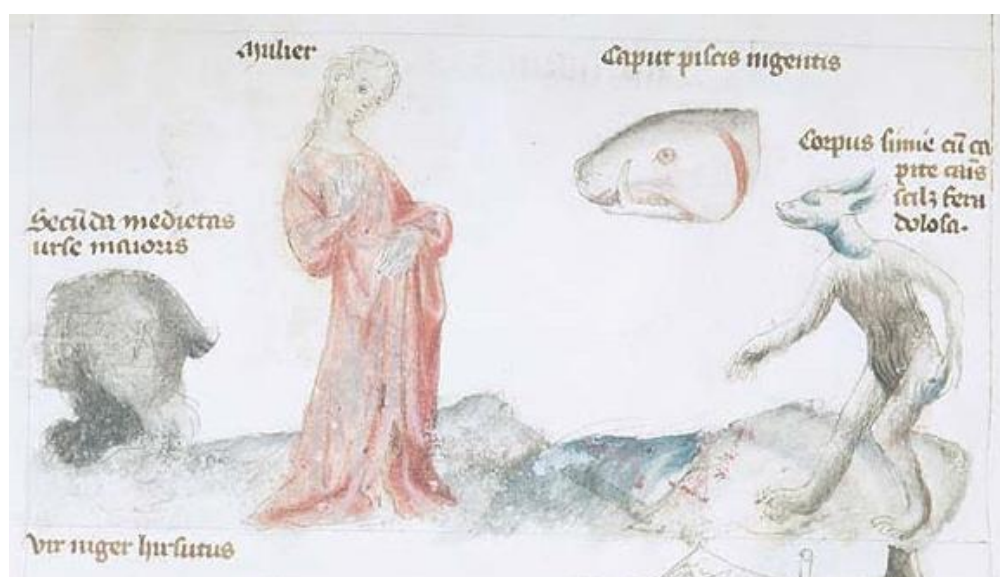


Figura 62. Anônimo, *Capricórnio*, f 26v, Abū Ma'shar, Tratado Astrológico, Bélgica, ca.1400. Pintura sobre pergaminho, 25,4x17,5 cm. The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque (MS M 785 fol. 26v)

Disponível em: <<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/39/144038> >

Acesso em: 13 de fevereiro de 2019

Na cena que representa o primeiro decanato do signo de capricórnio, a mulher disposta no canto superior esquerdo é retratada com gestos semelhantes e com roupas mais leves, como nas alegorias citadas.

A carta Sol (figura 61), diferentemente das demais, é representada por um *putto*, que flutua sobre uma nuvem negra, segurando o sol acima de sua cabeça. Vale notar que uma faixa com o mesmo tecido do vestido da carta Lua aparece entrelaçado ao corpo do menino. Todos os quatro arcanos citados têm nomes de componentes celestiais de indiscutível valor para a astrologia, além de se aproximarem às tendências humanistas. A relação dessas imagens está na intenção do artista em atribuir certo movimento aos corpos, talvez numa tentativa inspirada pelos modelos clássicos em deixá-los menos rígidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tarô mais antigo que conhecemos foi elaborado para a corte de Milão do século XV. O conjunto Visconti-Sforza é composto por três maços diferentes e, assim como os atuais, estão organizados em Arcanos Maiores e Menores. Tratando-se de um objeto complexo, optamos por uma abordagem que abarcasse a totalidade de dados. A biografia dos objetos foi escolhida como metodologia para traçar a vida do conjunto de tarô durante o *Quattrocento*. Foram levantadas informações a respeito de sua origem, autor, função, relevância social, relação com as imagens de ampla circulação, e iconografias que podem ter sido utilizadas como referência na elaboração das cartas.

Tendo em vista o tarô como um jogo de passatempo e não como um oráculo, o foco da pesquisa foi direcionado para as imagens das cartas em si, buscando pistas sobre o porquê de terem sido pintadas, não considerando os possíveis significados. Desse modo, o jogo foi compreendido como um objeto de corte, de valor material e simbólico inquestionáveis para a sociedade lombarda. Vimos que a nobreza do *Quattrocento* atribuiu expressiva importância às produções artísticas em sua variedade de suportes. Os primeiros baralhos foram produzidos com requinte e luxo, atendendo principalmente ao gosto e ao estimado tempo de lazer da elite. Na segunda metade do século XV, através da prensa móvel, o custo de produção das cartas caiu e tornou-as mais acessíveis.

Os dois baralhos mais antigos do conjunto foram encomendados por Filippo Maria Visconti e o terceiro, por Francesco Sforza. A autoria das cartas permanece em discussão, porém, estudos mais recentes sugerem que a oficina de Bonifacio Bembo, em Cremona, seria a responsável pela elaboração dos três maços, com exceção de algumas cartas daquele produzido por último. Essas teriam sido pintadas por Antonio Cicognara alguns anos depois das demais do mesmo baralho.

Os jogos de tarô eram socialmente apreciados e constituíam uma rede de artefatos característicos de seu período. Essa rede abarcava desde tapeçarias, até caixas para guardar joias, pentes e espelhos. Todos eles eram atribuídos de valor artístico, em muitos casos, com detalhes em materiais preciosos. As cartas de Milão são exemplo disso, não somente pelo fato de serem feitas com papelão, mas principalmente por terem o fundo folhado a ouro. Os objetos, então, ocupavam posições específicas de acordo com sua função e seus valores material, afetivo e simbólico. Dentro dessa dinâmica, o primeiro baralho do tarô Visconti-Sforza pode ser considerado especial pelo fato de ser um presente de casamento. Sem

dúvidas, seu caráter artístico contribuiu para que fosse valorizado e para que tivesse outra função além do jogo. Ele servia como agente social porque interagia e proporcionava interação entre as pessoas, ao mesmo tempo que simbolizava o poder ducal, exercendo um encanto sobre aqueles que o manipulavam. Se por um lado as cartas inicialmente já tinham elevado valor material, por outro, eram agregadas de valor afetivo e social pelo seu comitente. Como presente matrimonial de Filippo Maria para Maria de Savoia, o jogo foi atribuído de valor político. Naquele tempo o casamento era mais um instrumento político do que uma união afetiva. Dar o tarô como presente foi, em primeiro lugar, um gesto diplomático em troca dos benefícios que o matrimônio trouxe ao duque. Em segundo lugar, as cartas reforçavam o poder do Visconti ao passo em que evidenciavam os símbolos e brasões da família. O jogo também inseriu o duque nos padrões de comportamento cortesão, que estipulavam ao cavalheiro ofertar um presente a dama.

A corte dos Visconti e Sforza foi brevemente analisada para que pudéssemos ter uma visão mais abrangente sobre o contexto em que o jogo foi produzido. Personagens significativos apontaram o interesse pela arte desde o início do governo dos Visconti. As produções culturais eram utilizadas como aparelhagem de poder e de expansão política. A urbanização das cidades fez emergir um novo tipo de sociedade e de corte, muito mais preocupada com posições e aparências sociais. Quanto mais luxuoso e ornamentado fosse o castelo, mais seria reconhecido em sua cidade e nas vizinhas. Esse reconhecimento poderia atingir um nível internacional, proporcionando relações de troca, circulação e transferência de imagens. Daí a intensificação destas, como pinturas decorativas, tapeçarias, roupas minuciosamente detalhadas, pentes e caixas de espelhos em marfim. Um dos motivos pelo tarô Visconti-Sforza ser tão relevante está no fato de ser um dos poucos exemplares dos objetos da corte de Milão que sobreviveram as guerras e ao tempo. Ele indica todo um estilo de vida de uma determinada esfera social baseado na ostentação, nos bons costumes e no valor atrelado a imagem.

Em relação às figuras pintadas nas cartas, visualizamos a transferência de temas e imagens entre diferentes suportes. Assim, as miniaturas e temas de livros, como os romances de cavalaria, eram aplicados em afrescos decorativos de quatros ou entalhados no marfim de caixas de espelho. Ilustrações de livros medicinais eram referência para cenas de ensinamento cristão nas paredes das igrejas. Havia uma mobilidade entre as imagens que se adaptavam as diversas materialidades e que transitavam entre regiões geográficas e que sobreviveram aos séculos. A popularidade do poema *I Trionfi* de Francesco Petrarca teve papel importante nas produções artísticas desse período. As alegorias de cada triunfo foram transferidas para as

imagens, gerando uma espécie de moda entre aos artistas. Por exemplo, o triunfo da morte, proveniente da Igreja, passou a ser representado de maneira diferente após a publicação do livro. A personificação da morte se tornou mais branda e menos impactante, ressaltando um aspecto humano não visto em imagens anteriores.

Os triunfos de Petrarca poderiam ter alguma relação com os triunfos do tarô. Na segunda metade do século XIV, o humanista passou uma temporada na corte dos Visconti e colaborou na construção da biblioteca ducal. Segundo Gertrude Moakley, os triunfos do tarô seriam uma espécie de derivação do poema. Por exemplo, o triunfo do amor do livro seria a origem da carta, Imperador, Imperatriz e Amantes. A teoria da escritora seria insuficiente para provar essa proximidade porque as cartas Diabo e Torre, que teriam sido inspiradas pelo triunfo da morte, muito provavelmente ainda não existiam. A comparação da autora foi baseada em ilustrações de dois livros contendo o poema e que não conseguimos acessar. Miniaturas de outros exemplares foram abordadas, mas a variação entre as representações dos triunfos dificultou a análise comparativa e não permitiu que chegássemos a uma conclusão final. Contudo, as cartas serem conhecidas como *carte de trionfi*, a intimidade de Petrarca com os Visconti, seu envolvimento com a cultura e o interesse dos artistas pelo poema nos permite considerar a hipótese do escritor e de seu trabalho estarem relacionados ao tarô.

Por meio das pesquisas identificamos iconografias de grande uso no tardo-medieval que, provavelmente, foram referência para a pintura dos Arcanos maiores. Devido ao elevado número de cartas de cada um dos três maços, escolhemos a carta Morte e Amantes, além das cartas Lua, Sol, Estrela e Temperança para serem analisadas. A carta Morte dos baralhos da Yale University Library e da The Pierpont Morgan Library apresentou elementos que dialogam com a iconografia da morte italiana tardo-medieval. O esqueleto e a foice foram a principal conexão com outras imagens do mesmo tema que estiveram presentes na Itália setentrional. A investida cristã nas imagens didáticas e o desenvolvimento dos estudos medicinais sobre a morte e os corpos em decomposição formaram uma iconografia que circulou também entre os artistas e suas oficinas. A personificação da morte poderia ser vista em ambientes públicos e de acesso comum a todos os estratos sociais, formando, portanto, um repertório iconográfico frequente nas oficinas, como a de Bonifacio Bembo.

A carta Amantes foi relacionada com a iconografia do amor cortês. O encontro do casal ao ar livre e o cupido vendado das cartas do primeiro e terceiro maços fazem parte do tema tão difundido na Europa medieval. Grande parte da profusão dessas imagens aconteceu pela literatura. Os romances de cavalaria como Lancelot e os ciclos arturianos ilustravam cenas de amor que também eram previstas na vida real. O tema passou a ser parte dos hábitos

da nobreza e a decorar seus aposentos e utensílios de uso cotidiano, como pentes, espelhos e porta joias. O comportamento ideal do cortesão era associado a exaltação da dama, ofertando-lhe inúmeros presentes. Por isso, não só a carta Amantes pode ser vista como parte do tema, como todo o primeiro baralho, já que este foi um presente de casamento.

As cartas Estrela, Lua, Sol e Temperança do último baralho foram estudadas pela perspectiva de Aby Warburg e o conceito de sobrevivência de um *pathos*. Os estudos demonstraram que a corte milanesa recorria a astrologia sobre questões políticas e medicinais, com previsões sobre o futuro e respostas não encontradas em nenhum outro lugar – até mesmo a ascensão ao poder de Filippo Maria foi profetizada por um especialista. Muitos astrólogos circularam pela Lombardia devido à importância que se dava a esse conhecimento na Itália do Norte e ao patrocínio oferecido pela corte de Milão. A universidade de Pavia é exemplo disso; entre as disciplinas oferecidas estava a astrologia. A própria biblioteca ducal contou com vários exemplares como catálogos e manuais relacionados ao tema.

Uma possível conexão desses estudos com as cartas estaria no tarô que antecedeu ao conjunto Visconti-Sforza, elaborado por Michelino da Besozzo e também encomendado por Filippo Maria. A descrição dada por Marziano da Tortona em seu tratado sobre o jogo aponta que as figuras das cartas representavam deuses da mitologia grega, se distanciando das figuras do tarô posterior. Em países nórdicos havia uma intensa elaboração de manuais, tapeçarias, catálogos e calendários com ilustrações dos deuses gregos e que chegaram na Itália do Norte. Com as diretrizes humanistas, a busca pela cultura antiga foi aprofundada e a utilização dessas imagens se tornou popular no fim da Idade Média. Elas teriam circulado pelas oficinas e feito parte do repertório iconográfico utilizado na produção do tarô de Michelino, assim como dos manuais técnicos de astrologia. No tarô Visconti Sforza a sobrevivência das imagens da Antiguidade seria identificada pela postura das figuras que representam as cartas Estrela, Lua e Temperança. O fato de serem mulheres, o movimento dos corpos e a vestimenta sugerem um tipo de ligação com a Antiguidade. Isso foi demonstrado nos afrescos do Palazzo Schifanoia, em Ferrara. Os murais que tratam do ciclo dos meses e dos signos do zodíaco são exemplo de como as imagens dos deuses mitológicos permaneceram em uso pelos artistas. Assim, como nas cartas, a postura das figuras que personificam os signos transmite uma sensação de movimento, evidenciado pelas roupas que possivelmente são de um período anterior. Outro ponto que poderia conectar o tarô com a astrologia estaria nos componentes astronômicos presentes em ambos. O sol, a lua e as estrelas eram fundamentais para o desenvolvimento das técnicas dessa ciência e foram personificados nas cartas do tarô.

De modo geral, o tarô Visconti-Sforza foi um rico objeto de pesquisa porque possibilitou aos estudos da história da arte outras reflexões para além das formas em si. Demonstrou a necessidade de inclusão de conceitos e perspectivas de diferentes áreas, como a antropologia, resultando em uma pesquisa mais aprofundada sobre os fatores determinantes na produção dos maços. Apontou ainda para a relevância em estudar objetos da Idade Média com temas seculares e funções do cotidiano. Embora esses artefatos tenham sido considerados pela história da arte tradicional como arte menor, provaram ter uma ampla gama de questões interdisciplinares sobre a sociedade de corte. Ademais, os estudos sobre as produções artísticas do tardo-medieval, indicaram a relevância estética e o significado dos objetos no Quattrocento lombardo, bem como o papel das transferências e circulação de imagens. Os repertórios iconográficos puderam ser construídos graças ao trânsito de artistas, comerciantes e mercadorias que deram visibilidade às imagens. As transferências superaram a questão do suporte e as circulações ultrapassaram as barreiras geográficas e temporais, encontrando no tarô um espaço de fusão de imagens e ideias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALGERI, Giuliana. La pittura in Lombardia nel primo Quattrocento. *In*: Zeni, Federico. **La pittura in Italia: il Quattrocento**. Milão: Electa, Vol 2, parte 1, p. 53-71, 1987.

ANDERSON, Jaynie. **Antonio Cicognara. Renaissance. Raphael, Botticelli, Bellini, Titian. 15 th & 16 th century Italian paintings from de Accademia Carrara, Bergamo**. Camberra: National Gallery of Australia. 2011. Disponível em: <<https://nga.gov.au/exhibition/renaissance/Default.cfm?IRN=202517&BioArtistIRN=37019&MnuID=ARTISTS&ArtistIRN=37019&ViewID=2>> Acesso em: 16 de fevereiro de 2016

ANZZOLINI, Monica. **The duke and the stars: Astrology and politics in Renaissance milan**. Massachusetts: Harvard University Press, 2013.

BANDERA, Sandrina e TANZI, Marco. **Quelle carte de triumphhi che se fanno a Cremona**. Milão: Skira, 2012.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

BINSKI, Paul. **Medieval Death: ritual and representation**. Nova Iorque: Cornell University Press, 1996.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CALEBI, Donatella. **A cidade do primeiro renascimento**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CENGARLE, Federica e COVINI, Maria Nadia (Org). **Il ducato di Felippo Maria Visconti, 1412-1447: Economia, política, cultura**. Florença: Firenze University Press, 2015. Disponível em: <http://www.rm.unina.it/rmebook/dwnld/Cengarle_Covini.pdf> Acesso em: 30 de março de 2017.

CHASTEL, Andre. **A arte italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CASTIGLIONE. Baldassare. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CUTLER, Anthony. Gifts and gift exchange as aspects of the byzantine, arab and related economies. *In*: **Dumbarton oaks papers**. Washington, vol. 55, pp. 247-278, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1291821?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 04 de Agosto de 2017

CUST, Lionel. The Frescoes in the Casa Borromeo at Milan. *In*: **The Burlington Magazine**. Londres, nº 184, Vol. 33, 1918. Disponível em: <<https://ia902509.us.archive.org/34/items/burlingtonmagazi32londuoft/burlingtonmagazi32londuoft.pdf>> Acesso em: 30 de março de 2017

DUMMET, Michael. **The Visconti-Sforza Tarot Cards**. Nova Iorque: George Braziller, 1986.

DUNLOP, Anne. The Look of Love. *In*: BOURDUA, Louise; GIBBS, Robert. **A Wider Trecento: Studies in 13th and 14th-Century European Art**. Leiden/Boston: Brill, 2012, pp. 154-165.

DELMORO, Roberta. Per la Comitenza artistica di Filippo Maria Visconti: precisazioni e ipotesi. *In*: _____. **Monza Illustrata 2014. Annuario di Arti e Culture a Monza e in Brianza**. Milão: Scalpendi Editore, 2014, pp. 12-53

FARLEY, Helen. **Cultural History of tarot: From entertainment to esotericism**. Londres: I. B. Tauris, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GAMBERINI, Andrea. **A Companion to late medieval and early modern milan: the distinctive features of an Italian state**. Leiden/Boston: Editora Brill, 2015.

GEARY, Patrick. Mercadorias sagradas: a circulação de relíquias medievais. *In*: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF. 2008. Pp. 217-244.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto, o encanto da tecnologia. *In*: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, nº 8, vol. 1, pp.41-62, 1997.

_____. Recém-chegados ao mundo dos bens: o consumo entre os Gonde Muria. *In*: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF. 2008. Pp. 143-178.

GILBERT, C. D. Blind Cupid. *In*: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. Londres, vol. 33, pp. 304-305, 1970. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/750901>> Acesso em: 15 de julho de 2016

GILLI, Patrick. **Cidades e sociedades urbanas na Itália Medieval – Século XII-XIV**. Campinas, Editora da Unicamp, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

GUENÉE, Berbard. Corte. *In*: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002, pp. 269 – 281.

GUERRERI, Franca. Le imprese Visconti-Sforza. *In*: **Storia di Milano**. Milão, 2011. Disponível em: <<http://www.storiadimilano.it/arte/imprese/Imprese05.htm>> Acesso em: 27 de junho de 2017

HEYDENREICH, Ludwig. **Il Primo Rinascimento: Arte italiana 1400-1460**. Milano: Rizzoli, 1978.

HILSDALE, Cecily J. Gift. *In*: **Studies in iconography**. Kalamazoo, vol. 33, 2012, pp. 171-182. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23924281?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 03 de agosto de 2017.

HOFFMANN, Detlef. **The Playing Card: an illustrated history**. New York: Graphic Society. 1973.

HOLLINGSWORTH, Mary. Las cortes italianas. In: **El Patronazgo artístico en la Italia del renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI**. Madri: Akal ediciones, 2002. Capítulo 3, p. 169-225.

KAPLAN, Stuart. **Tarô Clássico**. São Paulo: Editora Pensamento, 1972.

KORPIOLA, Mia e Lahtinen, Anu [Ed.]. **Cultures of death and diyng in medieval and eraly modern europe**. Helsinque: University of Helsinki, 2015.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF. 2008. Pp. 89-121.

KROHN, Deborah. Manuscripts and books and the rituals of love and marriage. In: BAYER, Andrea [ed.]. **Art and love in Renaissance Italy**. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 2008. Catálogo de exposição.

Le Goff, Jacques. **O apogeu da cidade medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **O nascimento do purgatório**. São Paulo. Lisboa: Editorial Estampa, 1995

_____. **Por amor às cidades**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

_____. “Cidade” In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. Pp. 219 -235.

MALAGUZZI VALERI, Francesco. **Pittori Lombardi**. Milão: L.F. Coglato, 1902.

MARNOTO, Rita [Cord.]. **Petrarca 700 anos**. Coimbra: Instituto de Estudos Italiano da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2005. Disponível em: <file:///C:/Users/asus/Downloads/Petrarca-700%20Anos.pdf > Acesso em: 01 de janeiro de 2019

MAZZINI, Franco. **Bonifacio Bembo**. In:Dizionaio Biografico. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/bonifacio-bembo_%28Dizionario-Biografico%29/> Acesso em: 18 de maio de 2017.

MEISS, Millard. **Painting in Florence and Siena after the Black Death**. Princeton: Princeton University, 1978.

MOAKLEY, Gertrude. The Tarot trumps and the Petrarch’s Trionfi. Some suggestions on their relationship. In: **Bulletin**. Nova Iorque: New York Public Library, nº 2, vol 60, 1956. Disponível em: <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3309910;view=1up;seq=73>> Acesso em: 04 de fevereiro de 2016

_____. **The tarot cards painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza family: an iconographic and historical study**. Nova Iorque: The New York Public Library, 1966.

MURGIA, Giulia. L'incipit Del MS Ferenze, BNC, Palatino 556. Una mise vers della prosa. In: _____. **La Tavola Ritonda tra intrattenimento ed enciclopedismo. Studi umanistici, Serie Philologica. Collona Studi e Ricerche.** Roma: Sapienza Università Editrice, 2015.

Origem da Palavra. Etimologia. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/triunfo/>> Acesso em: 06 de junho de 2017
Natale, Mauro e Romano, Serena [org]. *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza - Milano al centro dell'Europa.* Catálogo. Milão, Skira. 2015

PARRAVICINO, Emiliano. Three packs of Italian Tarocco cards. In: **The Burlington Magazine.**, vol 3, pp. 237-251, 1903.

PELLEGRIN, Elisabeth. **La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XVe siècle.** Paris: Chez L.S. Olschki, 1955.

PRATESI, Franco. Italian Cards. New Discoveries: The Earliest Tarot Pack Known. In: **The Playing Card XVIII**, nº 2, 1989.

PETRARCA, Francesco. **Triunfos.** São Paulo: Hedra, 2006.

PUPPI, Lionello. A proposito di Bonifacio Bembo e della sua bottega. In: **Arte Lombarda**, nº 2, vol. 4, 1959.

QUÍRICO, Tamara. Peste Negra e a escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV. In: **Mirabilia**, nº 14, pp. 135-155, 2012.

RÈGNIER-BOHLER, Danielle. Amor Cortesão. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval.** São Paulo: EDUSC. 2002. Pp. 47 -55.

ROECK, Bernd; TÖNNESMANN, Andreas. Federico da Montefeltro: **Arte, stato e mestiere delle armi.** Torino: Einaudi, 2009.

SCALCO, Luca. **Il ciclo dei Giochi nel Palazzo Borromeo di Milano.** Milão, 2011. Disponível em: <<http://www.storiadimilano.it/Arte/giochiborromeo/giochiborromeo.htm>> Acessado em: 26 de junho de 2017

STEFANO, Bottari. I Tarocchi di Castello Ursino e l'origine di Bonifacio Bembo. In: **Emporium**, nº 681, vol. CXIV, 1951.

Disponível em:

<http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=CXIV&pagina=CXIV_681_110.jpg>
Acesso em: 18 de maio de 2017

TATSCH, Flavia G. Gravuras no cotidiano europeu: séculos XV e XVI. In: **Museion**, nº15, 2013.

_____. Cenas de amor cortês entalhadas em marfim: caixas, pentes e caixas de espelho do medievo. In: **Revista Signum**, nº 1, vol. 15, 2014.

_____. Caixas de espelho e pentes da Itália Setentrional do *Trecento* e do *Quattrocento*: cópias ou variações? *In: Figura: Studies on the classical tradition*, Campinas, nº 1, vol. 6, pp. 93-123, junho, 2018a.

TOESCA, Pietro. **La pittura e la miniature nella lombardia**. Milão: Editore libraio della real casa, 1912.

VAN MARLE, Raimond. **The development of the Italian schools of painting**. Leiden: Martinus Nijhoff. 1926, Vol. 2.

VÖLSER, Ingrid. **The theme of death in Italy art: The triumph of death** (Tese de doutorado em História da Arte). Departamento de História da Arte, Mc Gill University, Montreal. 2001.

WARBURG, Aby. **O renascimento da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARNKE, Martin. **O artista da Corte: Os antecedentes dos artistas modernos**. São Paulo: Edusp, 2001.

ZYMLA, Herbert G. El encuentro de los tres vivos y los tres Muertos. *In: Revista digital de iconografía medieval*. Madrid, vol. III, nº 6, 2001, pp. 51-82. Disponível em: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf>> Acesso em: 06 de fevereiro de 2019

_____. La danza macabra. *In: Revista digital de iconografía medieval*. Madrid, vol. VI, nº 11, 2014, pp. 23-51. Disponível em: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>> Acesso em: 06 de fevereiro de 2019.