



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Marcelo Ribeiro dos Santos

TARÔ DE MARSELHA: O ROSTO DIVINO

**CAMPINAS
2018**

MARCELO RIBEIRO DOS SANTOS

TARÔ DE MARSELHA: O ROSTO DIVINO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Educação, na área de concentração de Educação.

Orientador: Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

O ARQUIVO DIGITAL CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO MARCELO RIBEIRO DOS SANTOS, E ORIENTADA PELO PROF. DR. CARLOS EDUARDO ALBUQUERQUE MIRANDA.

**CAMPINAS
2018**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES; CNPq, 1513863

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

Santos, Marcelo Ribeiro, 1965-
Sa59t Tarô de marseille : o rosto divino / Marcelo Ribeiro dos Santos. –
Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Carlos Eduardo Albuquerque Miranda.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Memória. 2. Cartas de jogar. 3. Judeus. 4. Cinema. 5. Mesopotâmia -
História. I. Miranda, Carlos Eduardo Albuquerque, 1965-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Marseille tarot : The divine face

Palavras-chave em inglês:

Memory

Cards

Jews

Cinema

Mesopotâmia - History

Área de concentração: Educação

Titulação: Doutor em Educação

Banca examinadora:

Carlos Eduardo Albuquerque Miranda [Orientador]

Danuzio Gil Bernardino da Silva

Marcus Alexandre Finzi Corat

Adilson Nascimento de Jesus

Acir Dias da Silva

Data de defesa: 20-06-2018

Programa de Pós-Graduação: Educação

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

TARÔ DE MARSELHA: O ROSTO DIVINO

Autor : Marcelo Ribeiro dos Santos

COMISSÃO JULGADORA:

Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

Prof. Dr. Danuzio Gil Bernardino da Silva

Prof. Dr. Marcus Alexandre Finzi Corat

Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

A Ata da Defesa assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

2018

Agradecimentos

Este trabalho teve o suporte financeiro da Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas através de bolsa CAPES/CNPQ.

Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda por seu empenho e competência. Sem sua erudição e suas intuições, seria simplesmente impossível chegar aos resultados aqui apresentados. Sou também muito grato a meu amigo, Prof. Dr. Danuzio Gil Bernardino da Silva, que foi quem primeiro me apresentou a Arte da Memória e quem me encaminhou ao orientador ideal, viabilizando um trabalho cujo tema costuma ser repellido pelo mundo acadêmico. Agradeço também, *in memoriam*, ao Prof. Dr. Milton José de Almeida, cujo legado acadêmico e presença espiritual pautaram meu percurso “iniciático” no Laboratório OLHO.

Agradeço aos meus filhos, Brian, Eric e Dilan, pelo fluxo amoroso contínuo que percorre meu coração, me abastecendo de força e fé para elucidar mistérios e abrir caminhos que possam beneficiar o futuro. São três seres iluminados e valiosos de cuja formação tenho o privilégio de participar. Agradeço com carinho à minha companheira Tânia, interlocutora e parceira de experimentos para uma vida mais natural e saudável, conquistada pela inteligência colocada em ação. Tenho uma guerreira ao meu lado.

Agradeço à minha mãe Sissa e a meu irmão Marcos por toda ajuda e apoio, material e emocional, que fazem com que eu sinta que tenho uma família e que terei sempre, nos tempos bons ou difíceis. Podem contar comigo para o que der e vier.

Agradeço a meus Mestres que já se foram para o Reino da Memória: meu avô querido, Nilde Ribeiro dos Santos, que me iniciou nos temas espirituais. Meu Mestre de Judô, Kodansha, Motoyuki Murayama, que sempre esteve a meu lado, educando, apoiando, fortalecendo meu corpo e minha mente e me ensinando que a verdadeira amizade atravessa as culturas e os milênios. Agradeço também a meu Mestre Juramidam, Raimundo Irineu Serra, que abriu os portais de minha emoção e de minha inteligência para um Brasil profundo e desconhecido, que canta hinos milenares de louvor à nossa Mãe Divina, o espírito fecundo, amoroso e próspero da Natureza. Salve Mestres!

Resumo

O Tarô de Marselha, mais conhecido por seu uso em divinação ou jogos, possui características intrínsecas complexas, de ordem matemática e iconográfica, que fazem com que se torne objeto de interesse acadêmico e social. Para analisar de maneira adequada este antigo repositório de imagens, elaboramos uma metodologia que preocupa-se em seguir os fluxos de ações humanas conectadas ao baralho, elaborando um Fluxograma de ações que torna-se ferramenta de aplicação de intervenções. A importância da reinserção do Tarô de Marselha na corrente principal de educação institucional, deve-se ao fato de que é um objeto ímpar, capaz de resgatar memórias arcaicas e conecta-las com o presente de modo surpreendente. A coincidência de sua iconografia com a imagística da Mesopotâmia arcaica, lança luz sobre os primórdios da formação da Arte da Memória clássica, medieval/renascentista e contemporânea, traçando um caminho de ações que percorrem um fluxo sensório-motor, conectado ao Tarô de Marselha, que nos sugere que este pode ser montado como estrutura arquitetônica de Memória. Demonstramos assim, que a estrutura que pode ser erigida com a montagem das cartas, coincide com os primeiros templos e oratórios trípticos mesopotâmicos e que segue sua simbiose sensório-motora com os seres humanos até as máquinas trípticas eletrônicas/cinematográficas contemporâneas, as quais modulam comportamentos semelhantes aos rituais folclóricos de procissões e batalhas da Idade Média e das Folias de Reis do Brasil, associadas às máquinas trípticas tradicionais: os oratórios e os pórticos triunfais. Seguindo este fluxo de ações semelhantes, detectamos os pontos de reconexão que podem vitalizar os circuitos de ação humana conectados ao Tarô de Marselha, promovendo sua aproximação do fluxo de conhecimento acadêmico e escolar, além de reinseri-lo nos ciclos rituais folclóricos dos quais já fez parte.

Palavras-chave: memória; baralho; mesopotâmia; judeus; cinema

Abstract

Marseille Tarot is well known for its use in games or divination, nevertheless, it depicts peculiar iconographic and mathematic intrinsic features, which add to its academic and social relevance. In order to adequately analyze this ancient image repository, we devised a methodology which aims at following the flow of human actions connected to the deck, creating a Flow Chart of actions which becomes a tool to apply interventions. The importance of the insertion of Marseille Tarot in the mainstream of institutional education is due to the fact that it is an object with unique features, capable of rescuing very ancient memories to connect them with the present in a surprising way. The coincidence of its iconography with ancient Mesopotamia imagistic, throws light into the primordial origins of the Art of Memory, be it Classical, Medieval/Renaissance or Modern, trailing a path of actions that enhances a sensory-motor flow, connected to Marseille Tarot, which suggests that it can be assembled as an architectonic Memory structure. Therefore, we show that the structure which can be assembled using the cards, fits with the first ancient Mesopotamian tryptic temples and oratories, and that it keeps its sensory-motor symbiosis with human beings, up to the electronic/cinematographic tryptic machines, which elicit similar behaviors as those of the folk rituals of processions and battles in the Middle Ages, as well as the Folias de Reis in Brazil, associated with the traditional tryptic machines: Oratories and Arches of Triumph. Following this flow of similar actions, we detected the reconnection points in the action system, which can increase the vitality of the circuits pertaining Marseille Tarot, promoting its involvement with the flow of academic and school knowledge, as well as reintegrating it to the folk ritual cycles of which it was once a central part.

Key Words: memory; cards; Mesopotamia; Jews; cinema

Índice de Ilustrações:

As fontes digitais ou bibliográficas das imagens encontram-se em notas de rodapé, consecutivas à apresentação das figuras.

Fig.1: Fluxograma “cartográfico” de Aby Warburg.....	33
Fig.2: Fluxograma do Fluxo de Energia. Morowitz.....	34
Fig.3: Acordeom de Bergson.....	43
Fig.4: Configurações do Tarô.....	46
Fig.5: Configuração fractal do Tarô de Marselha.....	51
Fig.6: Lei “CJ” nas escalas menores.....	51
Fig.7: Lei “CJ” nos menores detalhes.....	51
Fig.8: Sephiroth figurando a lei Camoin-Jodorowsky e auto-similaridade Fractal.....	52
Fig.9: Sephiroth rotacionada para evidenciar os cubos inscritos.....	54
Fig.10: Corte de espadas do Tarô Mameluco. Séc. XIV D.C.....	55
Fig.11: Lugares de memória (Romberch).....	60
Fig.12: Imagem agente em nicho retangular (Romberch).....	61
Fig.13: Chaves de decodificação para símbolos de memória (Romberch).....	62
Fig.14: O Tarô divide-se em “lugares” (<i>loci</i>) distintos: Trunfos, Corte e Naipes.....	63
Fig.15: La Lune.....	64
Fig.16: Le Pape.....	65
Fig.17: Le Bateleur.....	65
Fig.18: A “Cruz de Vênus” no sete de Ouros.....	66
Fig.19: O “Coração” no três de Copas.....	66
Fig.20: A maquete desmontada em seus salões distintos, seguindo a Lei CJ.....	68
Fig.21: A maquete montada, seguindo a Lei CJ.....	69

Fig.22: Cartas com emblemas do sistema “Lógica Figurativa”, Thomas Murner.....	72
Fig.23: Montagem do Arco do Triunfo de Maximiliano I.....	73
Fig.24: Arco do Triunfo de Maximiliano I.....	74
Fig.25: Le Mat.....	82
Fig.26: Impressão de selo cilíndrico mesopotâmico (3.500 A.C.).....	83
Fig.27: detalhe de sarcófago de Chipre (475-460 A.C.).....	84
Fig. 28: detalhe de baixo relevo greco-romano (aprox.100 D.C.).....	84
Fig.29: detalhe de baixo relevo greco-romano (aprox. 100 D.C.).....	85
Fig.30: detalhe de entalhe em madeira, Espanha (1.495 A.D.).....	86
Fig.31: iluminura, França (1454).....	88
Fig.32: figura asteca. Séc. XVI.....	88
Fig.33: Le Bateleur.....	89
Fig.34: La Papesse.....	89
Fig.35: Impressão de selo cilíndrico mesopotâmico (aprox. 3.500 A.C.).....	80
Fig.36: Afresco na cidade de Pompéia. (aprox.. 70 D.C.).....	92
Fig.37: Pintura Medieval. (1460-1470 D.C.).....	93
Fig.38: Retrato da Imperatriz Matilda (Séc. XV A.D.).....	94
Fig.39: L’Imperatrice.....	95
Fig.40: L’Empereur.....	95
Fig.41: detalhe de reprodução de selo cilíndrico sumério.....	96
Fig.42: detalhe de reprodução de selo cilíndrico sumério.....	96
Fig.43: Relevo romano, 1 A.C.....	97
Fig.44: Selo da Imperatriz Matilda. Aprox. 1.150 D.C.....	98
Fig.45: Imperador Frederico II da Suábia. Séc. XIII.....	98
Fig.46: Le Pape.....	99

Fig.47: detalhe de impressão de selo cilíndrico Sumério.....	99
Fig.48: cruz equilátera Suméria.....	100
Fig.49: Cruz Suméria de três braços.....	100
Fig.50: Crânio peruano superposto a crânio atual.....	101
Fig.51: deformação craniana.....	101
Fig.52: Afresco de Pinturicchio. 1502-1507 D.C.....	102
Fig.53: Lamoureux.....	103
Fig.54: impressão de selo cilíndrico mesopotâmico.....	104
Fig.55: detalhe de vaso grego arcaico.....	105
Fig.56: detalhe de A Primavera de Sandro Boticelli.....	105
Fig.57: Le Chariot.....	106
Fig.58: impressão de selo cilíndrico mesopotâmico.....	106
Fig.59: relevo indiano arcaico.....	107
Fig.60: afresco Maia.....	108
Fig.61: cetro de pedra Maia.....	108
Fig.62: máquina voadora dos Kung.....	109
Fig.63: relevo de Alexandre o Grande.....	110
Fig.64: La Justice.....	111
Fig.65: relevo Sumério, representando uma deusa.....	112
Fig.66: Estátua Suméria.....	113
Fig.67: estátua egípcia.....	114
Fig.68: representação medieval da Justiça.....	114
Fig.69: L’Hermite.....	116
Fig.70: detalhe de impressão de selo Neo-Assírio.....	117
Fig.71: relevo Neo-Assírio.....	117

Fig.72: relevo do Peloponeso.....	117
Fig.73: pintura medieval representando Diógenes.....	118
Fig.74: La Roue de Fortune.....	119
Fig.75: detalhe de reprodução de selo cilíndrico Sumério.....	120
Fig.76: representação grega de Nêmesis.....	120
Fig.77: ilustração medieval de A. Durer.....	121
Fig.78: La Force.....	122
Fig.79: reprodução de selo cilíndrico Sumério.....	123
Fig.80: detalhe de selo cilíndrico Sumério.....	123
Fig.81: deusa Cibele. Relevo greco-romano.....	123
Fig.82: detalhe de pintura medieval.....	124
Fig.83: Le Pendu.....	125
Fig.83: detalhe selo sírio/cretense.....	126
Fig.84: o selo completo com uma faixa invertida.....	126
Fig.85: Execução de Judeu na Idade Média.....	127
Fig.86: Carta sem Nome.....	128
Fig.87: detalhe de relevo assírio.....	129
Fig.88: relevo de La Tonina.....	130
Fig.89: Dança da Morte.....	131
Fig.90: Temperance.....	132
Fig.91: detalhe de impressão de selo cilíndrico mesopotâmico.....	133
Fig.92: estátua de Nike, deusa grega da vitória.....	133
Fig.93: afresco medieval.....	134
Fig.94: Le Diable.....	135
Fig.95: demônio Sumério.....	136

Fig.96: deusa Assírio-Babilônica.....	136
Fig.97: Autel de Reims.....	136
Fig.98: Representação medieval do Diabo.....	137
Fig.99: La Maison Dieu.....	138
Fig.100: relevo Assírio.....	139
Fig.101: a queda de Ícaro.....	139
Fig.102: São Miguel e os anjos rebeldes.....	140
Fig.103: Le Toille.....	141
Fig.104: detalhe de impressão de selo cilíndrico Sumério.....	142
Fig.105: detalhe de impressão de selo cilíndrico Sumério.....	142
Fig.106: detalhe de kudurru Mesopotâmico, Plêiades e Vênus.....	143
Fig.107: detalhe de afresco medieval de horóscopo.....	143
Fig.108: La Lune.....	144
Fig.109: detalhe de selo cilíndrico Sumério.....	145
Fig.110: Kudurru mesopotâmico.....	146
Fig.111: Símbolo tradicional Tibetano.....	146
Fig.112: Bronze romano.....	147
Fig.113: Le Soleil.....	148
Fig.114: relevo Sumério.....	148
Fig.115: relevo Maia.....	149
Fig.116: Castor e Pólux.....	150
Fig.117: Pintura medieval astrológica.....	150
Fig.119: Le Jugement.....	151
Fig.120: impressão de selo cilíndrico Sumério.....	151
Fig.121: relevo Maia e detalhe.....	152

Fig.122: ilustração medieval da ressurreição de Cristo.....	153
Fig.123: Le Monde.....	154
Fig.124: detalhe de impressão de selo cilíndrico mesopotâmico.....	155
Fig.125: detalhe de impressão de selo cilíndrico mesopotâmico.....	155
Fig.126: relevo Greco-Romano.....	155
Fig.127: detalhe do Portal dos Reis da catedral de Chartres.....	156
Fig.128: selo cilíndrico mesopotâmico Acadiano.....	157
Fig.129: espada assíria.....	158
Fig.130: 2 de espadas.....	159
Fig. 131: às de ouros.....	159
Fig.132: 4 de copas.....	159
Fig.133: 3 de paus.....	160
Fig.134: Cavaleiro mesopotâmico arcaico.....	161
Fig. 135: Cavaleiros da Corte.....	162
Fig.136: Pôneis Camargue e vaqueiro.....	162
Fig. 137: Chapéus do Tarô de Marselha.....	163
Fig.138: chapéu meia-lua nordestino.....	164
Fig.139: vaqueiro com chapéu meia-lua.....	164
Fig.140: Estrela de seis pontas Fenícia.....	164
Fig.141: Cabeças cortadas do bando de Lampião.....	165
Fig.142: Estrela mesopotâmica de oito pontas.....	165
Fig.143: flor de cinco pétalas.....	165
Fig.144: flor de quatro pétalas.....	165
Fig.145: selo cilíndrico mesopotâmico arcaico.....	166
Fig.146: cerâmica nordestina.....	166

Fig.147: chapéu de couro nordestino.....	167
Fig.148: chapéu mesopotâmico arcaico.....	167
Fig.149: Chocalho Cariri do Nordeste.....	168
Fig.150: vaso Cariri nordestino.....	168
Fig.151: Vaso mesopotâmico arcaico.....	168
Fig.152: Mapa da Ligúria na Europa do séc. III A.C.....	170
Fig.153: Colonização Fenícia na Europa. 1.200 A.C.....	171
Fig.154:Abrivado Provençal.....	174
Fig.155: Vaquejada Nordestina.....	174
Fig.156: Abrivado na Provença.	174
Fig.157: Pega do touro no Nordeste.	174
Fig.158: gravação em marfim suméria.....	175
Fig.159: governante sumério. 2.500 A.C.....	176
Fig.160: ex-presidente Lula, biotipo nordestino.....	176
Fig.161: detalhe da carta sem nome (XIII) e Iod-He-Vau-He (Jeová) hebraico.....	177
Fig.162: Colares mesopotâmicos/selos cilíndricos com formatos semelhantes.....	179
Fig.163: Fio de contas do Candomblé.....	180
Fig.164: expressões: a-)figurativas; b-)decorativas simbólicas; c,d-) estenográficas...181	
Fig.165: impressão contendo imagem, símbolos decorativos e escrita cuneiforme.....	182
Fig.166: detalhe de relevo assírio.....	183
Fig. 167: miniatura de templo mesopotâmico.....	184
Fig.168: oratório judaico arcaico.....	185
Fig.169: ilustração medieval de oratório judeu/sefardita.....	186
Fig.170: oratório cristão português séc. XVIII.....	186
Fig.171: oratório nordestino contemporâneo. Mestre Expedito.....	187

Fig.172: retábulo medieval.....	188
Fig.173: Triunfo!.....	189
Fig.174: detalhe do Pórtico de entrada da Basílica de São Pedro, Roma.....	191
Fig.175: detalhe do altar da Basílica de São Pedro, Roma.....	191
Fig.176: Porta do Sol, vista de ambos os lados. Tiahuanaco.....	192
Fig.177: detalhe do rosto invertido do deus solar da Porta do Sol.....	193
Fig.178:cabeça de boneco.	193
Fig.179: emoji.	193
Fig.180:três pontos da maçonaria.	193
Fig.181: mimetismo de mariposa semelhante à cara de uma coruja.....	194
Fig. 182: detalhe do palco do Teatro Orange. França.....	196
Fig.183: Pórtico Triunfal. Cappella degli Scrovegni. Pádua, Itália.....	197
Fig.184: Juízo Final. Giotto. Cappella degli Scrovegni. Pádua, Itália.....	198
Fig.185: santinho de Nsa. Sra. Das Graças.....	200
Fig.186: carta de oração judaica.....	201
Fig.187: Tela de Cinema.....	203
Fig.188: Computador pessoal.....	203
Fig.189: telefone celular. Tela e capa.....	203
Fig.190: ritos processionais medievais, sécs. XIV, XV.....	207
Fig.191: Le Mat.....	209
Fig.192: palhaço de Reisado de Congo.....	209
Fig. 193:Congada com imagem de Nsa. Sra. Aparecida. Brasil.....	211
Fig.194: visitação de Reisado em casa de devoto. Brasil.....	212
Fig.195: Rei e Rainha, Reisado. Note-se na estrela de Davi na coroa. Brasil.....	213
Fig.196: Jaraguá com crânio de cavalo. Reisado. Brasil.....	215

Fig.197: batalha ritual, Reisado. Brasil.....	217
Fig.198: batalha ritual, Reisado. Brasil.....	218
Fig.199: chapéu de Congada com letra Fenícia. Brasil.....	223
Fig.200: Letra fenícia Zayin.....	223
Fig.201:chapéu sumério arcaico.....	223
Fig.202: símbolo da Companhia de Jesus.....	226
Fig.203: Arco Triunfal de Orange, sudeste da França.....	227
Fig.204: passagem sob os arcos. Reisado.....	228
Fig.205: Santinho devocional católico.....	228
Fig.206: Boulevard do Arco com grupos de Reisado. Sobral, Ceará.....	229
Fig.207: Impressão de selo cilíndrico sumério arcaico.....	230
Fig.208: Ás de Copas entre duas Bandeiras de Reisado.....	232
Fig.209: Locais de ocorrência das imagens de Virgens Negras na Europa.....	233
Fig.210: Deusa com criança no colo.....	234
Fig.211: Isis amamentando Hórus. Estátua egípcia.....	234
Fig.212: Virgem Negra trazida para a França pelos primeiros cruzados.....	235
Fig.213: Santa Sara em Sautes Maries de la Mer. Camargue. França.....	236
Fig.214: Romeiros com pôneis Camargue na procissão de Santa Sara.....	237
Fig.215: Virgen negra de Sarrance de la Pierre or La Sarrasine.....	238
Fig.216: Madonna Nera dela Neve, da Torre Annunziata.....	239
Fig.217: Nsa. Sra. Aparecida é pescada em uma rede por pescadores no Brasil.....	240
Fig.218: Nsa. Sra. de Aparecida. Padroeira do Brasil.....	240
Fig.219: sacerdote de Oannes (Dagon) unguindo deusa da qual escorre água.....	242
Fig.220: centros de produção do Tarô.....	243
Fig.221: Folião de Reisado benzendo-se com a Bandeira.....	246

Fig.222: “registro”ou oratório portátil levado como Bandeira na Folia de Reis.....	247
Fig.223: São Roque (St. Rocco).....	250
Fig.224: São Ferdinando.....	250
Fig.225: Sta. Teresa de Lisieux.....	251
Fig.226: Nsa. Sra. Rainha.....	251
Fig.227: São João.....	252
Fig.228: São Nicolas.....	252
Fig.229: Santa Notburga.....	253
Fig.230: Menino de Atocha.....	253
Fig.231: Maria Dolorosa.....	254
Fig.232: São Longuinho.....	254
Fig.233: Santíssimo Sacramento.....	255
Fig.234: Santa Eufemia.....	255
Fig.235: São Dimas.....	256
Fig.236: Rainha da Paz.....	256
Fig.237:Nsa. Sra. das Graças.....	257
Fig.238: Maria Mãe de Jesus.....	257
Fig.239: São Miguel Arcanjo.....	258
Fig.240: Stella Maris (a Estrela do Mar).....	258
Fig.241: São Lázaro.....	259
Fig.242: Cosme e Damião.....	259
Fig.243: Oração das Treze Almas.....	260
Fig.244: Virgem de Guadalupe.....	260
Fig.245: naipes do Tarô em santinho devocional.....	261
Fig.246: Sta. Bárbara com os quatro naipes do Tarô.....	262

Fig.247: Corte de Ouros do Tarô.....	263
Fig.248: Santinhos devocionais católicos.....	263
Fig.249: Corte de Copas do Tarô.....	264
Fig.250: Santinhos devocionais católicos.....	264
Fig.251: Corte de Paus do Tarô.....	265
Fig.252: Santinhos devocionais católicos.....	265
Fig.253: Corte de Espadas do Tarô.....	266
Fig.254: Santinhos devocionais católicos.....	266
Fig.255: reunião de Cos Play. EUA.....	270
Fig.256: batalha de Sword Play no Brasil.....	270
Fig.257: Magic. Carta de personagem.....	271
Fig.258: Magic. Carta de artefato e.....	271
Fig.259: Magic. Carta de lugar.....	272
Fig.260: Fluxograma Atual do Tarô de Marselha.....	275
Fig.261: Jesus crucificado. Dilan, 6 anos. Sexta-feira Santa, 2018.....	282

Sumário

Prólogo	21
Capítulo 1: Pesquisa Acadêmica Brasileira sobre Tarô.....	24
Capítulo 2: Observações Preliminares sobre a Estrutura e Método do Trabalho.....	27
Capítulo 3: O Acordeom de Bergson e a Consistência Fractal do Tarô de Marselha.....	36
I. Introdução.....	36
II. Sobre a reconstituição de um baralho de Marselha “original” e a máquina conceitual que usamos para analisá-lo.....	42
a-) <i>O Baralho Camoin-Jodorowsky</i>	42
b-) <i>O Acordeom de Bergson</i>	43
III. Produção de Provas Verificáveis.....	45
Capítulo 4: Uma Máquina de Memória.....	57
I. Introdução.....	57
II. Metodologia.....	58
III. Tarô de Marselha: Arte da Memória?.....	59
IV. Um Passeio pelos Salões da Memória.....	68
Capítulo 5: Um Estudo Iconográfico sobre o Tarô de Marselha.....	77
I. Introdução.....	77
II. Metodologia.....	80
III. Os Trunfos.....	82
a-) <i>Le Mat</i>	82
b-) <i>Le Bateleur</i>	89
c-) <i>La Papesse</i>	89
d-) <i>L'Imperatrice</i>	95
e-) <i>L'Empereur</i>	95
f-) <i>Le Pope</i>	99
g-) <i>L'Amoureux</i>	103
h-) <i>Le Chariot</i>	106
i-) <i>La Justice</i>	111
j-) <i>L'Hermite</i>	116
k-) <i>La Roue de Fortune</i>	119

<i>l-) La Force</i>	122
<i>m-) Le Pendu</i>	125
<i>n-) XIII</i>	128
<i>o-) La Temperance</i>	132
<i>p-) Le Diable</i>	135
<i>q-) La Maison Dieux</i>	138
<i>r-) L'Etoile</i>	141
<i>s-) La Lune</i>	144
<i>t-) Le Soleil</i>	148
<i>u-) Le Jugement</i>	151
<i>v-) Le Monde</i>	154
IV. Os Naipes	157
V. A Corte	161
Capítulo 6: As Máquinas Arquitetônicas de Educação Visual e Corporal	178
Capítulo 7: Três Mapas e um Destino	205
I. Batalhas e Procissões	207
<i>a-) Batalhas/Procissões na Europa Antiga/Medieval e no Brasil Contemporâneo</i>	211
<i>b-) Cátaros e Judeus</i>	220
<i>c-) Jesuítas e Cristãos-Novos</i>	222
II. Virgens Negras	233
III. Os Baralhos de Tarô	243
IV. Destino	268
Referências Bibliográficas	283

Prólogo

O Tarô de Marselha me acompanha desde a adolescência. Suas figuras estranhas e um tanto assustadoras, suas cores fortes, a sensação de algo antigo que já não compreendemos mais. Li muito, pratiquei a divinação com os métodos dos manuais, mudei para outros baralhos, joguei profissionalmente, sempre procurando respeitar a integridade do conjunto, incorporando seus números ao método de jogar. Sempre tentei ver atentamente, escutar as cartas. A divinação com o Tarô já me trouxe lucros, amigos, escolhas boas e ruins, espantos e acima de tudo uma companhia para os momentos de ansiedade. Um outro com quem conversar. Um outro que replica com paciência a súplicas sem esperança, a perguntas já respondidas. Um outro que deixa uma chama de esperança de que algo pode mudar. E então, pelas vias da vida, amplamente discutidas com meu outro, cheguei à Universidade. Cheguei como alguém que acredita na imortalidade da alma, mas ciente de que acreditar não basta. Pedi respostas. Busquei respostas. E eis que me surge Henri Bergson. Ler Bergson foi para mim uma revelação. Uma epifania. Perceber que do alto de minha arrogância de biólogo “molecular” havia uma profunda ignorância sobre o que é a minha memória, minha identidade, mudou minha maneira de encarar a vida. Perceber que as “autoridades” científicas não passavam de “crentes” em uma doutrina supersticiosa – a doutrina das imagens que se formam no cérebro; a doutrina das memórias de imagens que estão armazenadas no cérebro – fez com que a Ciência adquirisse para mim o caráter de religião verdadeira. Religião sem crenças. Religião cuja Bíblia é a obra de Henri Bergson. Pode parecer excessivo, mas é apenas a homenagem justa. Bergson me fez perceber como é tosca ainda nossa ciência. Como só aquilo que convém aos interesses mais materiais e mesquinhos chega até as famílias, as escolas, as universidades. As informações não estão ocultas. Mais do que nunca estão disponíveis e acessíveis, mas poucos sabem as perguntas que devem ser feitas. Nadamos em um oceano de respostas cibernéticas, mas a capacidade de fazer as perguntas pertinentes foi minuciosamente minada por uma doutrinação constante, desde o nosso nascimento, de uma voz falsa que se quer passar por “Ciência”: a voz do realismo materialista. E foi quando ainda ouvia essa voz de Sereia maldita, de Górgona que transforma tudo em pedra, que o Tarô de Marselha retornou a mim, não como divinação, não como companheiro de angústia, mas como a memória profunda da espécie humana. O Tarô me lançou em uma empreitada de memória que trouxe respostas profundas para as questões básicas que nos afligem: Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? Esta tríade da angústia humana, foi finalmente enfrentada com armas de imagens. Com ressonâncias e ordenamentos que deram

sentido a tudo que eu vivia. Percebi que o Tarô de Marselha é Memória. Memória que me levou até a Arte da Memória, através de meu amigo Danuzio Gil Bernardino Silva, dádiva do Tarô. Até o espírito de Milton José de Almeida. Até o Laboratório Olho. Até Carlos Eduardo Albuquerque Miranda. Até Henri Bergson. E foi a partir da visão de Bergson e das intuições de Carlos Miranda que fui compondo a metodologia que apresento neste trabalho. Aprendi a duras penas que os significados não importam. As interpretações não importam. As explicações não importam. Mesmo as funções não importam. Comecei a abordar o Tarô pelo método da engenharia reversa, o que já se me afigurava um avanço em relação aos métodos semióticos ou interpretativos, mas o próprio aprofundamento do estudo foi me apontando o que realmente importava: as ações humanas. A começar da atenção pura e simples sobre o objeto. Instaura-se então um circuito. Uma tensão. Uma diferença de potencial de ordem elétrica. E então a energia da memória flui, expandindo as camadas virtuais já presentes no próprio objeto, mas que não revelariam sua melodia se não fossem tocadas pelo fluxo expansivo da memória. Sim, leitor(a), trata-se de música. Ação pura que só pode ser inteiramente apreendida em seu fluxo. Se o movimento para, restam notas que despencam no chão, em um amontoado sem sentido. Para compreender a música é preciso ouvi-la por inteiro. Chamei meu instrumento metodológico de “Acordeom de Bergson”. Aqui se trata de música feita com este instrumento, que nos perdoem os que apreciam outros sons: clarins, tambores, orquestras. Aqui se trata de música do povo, de folclore, de folia e amizade. Música de funeral também. Elegia aos mortos, aos ancestrais. Um Acordeom que funciona por pulsos, um ir e vir, um acorde de muitas notas harmônicas. Música de imagens. Não se trata de cartografia, ainda que eu explore territórios geográficos, ainda que estabeleça um rosário de cronologias. Espaço e tempo aqui são parte de um fluxograma musical: o fluxograma das ações humanas que se conectaram no passado e se conectam ainda hoje ao Tarô de Marselha. Primeiro eu o observo com olhar atento. Então faço movimentos com o objeto ao qual me conecto, observando suas repercussões em novas ações. Ultrapasso então o limiar de minhas próprias ações e investigo os gestos de um passado remoto. Toco a música da Arte da Memória. O Tarô ressoa bem. Vou buscar então acordes ainda mais profundos. Mergulho na memória iconográfica mais arcaica. O Tarô desperta uma elegia de origens. Mas não me importam as origens. Importam-me as ações e meus companheiros nas ações. Quem age de maneira semelhante através dos tempos? Por onde caminharam estes atores? Que roupas vestiram? Que músicas fizeram? Que danças dançaram? E a jornada de movimentos me carrega de volta para onde estou. O Tarô me mostra que sou eu mesmo quem deve seguir este fluxo. Ele fala de um lugar próprio. Ele fala de quem sou. Ele fala do Brasil. A memória dos gracejos de meus tios, provocando meu avô paterno dizendo que éramos descendentes de cristãos-novos.

Que éramos a prole de judeus apóstatas. A tez morena, a ascendência lusitana, o sobrenome sem graça com pretensões de nobreza. A vergonha e o silêncio. Os santinhos e novenas de minha avó. Tudo isso me retorna à mente nesta jornada de ações. O Acordeom tocou melodias de países longínquos e retorna até as cantigas obscuras de minha infância. O Tarô toca em máquinas, faz circuitos com telas, filmes, jogos. Traz uma compaixão pelo sofrimento de quem é massacrado desde as origens e, talvez por isso, cria uma resiliência que não teme os milênios, que não se rende aos genocídios, que usa de uma cultura profunda, de uma inteligência sem par, para preservar sua memória viva. A memória só pode ser atualizada. A memória é atual. Mas que não se confunda atualidade com presentificação. Não me importo com o presente. Ele não existe sem a ação. Atual é aquilo que age, aquilo que atua. A memória só é memória enquanto atua. A memória sempre atua. A ação é a ponta visível da memória mais profunda. A ação traz sempre o estilo, o jeito de ser, a memória atual de cada indivíduo. E trata-se de entrelaçar indivíduos que dançam, que se enlaçam e às vezes se confundem, mas são sempre indivíduos: entidades eternamente ativas, atualizadas, da memória. Todos nós. E por isso, leitor(a), este prólogo é a última vez em que falarei na primeira pessoa do singular neste trabalho. Não é artifício. Não é presunção. É minha consciência, impossível de ignorar, de todos os indivíduos, materializados ou espirituais, que me sugeriram caminhos, que me mostraram fatos, que me corrigiram desvios, que me instaram a perseverar, que me deram sustento ao corpo, provisões ao espírito e a alegria de compartilhar. Filhos, companheira, mãe, irmãos, mestres, amigos. Meus ancestrais que já se foram para o mundo eterno da memória. Meus cães, meus lobos, meus dragões. Minha Mãe Divina, Rainha das Águas, a Mãe Negra que nos protege e acompanha e que inspira este trabalho, recriando seu templo feito para ser destruído e renovado por todo o sempre. Todos moveram minhas mãos nesta obra. É por isso que, daqui até o final do trabalho, não mencionarei mais “eu”. É a partir daqui que, com gratidão profunda por toda a liberdade de ação que estas companheiras e companheiros de jornada me proporcionaram, escrevo a partir de agora como “nós”.

Marcelo Ribeiro dos Santos

Capítulo 1

Pesquisa Acadêmica Brasileira sobre Tarô

O que se denomina “Tarô” pode ser definido como: um repertório de imagens em forma de cartas que seguem uma mesma divisão básica, costumando apresentar 78 cartas que se dividem em 22 Trunfos, 16 cartas da Corte e 40 cartas dos Naipes. O termo abrange outras composições de conjuntos de cartas, mas a divisão acima descrita é a mais recorrente quando se denomina um conjunto de cartas de “Tarô”. Cientes da utilização mais ampla do termo, utilizaremos em nosso trabalho o termo “Tarô” em seu sentido mais estrito, conforme delineado acima. As origens desta tradição pictográfica são nebulosas e serão discutidas posteriormente. Aqui, procuramos delinear a produção acadêmica sobre o Tarô no Brasil, situando nosso próprio trabalho em relação aos trabalhos precedentes. Optamos pela apresentação em ordem cronológica que nos permitirá verificar se há um senso de continuidade entre as publicações, além de detectarmos a progressão das metodologias de abordagem ao tema.

É muito interessante que a primeira abordagem que encontramos seja de ordem antropológica, com uma metodologia verdadeiramente etnográfica de imersão da autora no mundo do Tarô, através de sua própria iniciação como taróloga/cartomante, apresentando uma observação antropológica do processo e percebendo uma dicotomia cultural muito interessante entre os que se designam tarólogos e os designados cartomantes, sendo que há um senso de superioridade daqueles em relação a estes:

O "imponderável", portanto, configura o critério de "verdade" para os tarólogos na medida em que se encontra alicerçado num sistema organizativo de símbolos, assimilado ao do processo iniciático. Para eles, as cartomantes não utilizariam as cartas de uma forma organizada, mas sim de forma aleatória e, conseqüentemente, manipulatória, razão pela qual sua leitura tende a não ser considerada como "séria". Constituindo-se como um grupo concorrente, as cartomantes costumam ser objeto de desconfiança por parte dos tarólogos, de forma a configurar uma ameaça aos valores e regras presentes e aceitas como "máximas". (Tavares, F.R.G.; 1993)

Muito tempo após este primeiro trabalho acadêmico, aparece uma série de trabalhos com abordagem iconográfica, alguns de cunho descritivo, abordando especificamente a carta do “Louco” e suas modificações através do registro iconográfico (Gonçalves, T.F.C.; 2007). Este mesmo trabalho é expandido em um artigo em que os elementos iconográficos da carta do “Louco” são relacionados com as concepções de loucura contemporâneas aos baralhos

estudados e com as representações da loucura em outras produções culturais do período (Gonçalves, T.F.C.; Reily, L.H.; 2010)

Pouco tempo depois, temos outra produção com abordagem iconográfica também, porém inserindo a temática Junguiana dos arquétipos, trabalhando com interpretação e não apenas descrição. A correlação do repertório de imagens do Tarô com os arquétipos de Jung foi explorada pelo próprio e por uma autora Junguiana, Sally Nichols, que discorre sobre Tarô e arquétipos em um livro extenso. No caso da tese aqui descrita, efetua-se uma tripla correlação entre Tarô, pintura simbolista e arquétipos (Aranha, R.H.S.; 2010).

No mesmo ano da publicação acima, encontramos outra publicação com abordagem semelhante: a iconografia não é apenas descritiva, mas procura não só no Tarô, mas em mitologia e outras produções iconográficas elementos para apreender a ontogenia da identidade feminina através da produção simbólica. Novamente o conceito de arquétipo e a abordagem interpretativa Junguiana mesclam-se ao estudo iconográfico (Moura, R.; 2010)

O trabalho mais complexo é também o último cronologicamente. É surpreendente que em tão poucos trabalhos sucedendo-se a um ritmo bastante lento encontre-se uma progressão temática e metodológica clara. Neste próximo trabalho, o estudo iconográfico e arquetípico é acrescido de abordagem mais propriamente linguística, que procura verificar como se dá o processo comunicacional do Tarô enquanto veículo narrativo. De especial interesse para nosso próprio trabalho é a constatação da utilização medieval do Tarô como Arte da Memória:

A arte da memória (*Ars Memoriae* do tempo) é basicamente um sistema de espacialidade mnemônica e parte da suposição que somos predispostos a recordar o contexto espacial do objeto mesmo onde não há conexão significante entre a coisa e seu contexto. Favorecendo o princípio da *Ars Memoriae* do tempo, que tende a manter na mente os conteúdos e princípios de todos os campos do conhecimento, os jogadores que utilizavam o Tarô aprendiam os valores éticos por meio das lâminas.” (Martinelli, C.G.S.; 2013).

Nosso próprio trabalho explora a correlação entre Tarô e Arte da Memória de maneira profunda e metódica, prosseguindo na linha investigativa do Prof. Dr. Milton José de Almeida¹, fundador do laboratório OLHO na FE/Unicamp, com suas publicações maravilhosas sobre o tema tais como: “O Teatro da Memória de Giulio Camillo” (Almeida, M.J.; 2005) e “Cinema e

¹ O estudo acadêmico da Arte da Memória no Brasil tem autores brasileiros importantes que precedem ou são contemporâneos de Milton José de Almeida. Citamos aqui: Carlos Alberto Coimbra, Maria Therezinha Janine Ribeiro, Vera Helena Prada Maluf e Ulpiano Bezerra de Meneses. Na Unicamp temos Marcio Seligmann-Silva (IEL) e, mais especificamente na Faculdade de Educação, Ana Luiza Bustamante Smolka.

Arte da Memória” (Almeida, M.J.; 1999). Para iniciar esta jornada, produzimos dois artigos complementares que investigam, através de uma metodologia baseada nas ideias de Henri Bergson, a consistência matemática peculiar do Tarô de Marselha, a nosso ver negligenciada e invisível até então. A partir da detecção desta característica intrínseca, propusemos algumas asserções sobre a cronologia e as ações humanas conectadas com o baralho, situando sua composição na linha do hermetismo medieval (Santos, M. R.; Miranda, C.E.A.; Silva, D.G.B.; 2016, ed.3 e ed.4).

As características do Tarô de Marselha evidenciadas nos artigos precedentes mostraram-se ressonantes com a Arte da Memória clássica, sendo que produzimos então um novo artigo derivado de nossa tese, acionando experimentalmente o Tarô de Marselha como Arte da Memória e propondo uma estrutura arquitetônica de Memória elaborada com a montagem do baralho. Este novo artigo foi publicado em um renomado periódico russo (não acadêmico) sobre o Tarô (Santos, M. R.; Miranda, C.E.A. 2017).

Com a tese aqui apresentada, damos continuidade aos achados iniciais, perfazendo um caminho metodológico previamente traçado, o qual foi se refinando na medida em que avançávamos em nossa pesquisa. Este delineamento metodológico claro nos permitiu novos achados ainda mais inesperados e surpreendentes, sendo então importante apresentar com precisão nossa ferramenta. Faremos, a seguir, uma exposição ordenada de nossa metodologia, estabelecendo seus limites e diferenças em relação a abordagens filosóficas e metodológicas com as quais nosso trabalho não se confunde, ainda que se utilize de seus aspectos convenientes.

Capítulo 2

Observações preliminares sobre a estrutura e método do trabalho

“Se somos fazedores, carpinteiros,
também somos o objeto, a história, a casa.
E se somos a casa, quem nos habita senão nossa memória?
E se nos habita, porque faz sentido fora de nós?”
(Silva, D.G.B.; 2008, p.56)

Estruturamos o nosso estudo em capítulos que se entrelaçam sem, no entanto, perderem sua identidade própria: seu “rostos”. Entendemos aqui por “rostos” um esquema quaternário de apresentação de imagens – olhos, boca e seu contorno – que possui uma ressonância explícita com nosso sistema de desenvolvimento neuronal, bem como com nossa capacidade mais remota de construção de ferramentas: as máquinas tríplicas rostificadas. Este esquema quaternário se esclarece ao longo de nossa investigação, passando a pautar a própria estruturação gráfica da tese. A noção de “rostidade” será discutida de forma mais pormenorizada com desenvolvimento do texto, entretanto, cabe alertar desde já que não atribuímos ao “rostos” uma conotação de estrutura semiótica humana fadada a ser uma obstrução do fluxo do movimento criativo e “máquina abstrata” sobre-determinante, como o faz Gilles Deleuze:

A tal ponto que, se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rostos, desfazer o rostos e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios traços de rostidade se subtraíam enfim à organização do rostos, não se deixem mais subsumir pelo rostos, sardas que escoam no horizonte, cabelos levados pelo vento, olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles, ou ao invés de olhá-los no morno face a face das subjetividades significantes” (Deleuze, G.; Guatarri, F.; 1996).

Ao contrário de Deleuze, somos amigos do rostos. Não desejamos dissociar o rostos. O rostos não nos inspira tédio ou pavor. O rostos não vem antes. O rostos vem junto. Negar o rostos e desejar seu extermínio é tornar-se um monstro contra a Vida. É suicídio. O rostos antes nos inspira amor. O rostos é uma potência positiva e intuitiva de abordagem da Apresentação: o mundo de imagens no qual vivemos imersos e participantes. Ao redor do rostos articula-se a vida humana, dançando, cantando, lutando, amando, odiando, criando Arte e Beleza.

A noção de fabulação de Bergson, como uma personalização de potências que nos fascinam e desconcertam por sua grandeza ou intangibilidade – um instinto “virtual” que nos oferece uma contrapartida viva e eficaz, quando nos falha a burrice útil mas meramente calculista de nossa razão – nos serve melhor e não implica em um julgamento de valores (Bergson, 1932, pp.95-177). Bergson não foge do rosto. O processo de fabulação é a criação humana em si, que assume padrões fractais belíssimos e infinitos, que não se perdem no caos, mas antes estabelecem uma harmonia musical mesmo frente aos movimentos mais discordantes de nossa inteligência.

Aqui, insuflamos vida ao rosto. Por isso optamos por seguir, em alguns capítulos, o padrão “rostificado” da Ciência, onde dividimos cada tema em uma Introdução, uma apresentação dos Métodos, uma apresentação dos Resultados e, finalmente, uma Discussão conclusiva dentro de seu escopo. Se a alguns, principalmente nas Ciências Humanas, incomoda esta disposição de coisas, novamente pedimos compreensão perante nossa escolha. Ela é proposital e consciente. Criamos uma estrutura fractal quaternária na disposição e estruturação dos capítulos de nossa tese: dois capítulos introdutórios sem divisão quaternária, três capítulos centrais com divisão quaternária científica explícita e dois capítulos finais sem divisão quaternária científica convencional, porém sugerindo-a. Se adicionarmos a estas três séries (2-3-2) o prólogo inicial – verdadeiro Memorial – teremos a estrutura quaternária na própria composição do trabalho. Como se verá adiante, esta divisão quaternária se coaduna com o nosso objeto de análise, o Tarô de Marselha, e escrever inspirado por esta fórmula “rostificada” estabelece no próprio desencadear de nossos achados um padrão de repetição de um tema em diversas escalas: a fórmula quaternária do “Rosto Divino” que será extensamente discutida adiante. Mas esta forma quaternária não é de maneira alguma rígida. Para seguir um fluxo vital, deve comportar falhas e variações, abrindo espaço para o movimento e ressoando com o que é vivo e inconstante. Talvez essa composição elaborada cause a impressão de falta de uniformidade a leitores menos atentos, porém não temos aqui nenhum compromisso com a uniformidade, mas sim com a detecção e construção de estilos e diferenças.

Devemos então prestar tributo a alguns autores que nos inspiraram maneiras de agir. São eles: Gilles Deleuze, Felix Guattari e Michel Foucault.

A Deleuze e Guattari devemos a atitude não interpretativa, o ato de “surfear” - transportar o corpo por um fluxo de imagens e informações conferindo acelerações convenientes ao nosso movimento. A Deleuze especificamente, devemos a “malícia” de deformar a metodologia de outros autores conforme nossa conveniência.

Os autores cujos métodos “deformamos” para nosso uso, são todos provenientes do Instituto Warburg: o fundador Aby Warburg, Frances Yates, Erwin Panofsky, Carlo Ginsburg e Ernst Gombrich. Tomamos de empréstimo a estes autores tanto as abordagens, adaptadas aos nossos fins, como as informações históricas seminais contidas em seus trabalhos, com ênfase em Yates e Ginsburg.

A Michel Foucault devemos o olhar sobre as ações humanas como articulações de poder, como disciplinas seguidas por uma entidade humana que se poderia dizer coletiva, maquinal, mesmo quando há pontos focais de poder e subjugação nas engrenagens da máquina. Apenas não o seguimos em sua visão sombria de que o humano é corpo e máquina, mesmo quando faz de si mesmo máquina e corpo. Suas observações sobre as regulações de movimentos disciplinados do corpo, exercidas pelas estruturas arquitetônicas panópticas (Foucault, M.; 1987) muito nos inspiraram para olharmos as ações humanas deflagradas em circuito com o Tarô de Marselha e as estruturas arquitetônicas trípticas rostificadas – Oratórios/Pórticos Triunfais – no entanto, não nos preocupou o viés coercitivo de tornar os corpos dóceis e disciplinados. Antes, nos impressiona sempre é o diálogo, a dança, constante entre memória do corpo e memória de imagens. Não é o poder abstrato da disciplina do corpo que determina a alma, a memória individual, como quer Foucault e a corrente materialista da Ciência:

Na realidade, o que faz que um corpo, gestos, discursos, desejos sejam identificados e constituídos como indivíduos, é precisamente isso um dos efeitos primeiros do poder. Quer dizer, o indivíduo não é o “vis-a-vis” do poder; é, acho eu, um de seus efeitos primeiros. O indivíduo é um efeito do poder e é, ao mesmo tempo, na mesma medida em que é um efeito seu, seu intermediário: O poder transita pelo indivíduo que ele constituiu. (Foucault, 2005, p.35)

Aqui discordamos totalmente de Foucault: não é a fantasmagórica “máquina abstrata” do poder agindo sobre os corpos preexistentes o que constitui indivíduos. Não é, por outro lado, a alma, um modelo etéreo e eterno, que determina o corpo, como querem os espiritualistas. É a Memória/imagem, supra-corporal. O que há é uma pulsação de fluxos, um Acordeom que vai e volta, uma alma/memória que faz memória e alma – corpo de tempo e duração – agindo a partir de um corpo de matéria, de espaço homogêneo que só se diferencia com a vida da alma. Uma expansão viva da complexidade orgânica, da liberdade de ação. Uma memória sensório-motora do corpo que incorpora e coordena os vetores de repetição da memória de imagens, facilitando seu influxo nas ações habituais. Mas uma memória sensório-motora do corpo que

está também aberta ao movimento criativo e volitivo da memória de imagens, que cria eternamente em sua Imaginação – Imagem/Ação – sem a qual não há Tempo.

É por isso que aqui falamos de um determinado conceito de educação: a educação que emerge ao longo de nosso trabalho é essencialmente sensório-motora e, assim sendo, subordinada à uma memória de imagens que se deflagra em ações no Tempo. Ações humanas ou inumanas, não as diferenciamos aqui. Nas ações todas, vislumbramos a mesma Humanidade, caminhando expansivamente para uma liberdade de ação cada vez maior, de um influxo do Espírito/Memória na Matéria/Corpo, de um refluxo da Matéria/Corpo sobre o Espírito/Memória, gerando ações, imagens, memórias, multiplicando ao infinito a ação criativa e livre.

Este artesanato de deuses começa humildemente nas ações corporais ensaiadas, não por uma coerção imposta, mas por um desejo de eternidade e superação. Um desejo de que a máquina sensório-motora do corpo molde sua rede neuronal de formas cada vez mais harmônicas, ricas e inusitadas para corresponder aos anseios de ação livre e criativa da Memória: a Imaginação. Também nesta concepção nos alinhamos com Bergson, que propõe esta visão despreziosa de educação, como adequação do aparelho sensório-motor através da análise virtual de ações possíveis e da coordenação dos órgãos sensoriais entre si, pela conexão em circuito com a apresentação das imagens:

Mas quem não percebe, na própria hipótese em que nos colocamos, que nossos sentidos terão igualmente necessidade de educação – não, certamente, para se conciliarem com as coisas, mas para se porem de acordo entre si? Eis, no meio de todas as imagens, uma certa imagem que chamo meu corpo e cuja ação virtual se traduz por uma aparente reflexão, sobre si mesmas, das imagens circundantes. Assim como há para meu corpo tipos de ação possível, também haverá, para os outros corpos, sistemas de reflexão diferentes, e cada um desses sistemas corresponderá a um de meus sentidos. Meu corpo se conduz, portanto como uma imagem que refletiria outras imagens, analisando-as do ponto de vista das diversas ações a exercer sobre elas. E, por consequência, cada uma das qualidades percebidas por meus diferentes sentidos no mesmo objeto simboliza uma certa direção de minha atividade, uma certa necessidade... As percepções diversas do mesmo objeto que oferecem meus diversos sentidos não reconstituirão, portanto, ao se reunirem, a imagem completa do objeto; permanecerão separadas uma das outras por intervalos que medem, de certo modo, muitos vazios em minhas necessidades: é para preencher tais intervalos que uma educação dos sentidos é necessária. Essa educação tem por finalidade harmonizar meus sentidos entre si, restabelecer entre seus dados uma continuidade que foi

rompida pela própria descontinuidade das necessidades de meu corpo, enfim reconstruir aproximadamente a totalidade do objeto material. (Bergson, H.; 1999; pp.48, 49)

É nas lacunas de coordenação entre nossos sentidos e as necessidades de nosso corpo em relação aos objetos materiais com os quais ele faz circuito, que se insere, portanto, a educação que nos interessa. A tradição cultural adquire, assim, total relevância para nosso trabalho, visto que constitui o legado de imagens e objetos sobre os quais agem os seres humanos, além dos repertórios de formas de agir da maneira mais eficiente sobre estes objetos e imagens. Eficiência para a consecução de desejos, dos anseios por permanência e mudança de nosso Espírito. É esta a educação que empreendemos em nós mesmos ao longo deste trabalho. É esta a educação que detectamos quando conectamos nossos órgãos sensoriais atentos à máquina de educação sensorial que é o Tarô de Marselha.

Seguimos então um fluxo de ações humanas conectadas com nosso objeto de estudo, verificando as sedimentações sensório-motoras que advém de sua utilização ferramental. Agimos sobre a ferramenta para conhecer, educar nossos sentidos, para que não passe despercebida nenhuma nuance de seus usos desejados. Ampliamos então o escopo das ações para termos sob as vistas as maneiras históricas e tradicionais de agir em circuito com o Tarô. Encetamos então novas ações próprias que reconfiguram o objeto. Seguimos novamente o fluxo da memória coletiva atualizado pelo imenso repertório de imagens visuais e textuais que temos ao nosso dispor devido às máquinas de pesquisa contemporâneas, que coincidem de maneira espantosa com nosso objeto de análise, como se verá mais adiante. Concluímos, então, delineando na imaginação e inscrevendo em um Fluxograma Atuacional as ações futuras desejáveis, examinando com esta ferramenta conceitual as repercussões e ressonâncias destas ações, ampliando na esfera social humana a aplicação de nossa pesquisa.

Pode-se argumentar que o que fazemos aqui poderia se inserir no conceito de “cartografia” proposto por Deleuze e cuja exegese e aplicação prática no Brasil, encontra entre seus expoentes Virgínia Kastrup e Eduardo Passos. Ainda que possamos identificar pontos de convergência, não poderíamos encaixar nosso trabalho nos pressupostos dessa metodologia:

A cartografia constrói e acessa o plano comum porque se orienta por uma tríplice inclusão. A primeira inclusão é a que coloca lado a lado os diferentes sujeitos e objetos implicados na produção do conhecimento. Nesse primeiro nível, a lateralização opera a transversalidade, sendo o modo de fazer ou procedimento metodológico. Há, no entanto, consequências do primeiro procedimento, pois a transversalidade faz aparecer as tensões geradas pela não hierarquização

da diferença. O engajamento dos diferentes sujeitos implicados no processo de pesquisa não só gera interesse e cuidado, mas também põe em análise, frequentemente, as crenças e pressupostos do pesquisador. O interesse recíproco que vincula pesquisador e pesquisado não pode neutralizar o poder de recalcitrância do objeto. Nesse sentido, afirmar o protagonismo do objeto nos força a incluir os efeitos críticos ou os analisadores da pesquisa que emergem da colocação lado a lado dos diferentes sujeitos. Isso caracteriza o segundo nível da inclusão. Por fim, somos conduzidos ao terceiro nível: a pesquisa se efetiva como participativa na medida em que contrai uma experiência coletiva. A tríplice inclusão se efetiva com a inclusão dos movimentos do coletivo. Temos, então, três níveis de inclusão – a dos diferentes sujeitos e objetos; a dos analisadores da pesquisa; e a dos movimentos do coletivo – a que correspondem três procedimentos ou modos de fazer que realizam o princípio da transversalidade: lateralização; análise dos pressupostos e crenças da pesquisa; contração do coletivo (Kastrup, V.; Passos, E.; 2013).

Aqui não colocamos lado a lado, em um mesmo “mapa”, elementos críticos e analisadores da pesquisa, seus sujeitos, objetos e os movimentos do coletivo, diferenciados em níveis de inclusão. Temos uma dissimetria assumida e um compromisso com a ação produtiva, entendendo-se por “produtividade” o aumento de vitalidade do sistema. Consideramos que a memória atenta é aquela do observador humano com um sentido de observação educado pelo exercício proficiente constante, em conexão sensorial com seu objeto (ou sujeito) de análise. As diferenças são hierarquizadas, ainda que exista trânsito entre o analisador atento e o objeto observado, entre o operador e a ferramenta aplicada. Esta dissimetria parte do “desejo” ou “vontade” dos analisadores, estabelecendo uma “diferença de potencial” de ordem elétrica, ou sensorio-motora, o que dá no mesmo. As crenças e pressupostos do observador não estão em questão nesta análise. Eles fluem naturalmente no trabalho. São os “estilos” pessoais das linhas de memória que desejam este estudo, inevitáveis em qualquer caso. Constrói-se uma ferramenta, testa-se esta ferramenta, adquire-se habilidade em seu uso pela educação sensorio-motora constante, colhem-se frutos muito vivos de árvores milenares. Aqui, ao contrário de “contrair” o coletivo, procurando sua ontogenia “comum”, tratamos é de expandi-lo, demonstrando que não há ontogenia, mas sim fluxo de ações rastreáveis no tempo e no espaço.

Temos a preocupação com a criação e aplicação experimental de um método. Fluxograma mais que mapa, é o que traçamos em nossa análise. Fluxograma que se utiliza de mapas e datas, que se utiliza de intervenções pessoais sobre o objeto e que percorre o movimento das atuações tradicionais sem medo, sem perguntar se são ou não “clichês”. Fluxograma que acompanha e interliga movimentos para a identificação e otimização das ações

sobre o processo que se está a analisar. Fluxograma que, ao invés de se utilizar de símbolos geométricos, utiliza-se de imagens, visuais ou escritas, elaboradas, mas sem perder a característica de esquema descritivo, ferramental.

O fluxograma não é uma ferramenta nova no estudo da iconografia e da história da Arte, como podemos observar na figura a seguir:

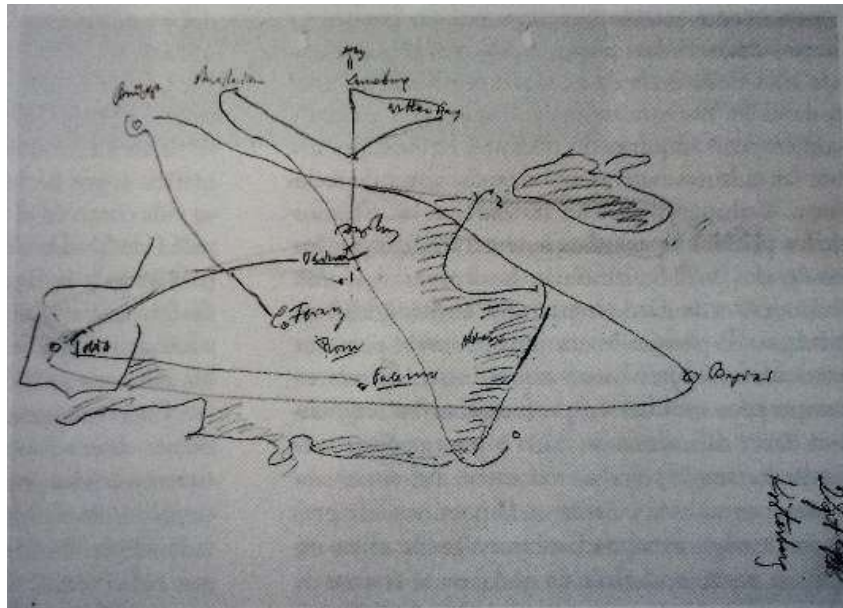


Fig.1: Fluxograma “cartográfico” de Aby Warburg.

Trata-se de um esboço feito por Aby Warburg (Warburg, A.; 2005; p.37). Vejam que Warburg já se utilizava de fluxogramas para descrever seus próprios movimentos, demarcados por lugares físicos esquemáticos e sobrepostos a movimentações mais amplas dos povos judeus. Aqui vemos sua metodologia de inserir os movimentos – o estrato sensório-motor da Arte – em uma moldura geo-biográfica de motivações psicológicas, formando um *Atlas Mnemosyne* que segue os caminhos do “pathos” psicológico que se deseja acompanhar. Foi esta a tradição que gerou a proposta contemporânea “pós-estruturalista” de cartografia, muito válida, da qual delineamos anteriormente a metodologia, na referência de Virgínia Kastrup e Eduardo Campos. Nós, no entanto, nos apropriamos da técnica de fluxograma, porém saindo do estrato biográfico ou psicológico e tornando o estrato geográfico apenas ferramental e, portanto, prescindível na composição final de nosso Fluxograma Atual, o qual não inscreve lugares cartográficos, mesmo que esquemáticos, adentrando um estrato que poderíamos chamar propriamente de “biológico”.

Seguimos aqui as proposições de Harold Morowitz (Morowitz, H.; Smith, E., 2007), que delinea a formação dos seres vivos como canais de ordem elétrica que tem por propriedade

dissipar de maneira criativa e controlada a energia de grandes diferenças de potencial. Visto que a geração de energia livre é constante no Cosmos, essa diferença de potencial sempre estará definida. A vida é necessária.



Fig.2: Fluxograma do Fluxo de Energia.

Notem que a energia flui de uma fonte, para um repositório, ou “cisterna”, de menor energia potencial, devido a diferença de potencial entre os dois polos. O fluxo gerado, o sistema intermediário, flui em ações vitais criativas dos seres que surgem dele, ou que SÃO o próprio fluxo e seus polos, se assim quiserem. Utilizamos este esquema geral do fluxograma de Morowitz para “gerar” uma espécie de “ser vivo” simbiótico, inscrito materialmente no Fluxograma Atuacional do Tarô de Marselha, que apresentamos ao final do trabalho. Ao detectarmos e seguirmos os fluxos sensório-motores dos humanos em conexão com o Tarô, podemos demarcar as mudanças de estado de nosso objeto (Repositórios de Energia ou “Energy Sinks”), seguindo as ações fixadas nas imagens com as quais estabelecemos um circuito de memória (Fonte de Energia ou “Energy Source”). Podemos então, baseados na visualização do Fluxograma, traçar estratégias de ações conectoras, que aumentem a vitalidade atuacional do sistema observado. Percebe-se que Morowitz atribui o estado de “vivo” somente aos Sistemas Intermediários – os fluxos entre os polos – enquanto que nós amplificamos este estado incluindo nele a totalidade do organismo tríplico formado pelos polos e o fluxo de ações entre eles. Nosso trabalho nos satisfaz assim, pois com seu rosto muito humano nos infunde vida, esperança e vontade de agir.

Os resultados não foram dados de antemão e extrapolaram todas as nossas expectativas em relação ao que poderíamos encontrar. Temos a satisfação de sentir que aqui criamos uma metodologia própria. Uma metodologia adequada aos anseios de ação deflagrados em nossa Memória/Espírito. Podemos dizer que a inspiração da metodologia é essencialmente a obra de Bergson, mas não nos limitamos, de maneira alguma, a seguir Bergson em todas as suas ações

e conclusões. Não poderíamos chamar nossa metodologia de “Bergsonista”. Se um nome é necessário para atribuir um rosto ao nosso método, preferimos chama-lo de “Método Atuacionista”. Aquele onde a ação do Espírito/Corpo tem a primazia.

Não temos a pretensão de achar que nossa abordagem é um ato individual de criação. Pelo contrário, temos orgulho de estarmos inseridos em uma linha de pesquisa muito bem definida, que foi uma das principais motivações da fundação do Laboratório OLHO, da Faculdade de Educação da Unicamp. Trata-se da linha de pesquisa sobre a Arte da Memória, a qual constituiu o principal interesse do Prof. Milton José de Almeida. O trabalho que aqui apresentamos encontra-se em continuidade direta com sua abordagem no *Teatro da Memória de Giulio Camillo* e, principalmente, em *Cinema: Arte da Memória*. Milton esboça nossa metodologia quando cria fluxogramas cronológicos de imagens que consistem em ações e realizações de seus autores, justapondo-as a imagens assemelhadas em outras eras, inclusive a contemporânea. O movimento de ressonância entre os afrescos da Capella degli Scrovegni de Giotto e a arte cinematográfica contemporânea, foi fator crucial para nosso desvendamento da continuidade entre o Tarô e as máquinas trípticas rostificadas tradicionais – os Oratórios/Pórticos-Triunfais – com a atual tecnologia cinematográfica/computacional. Seguimos os passos de Milton e fomos além, pois nos deparamos com as máquinas rostificadas e passamos sem medo através delas, brincamos com elas, dançamos com nossos irmãos de rosto em uma procissão triunfal que atravessa os milênios. Louvamos o “Rosto Divino” e não nos importa se ele vem antes ou depois. Importa-nos os fluxos de ações que impulsionam os sentidos e os corpos ao movimento harmônico, ressonante, de uma Memória resiliente e duradoura que atravessa as eras, brincando com a morte, carregando consigo o movimento alegre e festivo que nos torna realmente humanos.

Capítulo 3

O Acordeom de Bergson e a Consistência Fractal do Tarô de Marselha

I. Introdução

*Viver é afinar um instrumento
De dentro pra fora, de fora pra dentro,
A toda hora, a todo momento.²*

O filósofo francês Henri Bergson (1869-1941), em seu trabalho “Matéria e Memória” (Bergson, H.; 1991), chama a atenção para um debate antigo entre as duas principais correntes filosóficas existente: Idealismo e Realismo. Enquanto os idealistas tomam a perspectiva da percepção individual, a qual determina a mudança da realidade ao nosso redor conforme nos movemos e sentimos, os realistas partem do mundo externo à mente; aquele que permanece constante apesar de nossas percepções subjetivas. Uns tomam a Ciência como uma expressão provisória da percepção e da representação mental, enquanto os outros tomam a percepção e a representação como uma Ciência difusa e temporária, enquanto a própria ciência é somente uma expressão simbólica da realidade.

Esta dicotomia deveria ser natural e integrada em nós, seres humanos, visto que esses são os dois sistemas de imagens nos quais vivemos como seres conscientes individualizados: um que muda com cada uma de nossas ações e afetos e outro que nós percebemos como constante e referencial, permitindo ações planejadas e previsíveis no espaço e no tempo. Entretanto, a filosofia geralmente tem tomado um partido ou outro, deixando muito que não é visto e não é explicado. Visto que consistimos de ambos os sistemas de imagens, sempre deverá haver deformações e pontos cegos em nossa expressão metafísica da realidade se polarizarmos nossa escolha em um deles. Seria nos condenarmos a uma “discussão estéril” (Bergson, H.; 1991, p.25). Questão de crença.

É interessante que, no caso dos estudos sobre os baralhos de Tarô, a “discussão estéril” transformou-se em uma concordância estéril! Conforme demonstraremos, as facções realistas e idealistas de pesquisadores do Tarô chegaram a visões semelhantes sobre o que o Tarô é: um repositório de imagens profundamente significativas que podem dar ordem e sentido à existência humana. A única voz dissonante vem da abordagem intuicionista de Michael

² Verso traduzido da música “Serra do Luar” do compositor e cantor Walter Franco.

Dummet, que traz um saudável fluxo de “provas” através da análise histórica de fatos verificáveis. Ainda assim, a abordagem de Dummet nos fornece resultados que poderiam também ser atingidos por uma abordagem realista/materialista. Seu intuicionismo de forte viés realista acaba por perceber apenas parte do objeto que ele pretende analisar: aquele que resulta da observação de seu contexto e de seus usos sociais; esquecendo-se de olhar atentamente para suas propriedades intrínsecas.

Será demonstrado que esta lacuna pode ser preenchida com sucesso através de um diálogo entre a metodologia de Dummet e aquela de outro intuicionista: Henri Bergson. Mas primeiro tenhamos uma perspectiva ampla da história da análise do Tarô, tentando subscrever cada abordagem à sua própria escola filosófica:

A abordagem idealista/construtivista ou psicológica ao Tarô, é representada por aqueles pesquisadores que aplicam aos seus estudos o conceito de “arquetipo” de Carl Gustav Jung: figuras psicológicas ideais lentamente sedimentadas pela experiência coletiva humana e que se tornam símbolos universais, interpretados de maneira diferente por diferentes ambientes culturais. Estes símbolos são originariamente concebidos como estando armazenados nos processos biológicos hereditários de nossa espécie, de maneira mais ou menos obscura, através de nosso inconsciente coletivo. São, portanto, determinantes de tudo que concebemos como realidade.³

Para a linha de pensamento Junguiana, as figuras do Tarô são nada mais que arquétipos materializados, os quais podem revelar profundos significados psicológicos (Nichols, S.; 1980, p.16). O livro de Sallie Nichols usa o Tarô de Marselha como exemplo básico, mas faz associações com iconografia representando imagens semelhantes, concluindo que as imagens do Tarô de Marselha são apenas uma variação de todas as possíveis, concernentes aos arquétipos.

A abordagem idealista psicológica tem sido algumas vezes confundida na mente do público com a abordagem espiritualista, visto que ambas percebem profundos significados espirituais a serem interpretados nas cartas. A grande diferença, no entanto, está em que os espiritualistas concebem uma “realidade espiritual” independente de nossas mentes individuais

³ Cabe a observação de que aqui esboçamos uma classificação de ordem taxonômica das abordagens metafísicas ao Tarô, sendo que o pensamento de Jung só se coloca como idealista na medida em que descende das teorias psicanalíticas de Freud, mais propriamente apoiadas na fisiologia e em estruturas mentais “internas”. Jung e seus seguidores, entretanto, se afastam consideravelmente das concepções freudianas originais, admitindo uma existência “supra-corporal” da psique e, portanto, aproximando-se mais da visão intuicionista que propomos neste trabalho.

e de nossa percepção. Esta realidade espiritual manifesta-se em nosso mundo material através de mestres iniciados; pessoas que foram capazes de sobrepujar a ilusão da matéria para estar em contato direto com o mundo espiritual eterno e imutável; através da meditação nas forças espirituais reais representadas pelas imagens do Tarô (Mebes, G.O.; 1937, p.18) (Anônimo; 2005; p.62)⁴. Para atingir esta visão espiritual deve-se purificar a percepção da influência da matéria através de um caminho definido de iniciação que figure cada passo a ser seguido pela alma que deseja abandonar a materialidade, comunicado a nós mortais por aqueles mestres versados no grande livro iniciático do espiritualismo: o Tarô.

Esta abordagem tem relação com o platonismo e seu eterno e imutável mundo de ideias, visto que nossa percepção material e imperfeita fornece, para ambas as linhas de pensamento, apenas uma sombra indefinida de uma realidade imaterial perfeita. Neste sentido, os espiritualistas preenchem os requisitos de uma abordagem realista. Esta realidade determinada obviamente pressupõe um futuro determinado, o qual poderia ser predito pela adequada manipulação dos “arcãos” contidos nas cartas. Coerentes com esta concepção metafísica, todas as linhas espiritualistas consideram o Tarô um caminho de iniciação bem como uma ferramenta de divinação.

Para descrever brevemente a linha de pensamento espiritualista não acadêmica nos estudos sobre o Tarô, devemos mencionar inicialmente Court de Gébelin (1728-1784), que era um pastor protestante e maçom francês. No oitavo volume de sua enciclopédia *Monde Primitif* (1781) ele, pela primeira vez, afirma que o Tarô tem aspectos esotéricos ocultos e que não é destinado apenas à recreação. Ele afirma que o Tarô vem do Egito antigo e publica uma versão modificada do baralho de Marselha, com muitas mudanças arbitrárias e omissões de detalhes (Jodorowsky, A.; 2004; p.20).

O herdeiro espiritual de De Gébelin foi o famoso cabelereiro conhecido como Eteilla (1750-1810), seu nome real, Alliete, invertido. Ele considera a versão do Tarô de De Gébelin como sendo a verdadeira e produz sua própria versão, que relaciona com a cabala e a astrologia. Foi principalmente de Eteilla a responsabilidade pela difusão do Tarô como instrumento divinatório na Europa e seu livro “*Manière de se récréer avec le jeu de cartes nommées Tarots*”, no qual ele confirma todas as afirmações de De Gébelin (Armson, 2011, 198), tornou-se extremamente popular.

⁴ Este livro é, atualmente, o melhor exemplo da apropriação católica das imagens do tarô. Seu autor, um “cristão-hermetista” confesso, escolheu a anonimidade e permitiu que seu livro fosse publicado somente após sua morte, sendo ainda assim um estudo muito conhecido sobre o tarot, produzido no seio da Igreja católica.

Eliphas Levi (1816-1875), um sacerdote católico também grandemente influenciado por De Gébelin, desdenha o Tarô de Marselha tradicional dizendo que é “exotérico” e, obviamente, propondo sua própria versão “esotérica”. Ele também afirma que os “Arcanos maiores” (Trunfos) derivam das 22 letras do alfabeto hebraico e despreza os “Arcanos menores” (Corte e Naipes). Finalmente, Gerard Encausse, ocultista mais conhecido como Papus (1865-1917) adota as ideias de Levi e cria um baralho com imagens egípcias e com uma estrutura cabalística hebraica (Jodorowsky, A.; 2004; p.21).

Temos também a figura acadêmica respeitável de Arthur Edward Waite (1857-1942), nascido na América do Norte, porém criado na Inglaterra. Waite era um escritor ocultista vinculado ao movimento teosófico e co-criador, com Pamela Coleman Smith, do famoso baralho Waite-Smith, hoje mais conhecido como Tarô Rider-Waite. Este baralho foi criado especificamente com a função de iniciação e divinação, trazendo doutrinas ocultistas e mitologia maçônica em suas imagens. Os Naipes foram totalmente modificados em relação ao Tarô de Marselha, portando imagens de cenas com pessoas.

Waite foi um membro da ordem Golden Dawn e teve grande influência dos escritos de Eliphas Levi, além de ser um maçom iniciado e possuir profundos conhecimentos em cabala e magia cerimonial, tendo publicado obras sobre estes temas (Armson, M.; 2011; p.201). O Tarô Waite-Smith é um dos baralhos divinatórios mais usados hoje em dia, ultrapassando em muito a popularidade de seu ancestral, o Tarô de Marselha.

Podemos ver em todos os casos acima relatados, a típica distorção causada pela abordagem espiritualista/realista, onde o objeto inicial de análise, o baralho de Marselha, cedeu espaço a muitas versões “aperfeiçoadas”, mais em sintonia com as verdades imutáveis e com a realidade espiritual que se supõe que ele deve figurar. A matéria é simplesmente sombra imperfeita do espírito.

Uma Terceira abordagem tem como seu principal defensor Sir Michael Anthony Eardley Dummett (1925-2011), cujo trabalho baseou-se em dados históricos rigorosos e em pesquisa pessoal prática sobre jogos com Tarô, condenando em termos enfáticos a visão espiritualista como carecendo de embasamento histórico documental. Ele propõe que as imagens das cartas emergiram das necessidades e gostos dos jogadores e foram adaptadas às regras dos diferentes jogos praticados com baralhos de Tarô. Esta proposição pode ser facilmente inserida em uma abordagem materialista/realista, verdadeiramente oposta à visão espiritualista e idealista: a realidade material e social determinou as formas correntes dos baralhos e o uso do Tarô como jogo popular é a única “prova” que temos de sua função original. Esta abordagem é coerente com a visão intuicionista específica de Dummett, baseada nas noções

de “prova” e condições concretas para realizarem-se afirmações verificáveis possíveis de serem comunicadas:

A razão é que o significado de uma afirmação consiste somente em seu papel como instrumento de comunicação entre indivíduos, assim como as forças de uma peça de xadrez consistem somente em seu papel no jogo de acordo com as regras. Um indivíduo não pode comunicar o que não pode ser observado em sua comunicação... (Dummet, M.E.; 1984; p.129).

Dummet afirma que os ataques ao Tarô historicamente registrados eram sempre destinados aos jogos e recreações, sem nenhuma menção à divinação. Em sua opinião, baseada em evidências históricas, as cartas de Tarô não foram usadas para cartomancia até o séc. XVIII. Isto faz com que ele suponha que a origem do Tarô está nos baralhos recreativos das cortes italianas do começo do séc. XV (Penco, 2013, p.145). Com esta conclusão em mente, Dummet afirma que os “Arcanos maiores”, ou Trunfos, foram introduzidos tardiamente, como uma novidade muito apreciada, a um baralho original composto somente da Corte e dos Naipes. (Penco, C.; 2013; pp.149-150).

Esta proposição bastante rigorosa é de fato perturbada pela iconografia claramente hermética e astrológica presente no Tarô de Marselha e nos baralhos italianos, mas Dummet atribui isto às influências regionais e descarta as imagens ocultistas como meras modas (Penco, C.; 2013; p.150) e ainda que os baralhos italianos do séc. XV compartilhem com os baralhos de Marselha estas características herméticas, Dummet demonstra uma aversão compreensível pelos últimos, visto que eram a escolha de De Gébelin como os repositórios da antiga tradição hermética. Na verdade, Dummet até mesmo propõe que este Tarô popular e tradicional deveria ser excluído das análises devido ao fato de não possuir significado histórico, favorecendo os baralhos italianos mais nobres! Dummet afirma que se descartarmos o Tarô de Marselha “a impressão de superficialidade e do sinistro desvanece. O simbolismo pode não ser sempre transparente para nós, mas não parece ser intencionalmente opaco; o ar fica limpo e sem as nuvens da fumaça dos encantamentos do feiticeiro” (Dummet, M.E.; 1980; p.101).

E aqui está o Tarô de Marselha excluído dos campos de estudo de idealistas, realistas e intuicionistas! Resultados semelhantes para doutrinas tão diferentes. Desejamos, no entanto, apresentar uma visão alternativa: uma abordagem baseada nas perspectivas de Henri Bergson sobre percepção, que não parte das conclusões nem de idealistas, nem de realistas e que revela características da composição do Tarô de Marselha que não foram percebidas por Dummet em seus estudos sobre o tema.

Bergson é considerado um intuicionista e compartilha a rejeição dos intuicionistas ao “princípio de ambivalência” (Mullarkey, 1995, p.238), ainda assim seu entendimento do intuicionismo tem consequências metodológicas muito diferentes das de Dummet, visto que o “Método da Multiplicidade” de Bergson (Mullarkey, J.C.; 1995) não parte da comunicação e da “prova” como referenciais mas antes toma o objeto em si mesmo como o foco principal da atenção consciente, gerando um circuito entre objeto e percepção, o qual desvela camadas virtuais da realidade do objeto em conexão com camadas cada vez mais profundas da memória do observador:

Mais que uma tentativa de “subir acima” da percepção, como os filósofos desde Platão sempre desejaram, a intuição sensorial deve ser “promovida”. Ele nos encoraja a “mergulhar” e “inserir nossa vontade” na percepção, “aprofundando-a”, “alargando-a” e “expandindo-a” enquanto o fazemos. Por estes meios totalmente naturais deveremos ser capazes de distinguir os graus de espacialidade necessários para nos livrar de qualquer necessidade de entidades de outro mundo de quaisquer tipos (Mullarkey, J.C.; 1995; p.236).

Poderíamos dizer que, enquanto a metodologia de Dummet parte de um ponto de vista inter-subjetivo, o “Método da Multiplicidade” de Bergson adota uma perspectiva intra-subjetiva, e as duas abordagens podem ser complementares.

Neste trabalho aplicaremos a metodologia de Bergson para analisar um baralho de Marselha específico, de tal maneira a gerar provas verificáveis e comunicáveis que nos permitirão fazer afirmações significativas sobre a cronologia e as ações humanas conectadas ao nosso objeto de análise. Nosso objetivo é demonstrar a hipótese de que o enquadramento metafísico condiciona a visão que se tem de qualquer objeto, modificando a própria natureza do objeto pra acomodar conceitos pré-concebidos. Se o enquadramento metafísico é parcial, permanecerão pontos cegos na apreciação científica de qualquer objeto dado. Neste sentido, o Tarô de Marselha é muito adequado para ilustrar nosso argumento, visto que foi extensamente analisado pela figura proeminente de Sir Michael Eardley Dummet, que estabeleceu a corrente principal do entendimento acadêmico sobre o que o Tarô é.

II. Sobre a reconstituição de um baralho de Marselha “original” e a máquina conceitual que usamos para analisá-lo.

a -)O Tarô de Marselha Camoin-Jodorowsky

O baralho que utilizamos neste trabalho é o Tarô Camoin-Jodorowsky; uma reconstituição extremamente cuidadosa baseada na restauração das cores e símbolos originais através da superposição dos mais antigos baralhos de Marselha remanescentes (séc. XVII) e velhas pranchas de impressão. A pesquisa e reconstituição foram feitas por Phillipe Camoin, um descendente de cartiers de Marselha, e Alejandro Jodorowsky, cineasta do movimento surrealista. Jodorowsky descreve a metodologia utilizada, em seu livro ‘*La Via del Tarot*’ (Jodorowsky, A.; 2004).

Este não é um tratado sobre a história do Tarô de Marselha, portanto não iremos discutir, no momento, a afirmação de Dummet de que os baralhos italianos do séc. XV são mais antigos que o Tarô de Marselha. Para nossos objetivos aqui, é suficiente reconhecer duas características específicas aos baralhos tradicionais da região de Marselha:

- No séc. XVII já haviam diversos fabricantes de cartas de mesmo padrão no sul da França, seguindo um rigoroso código tradicional para imagens, cores, inscrições e disposição numérica nas cartas (Jodorowsky, A.; 2004; p.28). Este fato sugere algum tipo de guilda organizada, atuando em um território de difusão específico nas regiões ao sudoeste da França e partes circunvizinhas da Suíça e noroeste da Itália (Pratesi, M.; 1993; pp.65-71). É óbvio que tal disseminação e tradição no séc. XVII não ocorreu repentinamente e as diferenças em estilo sugerem muitas gerações de fabricantes de cartas seguindo um mesmo modelo básico.
- Os Tarôs de Marselha têm uma “lei” intrínseca detectada por Camoin e Jodorowsky que pode ser expressa como: **em quatro partes, três são semelhantes e uma é diferente. Nas três que são semelhantes, duas são mais semelhantes entre si que a terceira.** Ou, em termos matemáticos: $[(1+2)+3]+4$ (Jodorowsky, A.; 2004; p.43). Por conveniência, designaremos esta lei como lei “CJ”.

b-)O Acordeom de Bergson

Em seu livro “Matéria e Memória” Bergson propõe um diagrama (Fig.3)⁵ como uma analogia para o que ele chama “percepção reflexiva”. Nós apelidamos esta figura como “Acordeom de Bergson” porque um acordeom (o instrumento musical) descreve remotamente o formato da figura e suas qualidades de contração e expansão ressonantes da memória e das camadas virtuais da realidade no objeto, além de nos fornecer um nome sintético para mencioná-la. Este é o tipo de percepção que temos quando estamos atentos a um objeto, desejando revelar nele, através de um circuito expansivo com nossa memória (A, B, C, D), as camadas virtuais de realidade já presentes, as quais nos permitirão uma crescente percepção dos detalhes, direcionada para nossas ações sobre o próprio objeto (O, B’, C’, D’). A profundidade de visão assim atingida nos permitirá, a cada camada expansiva, uma maior versatilidade em nossas ações, ou esboços de ações, que poderiam ser efetuadas com o objeto percebido (Bergson, H.; 1991; pp.104-105).

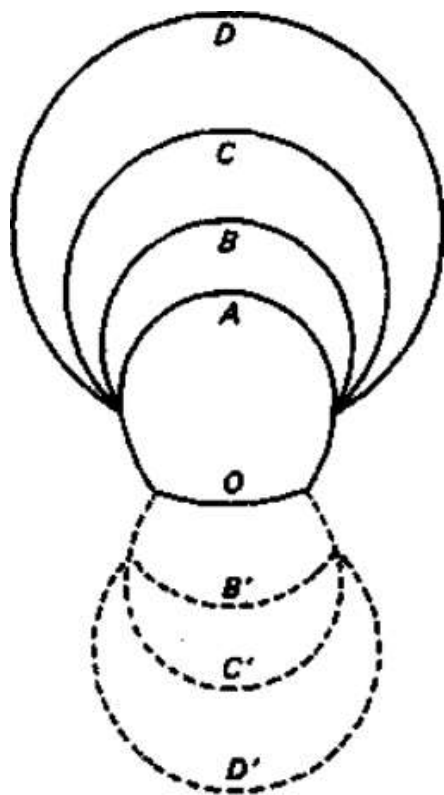


Fig.3: Acordeom de Bergson.

⁵ Bergson, H.; 1991; p.104.

Baseados nesta concepção de percepção reflexiva, o que fizemos neste trabalho foi a aplicação do Acordeom de Bergson na revelação e aprofundamento das características perceptíveis no Tarô de Marselha Camoin-Jodorowsky, de tal maneira que efetuamos ações convenientes sobre o baralho documentadas fotograficamente. Estas ações foram motivadas pelos esboços proporcionados pelos estímulos sensoriais provenientes do próprio Tarô, fechando assim o circuito de “percepção reflexiva”. As formas e imagens das cartas nos forneceram estes esboços através de seu desempenho intrínseco no espaço, isto é, a maneira pela qual nossos sentidos selecionam as facetas do objeto observado, mais convenientes para nossas escolhas de ação sobre ele, “liberando tudo o que ele implicitamente contém de movimento espacial” (Bergson, H.; 1991; pp.13-14) e “atualizando” as camadas de memória cada vez mais profundas recrutadas pelas ações sobre o objeto.. Aqui, o termo “atualização” de Bergson incide não sobre uma “presentificação” ou expressão interpretativa da memória no presente, mas antes sobre uma “ação” desta sobre um objeto da matéria, ação esta que amplia e lança novas configurações sobre esta mesma memória que age. Aqui, “atualização” pode ser equiparada a “atuação”. A ação da memória sobre a matéria. A-tu-ação. A ação que se dirige ao outro gerando o si-mesmo.

Começamos com a memória mais contraída e próxima à percepção; aquela que reconhece um objeto como constante no tempo; para gradualmente expandir os níveis de memória no Acordeom de Bergson para diferenciações e correlações mais complexas. Na medida em que os níveis de memória se expandem, através de ações ressonantes convenientes nós atualizamos e fotografamos todas as camadas visíveis de realidade dadas virtualmente no baralho, de tal maneira que pudéssemos analisá-las e discuti-las.

III. Produção de Provas Verificáveis

Inicialmente evocamos nossa memória mais próxima da “pura percepção”: aquela que reconhece o objeto como o mesmo de um instante ao outro, obtendo assim este grupo fragmentado e frouxo de peças finas e angulares de matéria espalhado sobre a mesa (o baralho Camoin-Jodorowsky). Mas então expandimos um pouco nossa memória para reconhecermos semelhanças e diferenças em nosso objeto de interesse e assim podemos ver que as peças de matéria fina revelam sua semelhança, visto que todas possuem o mesmo formato angular, o mesmo tamanho, mas algumas delas têm cores idênticas e uniformes enquanto outras mostram manchas complexas, desenhos coloridos (Fig.4A).

Esta configuração incita nossa primeira ação sobre o objeto. Seguramos e examinamos as peças e verificamos que todas tem a coloração uniforme de um lado e os padrões variados do outro. Isto evoca nossa próxima ação: poderia ser a de virar todas as peças com seu lado idêntico para cima, porém isto não nos convém visto que ficaríamos com um grupo de peças de matéria fina com a mesma aparência. Estamos procurando por diferenciação por semelhança e diferença. Identidade total termina nosso jogo.

As cores e desenhos são mais adequadas para nossas finalidades, portanto viramos todas as peças com o lado variado para cima (Fig. 4B), e vemos uma confusão de formas e cores que gradualmente se define como duas populações distintas de peças. Isto fica claro quando olhamos as peças e vemos imagens e coloração semelhantes em cada população, que diferem na aparência geral, visto que é só o que deixamos nossa memória reconhecer até agora. Então agimos novamente sobre o objeto e separamos os dois grupos percebidos (Fig.4C).

Conforme o alcance de nossa atenção aumenta, vemos que poderíamos repetir o processo, subdividindo os dois grupos distintos, diferenciando-os novamente pela aparência geral. E dividimos duas subpopulações de seus grupos originais, formando agora quatro grupos distintos de peças⁶. Porém, no momento “quatro” só nos serve pela conveniência da explicação, já que nossa memória ainda não reconhece números abstratos, ainda que também nos sirva para reconhecermos já nesta configuração um padrão já mencionado anteriormente: em quatro

⁶ Note-se que um dos grupos é constituído por figuras humanas e animais com predominância do vermelho e do azul, enquanto o outro é formado por grupos de objetos com predominância do amarelo e preto. Na segunda separação destaca-se um pequeno grupo de figuras humanas desnudas e cor de pele e outro pequeno grupo de objetos únicos e grandes que tomam toda a carta.

partes, três são semelhantes e uma é diferente. Nas três que são semelhantes, duas são mais semelhantes entre si que a terceira. (Fig.4D).



Fig.4: Configurações do Tarô (Arquivo dos autores)

Pode-se argumentar que nossas divisões são arbitrárias e subjetivas, coisa que não refutaremos. São arbitrárias ainda que sujeitas a regras de restrição da memória. No entanto, esta arbitrariedade não foge de nossa metodologia, visto que nos propusemos a agir sobre o baralho conforme os esboços de ações que ele mesmo nos sugere por seus desdobramentos no espaço. Desse modo, nossa arbitrariedade está em circuito com a imagem objetiva do baralho e, se influencia as configurações deste, é influenciada por suas formas na mesma medida. As configurações que propusemos não são definitivas: são instrumentais. São as configurações mais adequadas para que os sentidos de quem opera possam estratificar e visualizar as diferenças e camadas virtuais presentes no baralho, porém só atualizadas pelas ações de nossa memória incidindo sobre ele. Estas são as configurações mais eficazes para nós.

Não podemos seguir adiante apenas baseados na impressão geral que as peças nos trazem, porém, dividi-las uma vez mais parece possível, mas não natural. Veremos adiante que nossa capacidade de abranger um conjunto sem contar números, limita-se a quatro elementos. Vamos, portanto, expandir o Acordeom de Bergson para atingirmos uma maior amplitude de

memória, de tal maneira que possamos agora reconhecer números e sequências. Isto nos permite reconhecer também as formas geométricas, revelando retângulos em nossas finas peças de material. Podemos ver que os pequenos retângulos individuais se ajustam perfeitamente uns aos outros permitindo-nos formar retângulos maiores com a união das peças. Este é um bom esboço para seguirmos em nossa próxima ação e assim decidimos agrupar as populações de pequenos retângulos em retângulos maiores, como sugerido pelo formato individual das peças, utilizando os números para coloca-los de maneira seriada.

O reconhecimento dos números nos é facilitado, visto que nosso objeto apresenta um tipo específico de número: à primeira vista podem ser confundidos com algarismos romanos, mas se verificarmos cuidadosamente os números quatro, nove, quatorze e dezenove, veremos que eles não são romanos. São um tipo mais antigo e primitivo de números, baseados nos dedos da mão humana, onde cinco é o esboço do ângulo formado entre o polegar e a palma da mão (V) e dez é o esboço dos dois polegares cruzados (X) representando duas mãos inteiras. Esses números foram usados até recentemente por populações de pastores dos Alpes - coincidentemente próximo a Marselha - que registravam a contagem de seus rebanhos com entalhes em pedaços de madeira (Ifrah, G.; 1989; p.19). Outros números em nosso objeto de pesquisa são representados por quantidades crescentes de figuras similares entre si, em peças retangulares de coloração semelhante (os Naipes), o que constitui também uma maneira bastante primitiva e simples de contagem.

Agora estamos prontos para reconfigurar nosso objeto separando os grupos numéricos e seguindo o esboço retangular sugerido. Conforme fazemos isso, peças dos grupos anteriores mudam para novos grupos, pois alguns possuem números inscritos (Trunfos) e outros não (Corte). Algumas peças são reconhecidas como tendo números representados por quantidades de imagens semelhantes, que são obviamente parte de uma sequência (Naipes). Formamos assim novos grupos de formato retangular baseados em semelhança e sequência numérica.

Também checamos se a nova composição pode expressar a lei “CJ”, esboçada em nossa primeira configuração. O resultado é surpreendente pois, não apenas podemos ver a equação $[(1+2)+3]+4$ nas escalas maiores de nossa nova configuração, mas ela brilha também em todas as escalas menores da figura, incluindo peças individuais e pequenos detalhes nas imagens de cada peça, com uma importante exceção: a montagem total, portanto a maior escala, mostra apenas os três grandes grupos clássicos dos Trunfos, Corte e Naipes. (Fig. 5). Isto parece ser uma falha em nossa primeira impressão de que o objeto expressa a lei “CJ” em todas as escalas, entretanto, sentimos esta vontade de preencher o +4 que falta, visto que nossas ações se baseiam nos esboços sugeridos pelo próprio objeto, e o objeto expressa a lei “CJ” em todas as escalas

exceto na maior, convidando-nos a preencher a lacuna. Desta maneira, nos conectamos com o objeto e consideramo-nos como o +4, completando a configuração sugerida. Isto nos compele a pensar que o baralho está construído para trabalhar em conexão com um ser humano: o seu operador.

Conforme nos conectamos com o objeto, sentimos a necessidade de olhar para fora dele de maneira a utilizar nossa memória de correlações complexas, trazendo à mente outras imagens que poderiam mostrar semelhança com a configuração final a qual chegamos. Imediatamente reconhecemos que ela revela uma consistência que nos lembra um tipo muito especial de imagem: fractais. Analisaremos mais adiante o que são fractais e sua relação com o Tarô de Marselha, a qual determina consequências para o entendimento do que é nosso objeto de análise.

Resumindo nossos achados em relação ao Acordeom de Bergson:

- | | |
|------------------------------|--|
| A- Memória de reconhecimento | O – objeto constante no tempo (Fig. 2A). |
| B- Memória de diferenciação | B’- objeto divide-se em quatro grupos esboçando a lei “CJ” (Fig.2D). |
| C- Memória numérica | C - objeto divide-se em retângulos expressando a lei “CJ” em todas as escalas (Fig.3). |
| D- Memória de correlação | D’- nos conectamos ao objeto e ele revela uma consistência fractal. |

Obviamente os níveis de memória acima propostos são apenas instrumentais, pois é a totalidade da memória que está presente em cada nível. Mas o que deve ficar claro é que podemos contrair ou esticar a memória para atingir maior distância ou proximidade do objeto, simulando a ontologia da percepção em uma criança, que pode discernir e unificar grupos de objetos análogos quando tem entre seis e doze meses de idade, ainda incapaz de conceber números abstratos ou mesmo de contar os dedos (Ifrah, G.; 1989; p.19).

Nos estágios mais tardios da ontogenia da cognição de números, ocorre um limite de quatro objetos que podem ser contados em uma só visada quando estão agrupados, fato

conhecido nas pesquisas do campo cognitivo como “reconhecimento de pequenas configurações numéricas” (small set number recognition). Esta característica de nossa percepção numérica é compartilhada por nossos parentes primatas e parece implicar em um sistema orgânico natural de disposição neuronal (Carey, S.; 2001; pp.44-45). Existe também boa quantidade de evidência histórica concernente à criação dos números por civilizações antigas tais como a egípcia, suméria, elamita, babilônica, fenícia, grega, maia e asteca, nas quais unidades simples em grupos crescentes são usadas para representar os números até quatro, usando-se outra notação distinta para o cinco (Ifrah, G.; 1989; p.23). Isto vale também para os números usados no Tarô de Marselha, derivados da contagem dos dedos.

Se aceitamos, portanto, que há uma estrutura neuronal com caminhos específicos de desenvolvimento, poderia isto significar que adotamos a visão construtivista de “um sistema representado na mente/cérebro, em mecanismos físicos hoje largamente desconhecidos” (Chomsky, N.; 1997)? Absolutamente não. Compartilhamos a visão de Bergson de um sistema neuronal voltado para a ação e não para a representação. Se este sistema se desenvolve por sendas que favorecem a ação, ainda assim ele deve ser “afinado” com a memória através do aprendizado. A percepção não é de maneira alguma representacional, mas sim orientada para a ação e a fase neuronal de sua ontologia deve certamente estar sujeita a leis de desenvolvimento. São estas leis que irão determinar o quanto a memória deverá se contrair em benefício da ação, porém a memória em si; aquela que não é sensorio-motora e nos confere identidade; é integral e não está confinada ao cérebro (Bergson, H.; 1991).

Nosso objeto de análise; o Tarô de Marselha; surpreendentemente sugere um uso proposital desses sistemas naturais e básicos do desenvolvimento da percepção, através de uma cuidadosa e habilidosa disposição de cores, imagens e números nas cartas, formando um tema constante a partir de uma equação de quatro termos. Essa disposição favorece a contração e distensão da memória com sua conseqüente harmonização com a percepção, convergindo para uma consistência fractal observada na totalidade do baralho.

Mas o que são fractais? São imagens derivadas de uma geometria especialmente adequada para o estudo de formas e sistemas naturais, designada “Geometria Fractal” e criada por Benoit Mandelbrot, que define estas imagens nos seguintes termos:

Assim, a estrutura de cada peça tem a chave da estrutura total. Um termo alternativo seria “auto-similar”, o qual possui dois sentidos. Podemos entender “similar” como um sinônimo frouxo do dia a dia para “análogo”. Mas também existe o sentido estrito de “semelhança contrátil”, expressando que cada parte é uma redução geométrica linear da totalidade, com a mesma

redução em todas as direções..., entretanto, desenvolvimentos mais recentes ampliaram o termo para incluir as formas “auto-relacionadas” nas quais as reduções são também lineares, mas cujas taxas de redução variam nos diferentes sentidos (Mandelbrot, B.; 1989; p.4).

Não estamos dizendo aqui que o Tarô de Marselha é uma figura fractal em si, porém ele claramente exhibe uma consistência fractal, como se a lei “CJ” presente em todas as escalas formasse uma figura fractal virtual, funcionando como um diagrama para a formatação e localização das imagens na própria composição do baralho. De fato, este diagrama determina todos os aspectos do Tarô de Marselha, visto que toda disposição e concepção das imagens, em todas as escalas visíveis, subordina-se à lei “CJ” (Fig.5, Fig.6, Fig.7)⁷.

⁷ As características mencionadas podem ser melhor visualizadas em um baralho real configurado na ordem sugerida na Fig. 5; ainda assim, as imagens aqui incluídas devem dar ao leitor uma boa ideia sobre o que estamos dizendo. Faremos uma descrição (incompleta) da ocorrência da lei “CJ” em cada escala, as quais dividiremos em Maior, Média, Menor e Mínima (note-se que o tema fractal ocorre também em quatro escalas distintas, em harmonia com a própria equação de quatro termos da lei “CJ”):

Escala Maior: o baralho (Fig.5): Os Trunfos e a Corte reproduzem imagens de pessoas e animais e tem aparência geral semelhante (1+2), Os Naipes (considerados como um todo) exibem principalmente objetos e plantas e tem aparência geral bem distinta dos Trunfos e Corte (+3), o operador humano do baralho completa a equação na maior escala (+4).

Escala Média: os Trunfos (Fig.5): duas linhas de sete cartas abaixo, contendo figuras humanas grandes e vestidas predominantemente em azul e vermelho (1+2), a linha superior de sete cartas mostra figuras pequenas e desnudas (+3) sendo que o Louco (Le Mat) sem numeração, fica de fora do retângulo maior (+4). **Escala Menor (Fig.6):** as cartas “L’Amoureux” e “le Jugement” mostram a equação $[(1+2)+3]+4$ de maneira muito evidente com as figuras humanas que as compõe, a carta “La Lune” exhibe a mesma equação com animais e o astro acima deles, finalmente a carta “Le Monde” tem quatro componentes fora da guirlanda com a mulher, que expressam a equação como: dois animais terrestres (1+2), um animal voador (+3) e um anjo de feições humanas (+4). **Escala Mínima (Fig.7):** na carta “L’Amoureux” a guirlanda de flores na cabeça da menina tem duas flores horizontais com cinco pétalas cada (1+2), uma flor na diagonal, também com cinco pétalas (+3) e a última flor com seis pétalas (+4), na carta “Le mat” o cinto do personagem tem quatro guizos, dois com pontos redondos centralizados (1+2), um com um ponto redondo mais baixo (+3) e o último com um ponto de formato triangular (+4), na carta “La Lune” os tufo de grama centrais tem duas folhas do lado direito (1+2), uma folha à esquerda (+3) e um broto negro no centro (+4), na carta “Le Monde” (Fig.6) temos a equação nas auréolas das quatro figuras externas (2 vermelhas, uma amarela e 1 ausente).

Escala Média: a Corte (Fig.5): duas linhas com pessoas sentadas (Reis e Rainhas) (1+2), uma linha com pessoas em pé (valetes) (+3), uma linha com pessoas montadas em cavalos (cavaleiros) (+4). **Escala Menor:** cada grupo de mesmo naipe na Corte reproduz novamente as características acima mencionadas. **Escala Mínima:** chapéus e coroas nas figuras em cada naipe, sendo que dois são mais semelhantes (1+2), um diferente (+3) e um inexistente (+4).

Escala Média: os Naipes (Fig.5): dois naipes com objetos semelhantes e numeração nos lados das cartas (espadas e paus) (1+2), um naipe com objeto bem distinto dos dois acima mencionados (copas), porém também com numeração nos lados das cartas (+3), um naipe sem números nos lados das cartas e de formato redondo bem distinto dos outros (ouros) (+4). **Escala Menor:** em cada grupo de naipes, quando configurados conforme a Fig.3, percebem-se duas linhas de três cartas mais cheias e semelhantes abaixo (1+2), uma linha superior mais vazia e com decoração distinta (+3), um Ás fora do retângulo principal, com desenhos bem distintos (+4). **Escala Mínima:** quatro flores em formato de pinha nos cantos das cartas de espadas, sendo sempre duas mais semelhantes, uma ligeiramente diferente e uma bem distinta.

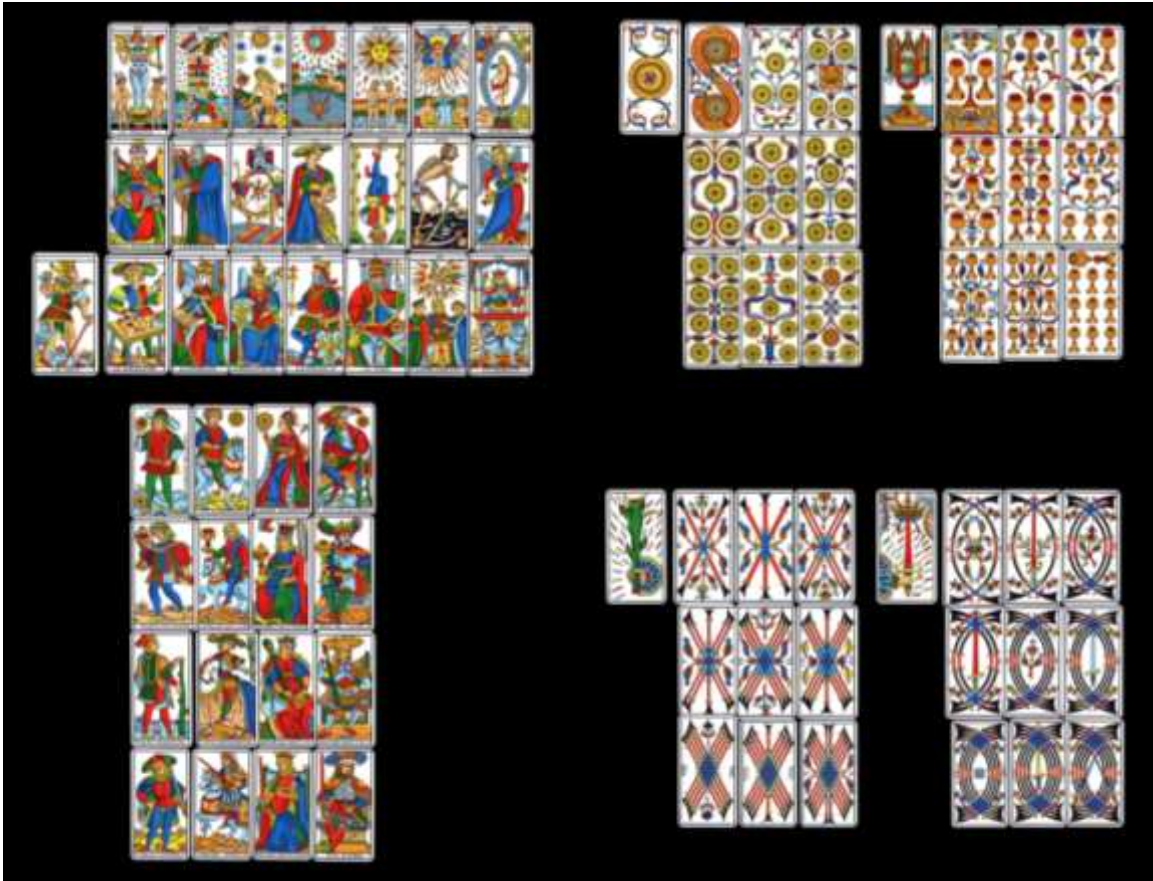


Fig.5: Configuração fractal do Tarô de Marselha (Arquivo dos autores).



Fig.6: Lei "CJ" nas escalas menores.



Fig.7: Lei "CJ" nos menores detalhes

Isto é algo bastante sofisticado, considerando-se que a matemática fractal só começou a ser desenvolvida nos anos 80! Ainda assim, são fatos que não devem nos atordoar, sugerindo que “os encantamentos do feiticeiro” voltaram, pois podemos encontrar ao menos uma figura relacionada com a configuração do Tarô de Marselha na iconografia medieval. Apesar de não ser nem de perto tão complexa, esta interessante ilustração encontra-se no livro “*Kabala Denudata*” (Rosenroth, C.K.; 1684) o qual exhibe uma Sefirot - a figura fundamental da cabala - com minúsculas Sefirot idênticas em suas intersecções, sugerindo “auto-similaridade” fractal. O que é especialmente curioso sobre esta imagem é que, ao lado da Sefirot maior, podemos ver três Sefirot menores, sendo duas mais semelhantes entre si que a terceira (Fig.8). Temos aqui, portanto, outra clara ilustração da lei “CJ”, que parece estar disseminada nos círculos hermetistas do séc. XVII.

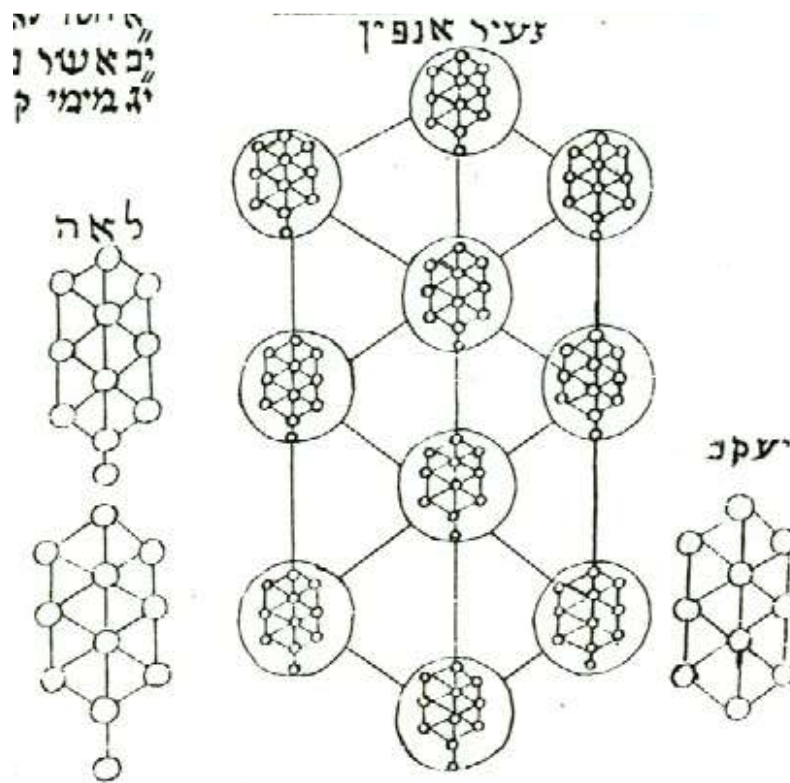


Fig.8: Sephiroth figurando a lei Camoin-Jodorowsky e auto-similaridade Fractal.

É também impossível ignorar a semelhança da consistência fractal do Tarô de Marselha e das Sefirot de Rosenroth com o texto hermetista transcrito de uma versão árabe traduzida da *Tabula Smaragdina* de Hermes Trismegisto:

A estrutura do pequeno mundo (microcosmo), corresponde à estrutura do grande mundo (macrocosmo) (Anônimo; 2005; p.41).

Isto significaria que o Tarô de Marselha deriva da cabala ou do hermetismo? Na verdade, nada nos autoriza a pensar tal coisa, visto que os baralhos de Marselha remanescentes são contemporâneos do livro “*Kabala Denudata*”, com o detalhe de que aqueles já se constituíam como uma escola regional estabelecida de manufatura de cartas, enquanto este era um estudo cabalista autoral. Ainda assim, podemos assumir que a imagem das Sefirot auto-similares de Rosenroth é uma boa analogia, contemporânea aos mais antigos baralhos remanescentes, do tipo de figura fractal abstrata que poderia formar o diagrama subjacente à concepção do Tarô de Marselha. Poderíamos também afirmar que o hermetismo e o Tarô de Marselha estão relacionados, mas inferir que aí se encontra a origem do baralho seria ir um pouco longe demais.

A imagem das Sefirot de Rosenroth traz ainda duas outras convergências interessantes com o nosso objeto de estudo: a primeira delas é o aspecto de fluxograma com que a cabala prática define as Sefirot, estabelecendo uma qualidade definida a cada Sefira e trabalhando com as conexões possíveis entre elas. O fluxograma está na própria essência de nosso método e é a configuração tradicional em que se costuma dispor as cartas do Tarô para a leitura divinatória. No entanto, interessa-nos um aspecto menos óbvio e que pode mesmo causar um certo incômodo ao cabalista tradicional, devido à disjunção dos fluxos tradicionais relacionados às Sefirot. Trata-se da representação de dois cubos sobrepostos, desenhados em uma perspectiva habilidosa, que sobrepõe em um só ponto dois dos vértices, um superior e um inferior, de ambos os cubos, criando uma perspectiva ótica que oculta o volume tridimensional dos cubos para o(a) observador(a) menos atento(a). Na figura abaixo os cubos tridimensionais foram rotacionados para uma melhor visualização, estando ao lado da perspectiva original em forma de Sefirot.

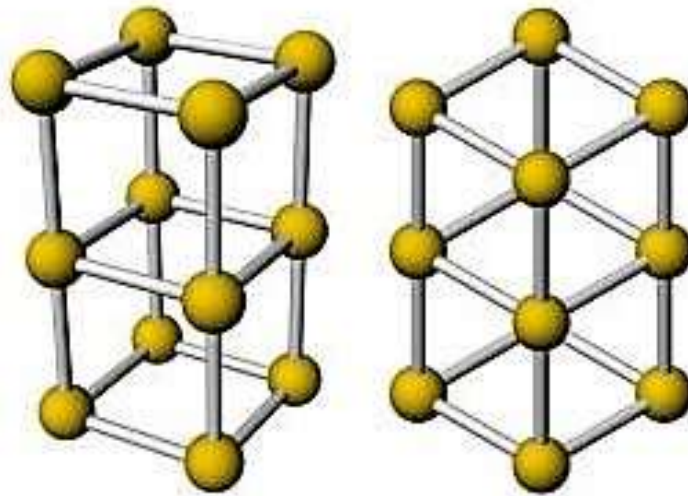


Fig.9: Sefirot rotacionada para evidenciar os cubos inscritos.

Esta interessante conexão de uma figura do cabalismo hermetista medieval com uma disposição geométrica arquetônica tridimensional cúbica e fixa, ou com um esquema bi-dimensional em forma de fluxograma (as Sefirot tradicionais), cria uma ligação ressonante com o próprio Tarô de Marselha, que poderia ser montado como estrutura arquetônica cúbica, devido ao formato retangular homogêneo de suas cartas, além de apresentar fluxos de ações entre figuras numeradas e ordenadas. Postulamos então, de maneira provisória e sujeita à verificação, que a lei “CJ” que foi detectada em todas as escalas do baralho, pode ter um sentido de configuração arquetônica e não de sentido semiótico.

De qualquer modo, o Tarô de Marselha é claramente uma unidade completa e bem estruturada, expressando em todas as escalas; desde os menores detalhes; a lei “CJ”, com o objetivo de formar um diagrama fractal através do qual as imagens das cartas são criadas de maneira assimétrica, devido à natureza da equação que determina sua forma. Foi esta assimetria que confundiu os pesquisadores do Tarô, que argumentaram a favor da concepção separada e posterior dos Trunfos. Porém, agora está evidente que os Trunfos são uma parte coerente e necessária para a completude estrutural do baralho como um todo, formando uma unidade inextricável com a Corte e os Naipes.

Uma primeira conclusão importante deve ser extraída desse fato: seria bastante estranho se o Tarô de Marselha fosse derivado de qualquer baralho semelhante, como os baralhos italianos do séc. XV, posto que nenhum deles possuem a consistência complexa e integrada mencionada acima, da qual as imagens são parte irreduzível, mas ainda assim portam as mesmas figuras genéricas e divisão em Trunfos, Corte e Naipes. Parece mais aceitável pensar que os

baralhos italianos perderam esta importante característica devido a cópias desatentas e variações sobre um modelo original. Se isto é verdadeiro, então devemos datar o Tarô de Marselha junto aos remanescentes de cartas mais antigos que apresentem uma temática semelhante de imagens: os Tarôs mamelucos do séc. XII.

Alguém poderia argumentar que os Tarôs mamelucos não têm o conjunto dos Trunfos e sua Corte não tem imagens figurativas como no Tarô de Marselha, mas somente números e imagens abstratas. Entretanto, devemos nos lembrar que a casta mameluca é derivada de escravos caucasianos de origem europeia e que para algumas vertentes do Islã a representação de imagens figurativas é proibida e vista como idolatria. Não seria surpreendente se uma tradição trazida com escravos europeus perdesse todas as representações figurativas quando adaptada às tradições muçulmanas. No entanto, visto que esta restrição tem diversas exceções dentro da própria cultura islâmica, esta questão deve ficar em aberto como mais uma das frentes de pesquisa suscitadas neste trabalho. Um fato que pode ser mencionado a favor desta hipótese é a existência de uma Corte no Tarô Mameluco, com Valete, Cavaleiro, Dama e Rei, representados apenas por suas designações escritas (Fig.10)⁸. Notem que o formato de foice negra das espadas nas cartas do Tarô mameluco é muito semelhante aos das que vemos nas cartas do Tarô de Marselha, sendo que o mesmo se dá com todos os outros Naipes.



Fig.10: Côte de espadas do Tarot Mameluco. Séc. XIV D.C.

⁸ Cartas de Tarô mameluco desenhadas e pintadas a mão. Séc.XV D.C. Topkapu Museum, Istanbul. 252 x 95 mm. <http://www.wopc.co.uk>

Além dos indícios de que o Tarô de Marselha constitui a fonte dos demais baralhos de mesma estrutura numérica e figurativa, outra inferência inevitável é a de que o uso do Tarô para divinação ou recreação não define necessariamente sua composição e intenção original de uso. Como diz Bergson:

Mas existe também uma forte conexão entre um casaco e o prego onde ele está pendurado, pois se o prego for retirado, o casaco cairá no chão. Deveríamos então dizer que o formato do prego nos dá o formato do casaco, ou em qualquer sentido corresponde a ele? (Bergson, H.; 1991; p.12)

Seriam válidas as proposições de que uma das duas funções para as quais hoje se utiliza o baralho, o jogo ou a divinação, seriam as causas da existência do Tarô de Marselha e determinaram sua composição, como afirmam Dummet ou De Gebelin? Certamente não o jogo, pois não se conhece nenhum jogo que leve em conta a peculiar estrutura fractal do baralho em todo o extenso repertório pesquisado por Michael Dummet (Dummet, M.E.; McLeod, J.; 2009). Os jogos são pueris quando comparados com a sofisticação da composição do conjunto de cartas. Se o jogo foi a principal causa da existência do Tarô, então deve existir um jogo esquecido, com regras que não conhecemos mais, as quais levariam em consideração a consistência fractal do baralho. Senão, por que os fabricantes de cartas iriam se importar em preservar cuidadosamente através dos séculos uma característica tão inútil? Mas assim tudo se torna pura especulação e não temos nenhuma “prova” para apoiar esta hipótese.

Seria a divinação a origem e a causa da sua composição? Novamente, nada nos permite pensar de tal maneira, pois ao explorar todos os métodos de divinação conhecidos não encontramos nenhum que leve em consideração, mesmo de longe, a consistência fractal dos baralhos de Marselha. Teríamos assim que admitir a existência de um método perdido de divinação e novamente cairíamos em pura especulação.

Deste modo, ao invés de enveredar pela busca de uma suposta função para as características detectadas no Tarô de Marselha, tão problemática e inútil quanto a busca de um determinado significado, iremos nos ater às tecnologias de ação possíveis sugeridas pelo próprio baralho, como fizemos para atualizar sua consistência matemática fractal. Mas quais tecnologias potencializadoras de ações humanas são sugeridas pelo Tarô? É o que investigaremos nos capítulos subsequentes.

Capítulo 4

Uma Máquina de Memória

I - Introdução

Demonstramos no capítulo anterior que o Tarô de Marselha é composto com base em um diagrama que pode ser descrito como “fractal”. Também vimos que seu projeto pressupõe uma unidade de articulação entre suas partes e uma perfeita correspondência entre seus grupos componentes e a fórmula descrita por Alejandro Jodorowsky em seu livro “La Via del Tarot”, a qual denominamos “Lei CJ” (Camoin-Jodorowsky), que pode ser expressa matematicamente como $[(1+2)+3]+4$ (Jodorowsky, A; 2004). Este fato descarta uma composição casual ao sabor das regras dos jogos de cartas e lança questões profundas sobre as ações humanas conectadas com o Tarô. O único indício que obtivemos sobre as possíveis ações humanas engendradas por este intrigante conjunto de cartas foi o fato de que a observação minuciosa de suas características e a percepção de sua consistência fractal parecem depender de uma ativação da memória em estágios de complexidade crescente, propositalmente incitados pela habilidosa disposição de formato retangular, imagens e cores nas cartas. Esta correlação com a memória amplia-se quando observamos as imagens em si, as quais despertam sensações humanas que têm sido descritas como “arquetípicas” e, portanto, vinculadas com nossa memória mais profunda.

Temos assim uma estrutura disposta em blocos retangulares que comportam imagens, como nichos bidimensionais, e estes blocos dispõem-se segundo uma lei matemática que se poderia chamar de “arquitetônica”. Arquitetura da memória. Arte da Memória. Isto nos traz à mente um antigo sistema bem conhecido e ligado ao ensino da retórica e da ética, o qual consistia na memorização de lugares arquitetônicos de memória repletos de nichos numericamente ordenados nos quais eram depositadas imagens de significado mnemônico.

A Arte da Memória pode ser dividida basicamente em clássica, medieval, renascentista e moderna, de acordo com o tempo e a tendência de seu uso. Ainda assim, todas as fases possuem um substrato comum de regras de operação fundamentais, as quais foram preservadas em um único texto elaborado por um professor de retórica romano anônimo no século I A.C.: o *Ad Herennium* (Yates, F.; 2013).

Poderia o Tarô de Marselha ser equiparado à uma arquitetura de memória nos moldes tradicionais? Se a resposta for positiva, a que estilo de Arte da Memória ele pertence? Para

responder a estas questões teríamos que fazer um compêndio das regras básicas desta arte antiquíssima e verificar se o Tarô de Marselha poderia se adequar a elas. É o que faremos aqui, analisando os detalhes da composição do baralho e comparando-os com as regras tradicionais da Arte da Memória e suas manifestações em diferentes épocas.

II - Metodologia

Analisando detalhes anatômicos em figuras de obras de autoria duvidosa, um estudioso de Arte do séc. XIX, Giovanni Morelli detectava padrões inconfundíveis que permitiam delinear um estilo próprio de cada autor na execução de detalhes normalmente negligenciados nas avaliações de obras artísticas. O seu método, denominado “método indiciário”, tem sido estigmatizado como anacrônico devido a seus frutos um tanto exóticos, tais como a fisiognomonía, que resultaram de uma aplicação talvez excessiva e rígida dos princípios utilizados por Morelli na análise de obras de arte visando sua atribuição autoral.

...esses dados marginais, para Morelli, eram reveladores porque constituíam o momento em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais...(Ginsburg, C; 1990; p.150).

Ao focar detalhes mínimos e compara-los entre si e com outras produções do autor pesquisado, tornava-se possível determinar características típicas e inimitáveis, as quais permitiam que se atribuísse determinada obra a seu autor com razoável certeza. Este método teve repercussões bastante amplas, influenciando desde Freud até Conan Doyle com seu Sherlock Holmes. Ambos analisavam minuciosamente detalhes típicos os quais eram encadeados em narrativas que visavam desvendar determinados problemas.

Em nosso trabalho, uma análise minuciosa do Tarô de Marselha, não teremos a preocupação de detecção da autoria da obra que investigamos, mas procuraremos através da investigação e comparação de detalhes normalmente negligenciados, chegar a um objetivo mais próximo ao de Panofsky, através da determinação da “atitude de fundo” no sentido de sua delimitação cultural e histórica.

Na base das manifestações de arte, para além de seu sentido fenomênico e do sentido de significação, coloca-se um conteúdo último e essencial: a involuntária e inconsciente auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo, que é característico, em igual medida, do criador enquanto indivíduo, de cada época, de cada povo, de cada comunidade cultural (Panofsky, E. in Ginsburg, C.; 1990)

No caso do Tarô, uma arte que se poderia denominar “ativa” ou “manipulativa”, esta atitude passa necessariamente pela questão das ações que poderiam estar conectadas ao nosso objeto de estudo.

Consideramos que, para nossos propósitos, o método indiciário nos serve muito bem, visto que procuramos desvendar as ações e a “atitude de fundo” cronologicamente contextualizadas e inscritas em um repertório de imagens determinado, através da comparação de detalhes que podem se tornar indícios ao se articularem em uma narrativa coesa da transmissão das ações do(a)s autore(a)s do Tarô de Marselha. Aqui, portanto, seguimos o caminho inverso ao de Morelli, no sentido de não perseguirmos as características individuais do autor nos detalhes, mas exatamente o contrário: seu pertencimento consciente ou inconsciente a uma determinada época e seu contexto de atividade.

III - Tarô de Marselha: Arte da Memória?

Em seu livro seminal “A Arte da Memória” (Yates,F.; 2013), Frances Yates descreve um antigo sistema de memorização que se utiliza de lugares arquitetônicos, os quais são armazenados na memória de um operador de tal maneira a se tornar um repositório de imagens e símbolos significativos que almejam representar lembranças que deverão ser relembradas em ocasiões determinadas pelo operador. Quando este deseja lembrar-se de algo precisa apenas passear em imaginação através dos aposentos cheios de imagens dispostas em nichos numerados, as quais deverão trazer ordenadamente à consciência as lembranças pretendidas. Este sistema tem sido utilizado com diferentes propósitos através dos tempos e Yates especula sobre a possibilidade de que ele preceda a invenção da escrita, talvez funcionando como o suporte principal da tradição oral.

O fato é que mesmo após a invenção da escrita, a Arte da memória esteve muito em demanda devido à sua utilidade nos discursos retóricos da antiguidade clássica e mais tarde como instrução moral, religiosa e arte mágica durante a Idade Média e Renascença. Obviamente, ela passou por mudanças inúmeras e importantes, mas é possível delinear alguns pontos comuns básicos que podemos enumerar como se segue:

a-) Lugares de memória: construções arquitetônicas memorizadas, podendo provir de exemplos reais ou de figuras criadas pela imaginação, as quais permanecem sempre constantes na mente como substrato fixo das imagens que devem ser lembradas. No tratado medieval de Romberch, compilado no livro de Yates, os lugares de memória são representados como prédios em uma abadia (Fig.11).

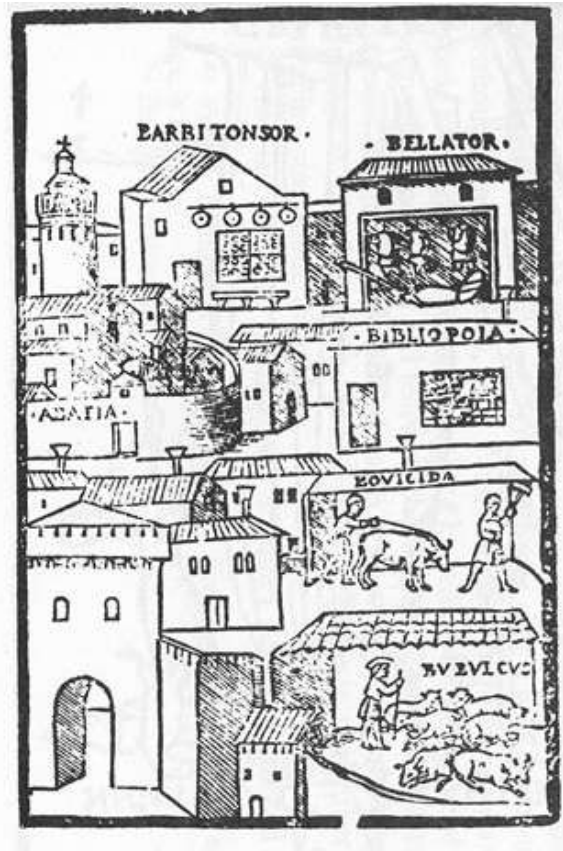


Fig.11: Lugares de memória (Romberch).⁹

b)-Nichos de imagens (loci): nichos retangulares específicos no interior dos aposentos de memória, os quais devem ser uniformemente espaçados e numerados sequencialmente com um sinal diferenciador a cada cinco e a cada dez nichos.

c)-Imagens para “coisas” (no sentido retórico, conceitos gerais e ideias): designadas em latim “*imagines agentes*”, devem ser imagens dinâmicas e incomuns, que devem impressionar a mente devido a quaisquer características excepcionais. Elas devem preencher o nicho de maneira uniforme e devem estar relacionadas ao fato a ser lembrado, de tal maneira que se possa fazer uma conexão imediata entre a lembrança e a imagem visualizada. Temos uma representação típica na figura de memória de Romberch, que ilustra a Gramática em seu nicho de memória retangular (Fig.12).

⁹ Yates, F.; 2013; p.148.



Fig.12: Imagem agente em nicho retangular (Romberch).¹⁰

d-)Imagens para palavras: “*imagines agentes*” podem ser utilizadas por sua similaridade casual com o som de palavras a serem lembradas ou, alternativamente, podem ser usados sinais estenográficos (*notae*) ou símbolos (*simulacra*) que podem representar letras do alfabeto ou palavras inteiras, as quais podem ser arranjadas nos nichos junto às “*imagines agentes*” de maneira a completar ou adicionar sentido à imagem. Temos listas medievais de *notae* e *simulacra*, as quais fornecem chaves de decodificação para a representação de letras e palavras em forma de símbolos (Fig.3).

¹⁰ Yates, F.; 2013; p.150.

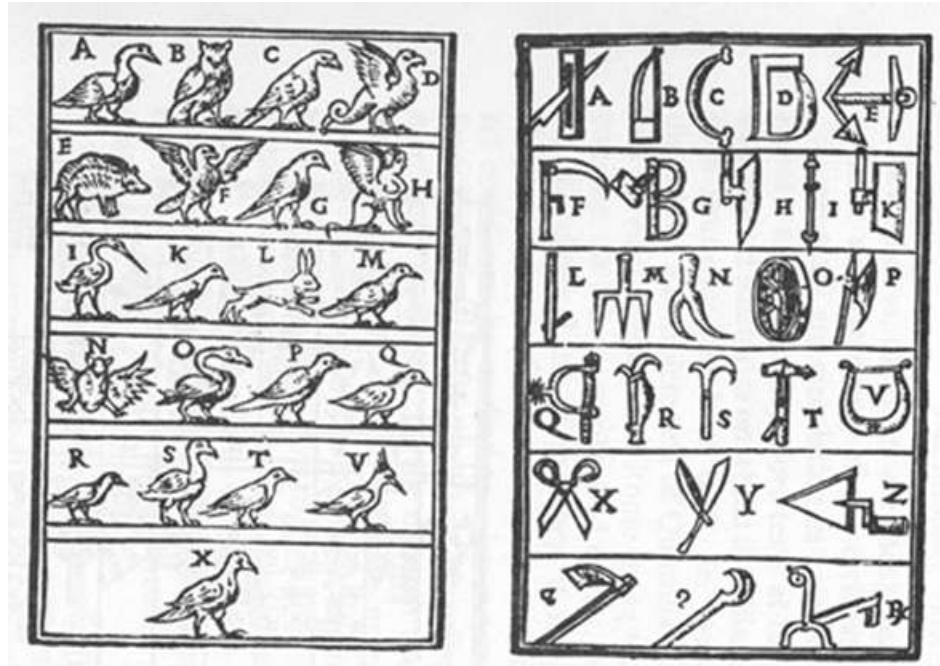


Fig.13: Chaves de decodificação para símbolos de memória (Romberch).¹¹

Usando como guia os componentes básicos acima descritos, podemos agora tentar circunscrever as características do Tarô de Marselha a cada um deles e verificar se ocorre um encaixe confortável entre a composição do Tarô e as regras da Arte da Memória:

Lugares de memória devem ser construções distintas nas quais podemos encaixar nichos retangulares. Isto é exatamente o que observamos no Tarô, com sua divisão clássica em Trunfos, Corte e Naipes (Fig.14). Dentro de cada uma destas divisões encontramos imagens dispostas em nichos retangulares típicos (as cartas). Nos Trunfos estes nichos são numerados de uma maneira muito especial já descrita em nossos trabalhos anteriores, que segue minuciosamente as instruções tradicionais para numerar os *loci* na Arte da Memória segundo o *Ad Herennium*: estes devem ser marcados com um sinal especial a cada cinco e dez nichos. É interessante que o manual utiliza o exemplo específico de marcação do quinto *locus* por uma mão de ouro (Yates, 2013; p.24). É precisamente este tipo de numeração que encontramos nos Trunfos do Tarô de Marselha, que portam números que poderiam ser confundidos com números romanos à primeira vista, mas que se examinados atentamente demonstram ser um tipo bem diferente de algarismo. Quando observamos os números quatro, nove, catorze e dezenove, podemos verificar que o que se vê são inscrições derivadas da contagem dos dedos, que usam

¹¹ Yates, F.; 2013; p.150

barras verticais para representar de um a quatro dedos e um sinal em forma de V para representar o ângulo entre o dedão e a palma da mão aberta, sugerindo uma mão inteira (cinco dedos). O algarismo X representaria então os dois dedos das mãos cruzados, sugerindo duas mãos inteiras (dez dedos). Este é um código de numeração bem conhecido e utilizado até nossos dias pelos pastores dos Pireneus, coincidentemente próximos à Marselha, que escavam em bastões de madeira estes signos para auxiliar na contagem de seus carneiros (Ifrah, G.; 1989; p.19).

A Corte não é numerada no Tarô, entretanto as figuras são dispostas em grupos de quatro (Valeta, Cavaleiro, Dama e Rei) e, de acordo com as regras da Arte da Memória, somente cada quinto nicho deve possuir uma marcação especial, sendo assim compreensível a ausência de numeração nestes grupos quádruplos. Quanto aos Naipes, vemos que são numerados de maneira diferente, através de quantidades crescentes de símbolos específicos, o que também se encaixa nas determinações tradicionais da Arte da Memória, como veremos adiante.

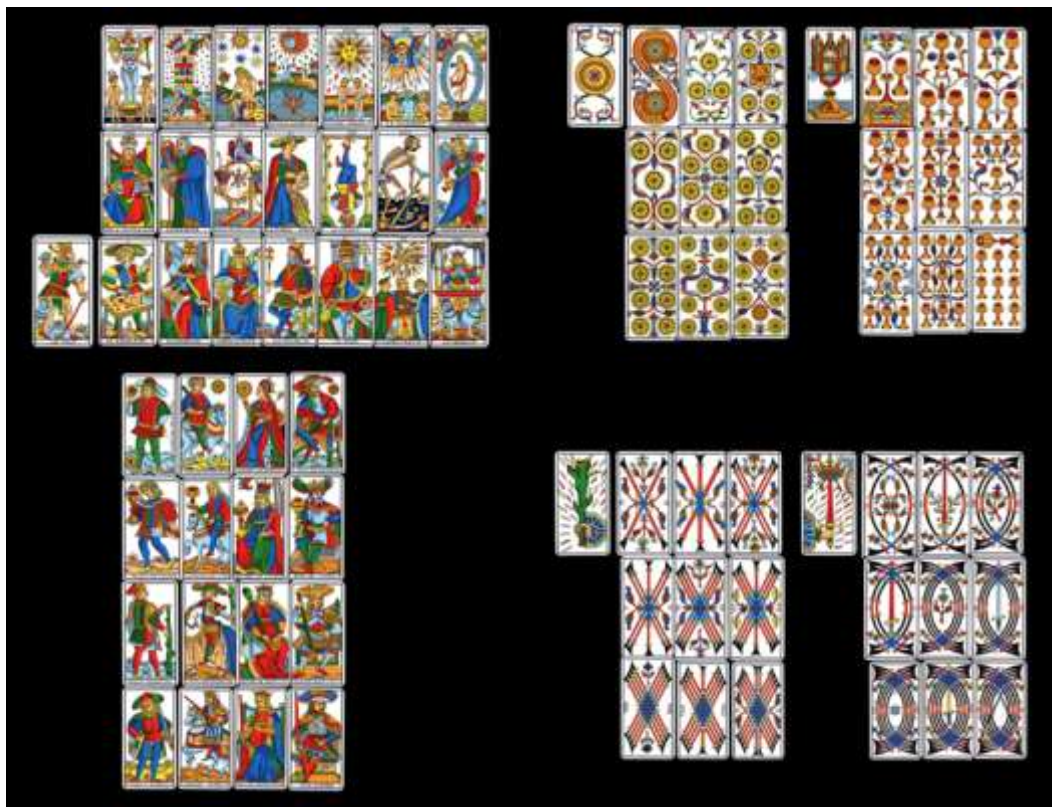


Fig.14: O Tarô divide-se em “lugares” (*loci*) distintos: Trunfos, Corte e Naipes.

Quando analisamos as imagens no Tarô de Marselha podemos distinguir basicamente três tipos: imagens figurando pessoas e animais (míticos ou não) em ações e posições significativas, imagens figurando objetos, os quais podem estar sendo portados pelas pessoas e

animais (Trunfos e Corte) ou alternativamente podem estar isolados em grupos de formas semelhantes (Naipes) e, finalmente, imagens que são nada mais que signos ou letras, tais como os algarismos já mencionados, os títulos escritos nas cartas dos Trunfos e Corte ou sinais mais elaborados e propriamente “estenográficos” formados por plantas estilizadas nos Naipes. As imagens acima descritas conformam-se com perfeição aos três tipos que esperaríamos encontrar em uma Arte da Memória: imagens agentes (*imagines agentes*), sinais (*notae*) e símbolos (*simulacra*).

As imagens nos Trunfos e na Corte encaixam-se especialmente bem às instruções dos manuais medievais de Arte da Memória para a elaboração de *imagines agentes*, visto que figuram personagens peculiarmente expressivos, gesticulando ou movendo-se, tais como palhaços, reis, rainhas, guerreiros, anjos e monstros. Vemos um eclipse (La Lune) e alguns personagens encontram-se envoltos por mantos coloridos e portando coroas (Le Pape) ou pisando sobre manchas de sangue (le Bateleur), detalhes que configuram instruções bastante precisas e explícitas encontradas no *Ad Herennium*:

“...Mas os eclipses solares são fonte de admiração porque ocorrem raramente” (*Ad Herennium* in Yates, F.; 2013, p. 26)



Fig.15: La Lune, Tarot Camoin-Jodorowsky

“...se enfeitarmos algumas, por exemplo, com coroas ou mantos púrpuras, ...” (Ad Herennium in Yates, F.; 2013, p. 27)



Fig.16: Le Pape.

“... ou se de algum modo a desfigurarmos, como, por exemplo, ao introduzir alguém manchado de sangue,... (Ad Herennium in Yates, F.; 2013, p. 27)



Fig.17: Le Bateleur.

As *notae* e *simulacra* (sinais e símbolos) são bem representadas no Tarô pelos números e títulos das figuras, pelos sinais “estenográficos” (Ouro, Copas, Paus, Espadas) que representam quantidades crescentes, pelos símbolos formados por plantas estilizadas nos Naipes e pelos objetos simbólicos carregados pelos personagens nos Trunfos e Corte. Alguns desses símbolos estilizados são imediatamente reconhecíveis, tal como a cruz de Vênus nos sete de Moedas ou o coração no três de Copas.



Fig.18: A “Cruz de Vênus” no sete de Ouros.

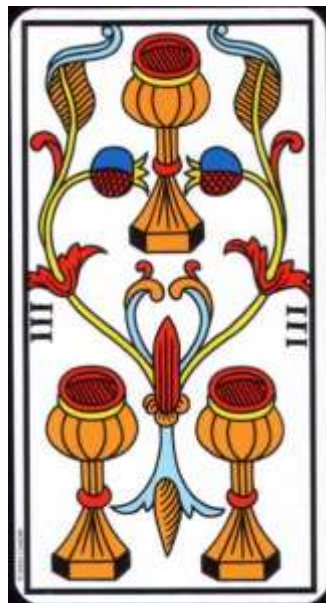


Fig.19: O “Coração” no três de Copas.

Podemos encontrar os *simulacra* no Tarô desempenhando sua função precisa como objetos que complementam as *imagines agentes* adicionando sentido às suas ações nos Trunfos e Corte, ou então como os desenhos formados por plantas estilizadas (Figs.18, 19) que entremeiam repertórios de objetos semelhantes (Naipes) dispostos como figuras estenográficas (*notae*) feitas para serem usadas como quantidades sequenciais na construção de memórias para palavras ou números, tal como os tradicionais alfabetos visuais representados no manual de Romberch (Fig.13). Já comentamos com que perfeição a numeração do Tarô, outra forma de *notae*, se encaixa nas instruções tradicionais da Arte da Memória.

Não podemos encontrar nenhuma característica do Tarô de Marselha que seja dissonante da Arte da Memória clássica. Ao contrário, encontramos instruções muito específicas do *Ad Herennium* sendo seguidas ao pé da letra, havendo assim uma grande possibilidade de que estejamos lidando aqui com um sistema de memória construído estritamente de acordo com os cânones dessa arte antiga. Entretanto, existe mais uma característica que deve estar presente: deverá ser possível montar o Tarô de Marselha como uma construção tridimensional de memória, ou seria impossível opera-lo passeando mentalmente pelos aposentos e visualizando os nichos com imagens. Seria sábio checar nossa hipótese tentando montar as cartas em uma estrutura tridimensional coerente. E foi isso o que fizemos.

IV - Um Passeio pelos Salões da Memória

Não temos a pretensão de ter adivinhado a configuração exata que o autor – ou autores – do Tarô de Marselha teve o intento de preservar, se é que o teve, para compor o baralho como construção de memória. Nossa intenção aqui é somente demonstrar que ele pode ser montado como construção arquitetônica coerente com a fórmula matemática que rege sua composição e que dessa forma pode funcionar perfeitamente com Arte da Memória. Com este objetivo em mente, buscamos fazer uma montagem que expressasse a “Lei CJ” $[(1+2)+3]+4$ intrínseca ao Tarô, ordenando os nichos por sequência numérica e conectando os diferentes “salões” resultantes através da similaridade de imagens adjacentes. Estas regras simples de construção resultaram num edifício harmonioso, que quando visto de cima apresenta contornos que nos lembram um Arco do Triunfo com seus três túneis e o adito com paredes decoradas por padrões de imagens muito belos. As cartas dispostas sequencialmente e transformadas em nichos compõem padrões regulares que eram apenas sugeridos no baralho “desmontado” e as figuras nos Trunfos e nos grupos da Corte interagem claramente entre si com olhares e gestos (Figs.20, 21).

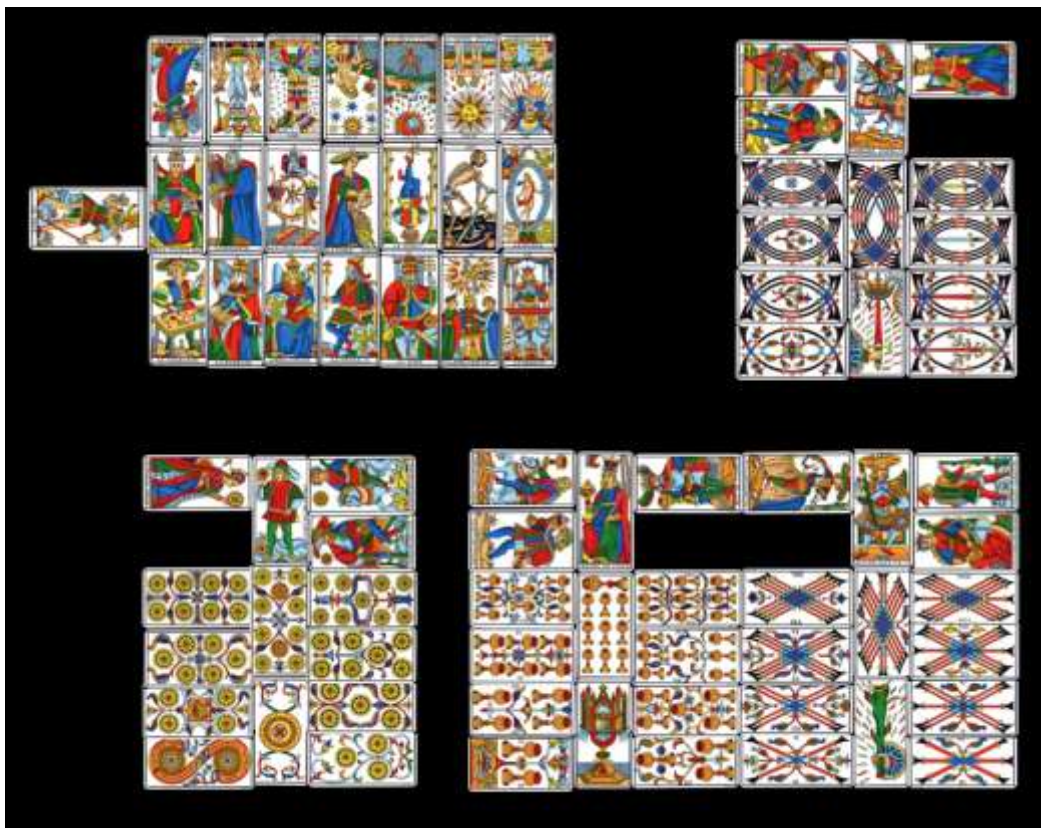


Fig.20: A maquete desmontada em seus salões distintos, seguindo a “Lei CJ”.

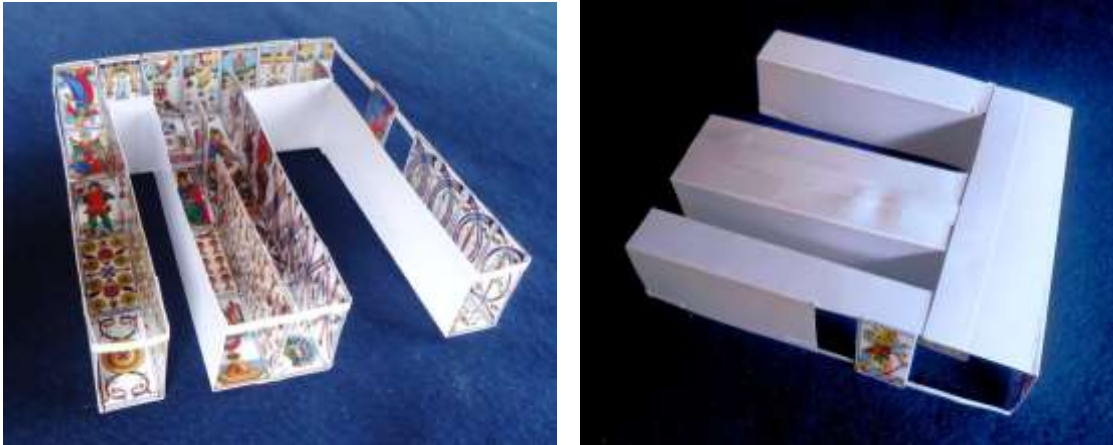


Fig.21: A maquete montada, seguindo a “Lei CJ”.

Realizamos um passeio imaginário através dos salões dessa impressionante máquina de memória de maneira a verificar se ela poderia nos sugerir um enredo, ainda que não saibamos a história real talvez intencionada. E vemos logo na entrada a nos receber um peregrino de aspecto enlouquecido (Le Mat), fazendo com que nos sintamos também como peregrinos loucos, perdidos em um jorro de imagens aparentemente sem sentido quando entramos no salão principal (Trunfos). Olhando para as imagens no teto e nas paredes do salão reconhecemos claramente algumas imagens astrológicas, constelações, o Sol, a Lua e as estrelas. Um mapa celestial? Metrodoro de Scepsis vem imediatamente à nossa mente, com seus signos astrológicos usados como nichos de memória (Yates, F.; 2013; p.60).

Há um Sol em uma das paredes, com um bebê alado voando sobre ele (L’Amoreaux). Há outro Sol do outro lado com dois adolescents abraçando-se embaixo dele (Le Soleil), flanqueado pela Lua (La Lune) e pelas estrelas (L’Etoile). Pensamos no Sol nascente de um lado e no Sol poente do outro e é claro que isto nos dá um Leste e um Oeste, bem como um Norte e um Sul. Agora, com um referencial de direção podemos passear pelos salões sem risco nos perdermos. Esta é uma característica de nossa construção da qual nunca ouvimos falar nas construções de memória que pesquisamos. Mas ela parece lógica e conveniente. Poderíamos estar lidando com uma regra perdida? A sensação de estarmos no interior de um exemplo vivo da Arte da Memória preenche nossos sentidos.

Caminhamos então do Sul ao Norte e paulatinamente as imagens começam a nos contar uma história de uma sacerdotisa confinada (La Papesse) que se apaixona por um rapaz forte e engenhoso (Le Batteleur). O casamento dos dois produz prole (um ovo) que origina uma princesa loira, a qual abraça uma águia de maneira protetora (La Imperatrice). A princesa é capturada e forçada a ter filhos por este rei de barba negra (Le Empereur) que a encara e ameaça

com seu cetro encimado por uma cruz e aprisiona sua águia sob o trono. A águia cativa põe um ovo, sugerindo que a princesa agora reproduz sob o jugo de seu captor. Seus filhos são dados a um alto sacerdote (Le Pape) que os educa e escolhe o mais capaz para dar em casamento a duas mulheres, uma mais velha e uma mais nova. O príncipe se apaixona por ambas (L'Amoureux) e se transforma em um grande guerreiro que vai para a Guerra conquistar outros reinos (Le Chariot).

Agora chegamos à extremidade norte do salão dos Trunfos e, se quisermos seguir a ordem numérica, devemos retornar em direção ao Sul. Olhamos para cima e vemos uma matrona majestosamente assentada sobre um trono e segurando uma balança e uma espada em suas mãos (La Justice). Talvez a mãe do guerreiro, agora uma experiente matrona, para quem ele conquistou os reinos do Sul? Uma rainha benfazeja que governou com equidade? E a estória poderia prosseguir novamente em direção ao Norte até o último nicho que flutua acima de nós, sugerindo um final harmonioso e feliz. Mas estamos apenas testando a nossa máquina, então deixaremos nossa estória inacabada por enquanto, e abandonamos o salão maior.

Circulamos o edifício indo para o Leste para olharmos os salões da Corte e dos Naipes. Primeiro adentramos o salão de Espadas e nos vemos flanqueados por um padrão de espadas de um dos lados e um padrão de flores do outro. Então olhamos para cima e nos deparamos com uma imensa mão que trespassa uma coroa com uma espada. Um povo dividido em castas? Os cultivadores e os guerreiros divididos em duas turbas que se deslocam para o Oeste após uma revolução regicida? Percebemos imensos elos de correntes se estirando como ondas sobre nós e ao nosso redor. Os elos ficam mais grossos quando caminhamos para o Oeste em direção ao fim do corredor, interrompendo-se abruptamente ao chegar ao salão da Corte de Espadas. A expedição assentou-se sob o jugo de um novo rei? Os guerreiros predominaram e subjugaram o povo florido e pacífico dos cultivadores? A Corte de Espadas conecta-se ao salão dos Trunfos em um confronto com nosso primeiro príncipe guerreiro (le Chariot).

Voltamos pelo mesmo caminho saindo novamente de nosso edifício e adentramos sucessivamente os salões dos outros Naipes, percorrendo-os até os salões de suas respectivas Cortes. Observamos padrões de desenhos também se formando nas paredes e nos tetos. Poderíamos contar estórias semelhantes, mas não há necessidade de fazê-lo. Nossa máquina de memória funciona muito bem.

O Tarô de Marselha pode ser confortavelmente operado como uma Arte da Memória e há evidências de que esta era a intenção de seu(s) autor(es) quando de sua confecção, devido aos seguintes fatos:

1. Há perfeita identidade da composição do baralho com as regras clássicas da Arte da Memória relatadas no *Ad Herennium*.
2. A lei matemática intrínseca que faz do baralho uma estrutura coerente e coesa sugere uma ordem de montagem dos “blocos” (os conjuntos de cartas).
3. As figuras dos Trunfos e da Corte interagem umas com as outras e se observam quando dispostas em ordem numérica.
4. Formam-se padrões homogêneos e esteticamente atraentes quando as cartas dos Naipes são dispostas arquitetonicamente, tais como a corrente de elos redondos que vai engrossando ao longo do corredor de Espadas ou a sequência de flores alinhadas no mesmo naipe.

Se identificamos o Tarô com os preceitos da Arte da Memória, seria possível sabermos a que época e estilo desta Arte ele poderia corresponder? Com esse intuito, vamos analisar as correntes medievais e renascentistas da Arte da Memória, nos períodos imediatamente anteriores e contemporâneos dos mais antigos baralhos remanescentes de Marselha.

Podemos encontrar cartas de baralho sendo explicitamente utilizadas com Arte da Memória na obra de Thomas Murner, religioso católico e intelectual nascido no final do séc. XV, que dirigiu as Universidades de Colônia e Cracóvia. Murner é de grande interesse para nossa investigação, pois sua obra “Lógica Memorativa” (Murner, T.; 1509) apresenta um sistema muito bem sucedido de ensino baseado em cartas, nas quais figuram emblemas reminiscetes dos temas a serem desenvolvidos em sala de aula.

O sistema de Murner não era um sistema de ensino lúdico, mas sim uma apresentação figurativa de temas que se encadeavam em sequências de imagens. Os estudantes utilizavam diagramas mnemônicos em exercícios práticos, sendo as aulas relacionadas aos exercícios e diagramas por meio de emblemas impressos em forma de cartas (Fig.22).



Fig.22: Cartas com emblemas do sistema “Lógica Memorativa”.¹²

Apesar da proximidade geográfica e cronológica de Murner com os centros de manufatura do Tarô de Marselha, suas cartas apresentam características bastante divergentes deste, no sentido de não serem pensadas como conjunto arquitetônico de memória, mas simplesmente como transposição da concepção de nichos retangulares com imagens agentes munidas de símbolos e sinais, para um conjunto de cartas também retangulares que se encadeiam com conceitos didáticos. Esta inovação será depois retomada na obra de Comenius (Miranda, C.E.A.; 2011), com uma generalização ainda maior dos objetivos educacionais já traçados por Murner e com os nichos já transformados em páginas de livros ao invés de cartas emblemáticas.

Contemporâneo de Murner, temos outro renomado artista da memória na figura de Giulio Camillo, que propõe uma concretização da Arte da Memória em uma maquete interativa, composta nas linhas arquitetônicas de um teatro:

Esse Teatro, que deve ter sido feito em madeira, projetado para uma ou duas pessoas frequentá-lo de cada vez, teria, em seus diversos graus ou degraus, escaninhos onde estariam textos notáveis e, penduradas em suas paredes, imagens também notáveis (Almeida; M.J.; 2005; p.14).

¹² Murner, T.; 1509.

Ainda que a ideia de externalização concreta da Arte da Memória seja condizente com o modelo que propomos para o Tarô de Marselha, Giulio Camillo desvia-se bastante das instruções clássicas do *Ad Herennium* e concebe seu Teatro da Memória dentro do espírito renascentista de manipulação mágica e iniciática das imagens significativas, abordagem também seguida por Raimundo Lullio e Giordano Bruno.

Encontramos uma estrutura ainda mais próxima da que estamos propondo para o Tarô de Marselha em uma obra curiosa de um artista também contemporâneo de Thomas Murner e muito próximo a este. Trata-se de Albrecht Durer, que supervisionou durante 14 anos, entre 1512 e 1526, a execução de 337 placas de impressão em madeira que formavam um conjunto monumental de Arco do Triunfo, Procissão e Carruagem, impressos de forma fragmentada em folhas retangulares de papel que se destinavam a serem montadas em paredes de casas nobres para memória e glória do imperador Maximiliano I (Fig.23, 24)¹³.

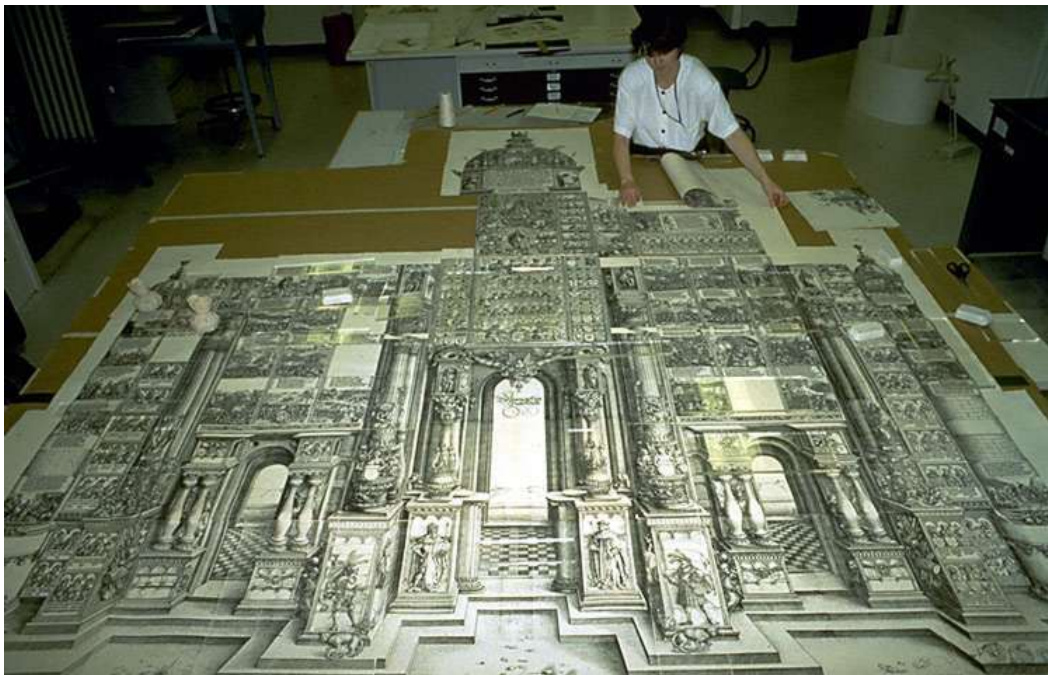


Fig.23: Montagem do Arco do Triunfo de Maximiliano I.

¹³ Stiber, L.S.; Eusman, E.; Albro, S.; 1995.



Fig.24: Arco do Triunfo de Maximiliano I.

Temos aqui uma estrutura arquitetônica visando à preservação da memória de Maximiliano I, portanto uma construção de memória, a qual é fragmentada em páginas retangulares de papel. Pode-se perceber na construção montada a existência de nichos retangulares sequenciados e encimados por títulos, contendo imagens agentes que nos relembram a gloriosa vida do imperador. Temos aí, portanto, um exemplo de construção arquitetônica explicitamente referenciada na Arte da Memória e fragmentada em “cartas” que permitem uma circulação facilitada da estrutura monumental. Temos ainda a interessante coincidência do nome Arco do Triunfo e do nome popular do Tarô: o Jogo dos Triunfos (Trunfos), ou “Trionfi” em italiano. Poderíamos pensar que a própria palavra “Triunfo” poderia ser uma alusão à “Lei CJ” do 3+1 (Tri – Um), hipótese que é ainda mais reforçada pela própria estrutura convencional dos Arcos do Triunfo, onde temos três passagens em arco, sendo duas laterais menores e a central maior, sobre as quais se assenta o ádito, uma espécie de sótão, onde eram colocadas imagens memoriais ao triunfador e que eventualmente servia como sua tumba. Temos aí uma inequívoca

representação arquitetônica da “Lei CJ” expressa como: **em quatro partes, três são semelhantes e uma é diferente. Nas três que são semelhantes, duas são mais semelhantes entre si que a terceira.** Esta misteriosa conexão entre o Tarô e os Arcos do Triunfo, principalmente com o Arco Triunfal de Maximiliano, não nos esclarece, no entanto, quanto ao estilo de época da Arte da Memória no qual poderíamos inseri-lo, pois, o Arco de Maximiliano não segue as regras tradicionais de numeração de nichos e nem de figuração das imagens agentes, além de ser uma estrutura bidimensional mesmo quando seus painéis são montados.

Percebemos nas manifestações desta Arte, contemporâneas aos baralhos remanescentes do Tarô de Marselha, uma grande inventividade e inovações bastante significativas em relação aos preceitos da antiguidade greco-romana expostos no *Ad Herennium*. Estas inovações culminam, no Renascimento, com sistemas de magia manipulatória de símbolos dispostos em diagramas circulares, iniciadas com Raimundo Lullio e levadas a uma extrema complexidade na obra de Giordano Bruno. Não podemos ver na composição do Tarô de Marselha nenhuma dessas inovações medievais da Arte da Memória, seja no sentido de um viés educacional, vertente seguida pela Igreja com Romberch, Murner e outros, seja no sentido da magia manipulatória de símbolos, seguida pelos magos renascentistas, como Camillo e Bruno, ligados ao hermetismo. Ao contrário, podemos observar na construção de memória que propomos para o Tarô, uma grande fidelidade aos preceitos clássicos greco-romanos e um certo primitivismo em sua estrutura estática e composta por blocos retangulares interligados, mais próximos de uma arquitetura megalítica pré-clássica que das rebuscadas construções góticas exemplificadas pelo Arco Triunfal de Maximiliano I.

Poderíamos estar, entretanto, perante um sistema composto na Alta Idade Média, nos tempos Merovíngios ou Carolíngios? É uma hipótese dificilmente sustentável, visto que após as invasões bárbaras e a queda do Império Romano, a Arte da Memória passa por um período de obscurecimento e manuscritos completos do *Ad Herennium* ressurgem somente após o séc. XII (Yates, F.; 2013; p.77). Como diz Yates:

No mundo invadido pelos bárbaros as vozes dos oradores foram silenciadas. Quando não há segurança, as pessoas não podem se reunir em paz para ouvir discursos. O aprendizado ficou restrito aos mosteiros e tornou-se desnecessária a Arte da Memória com objetivos retóricos (Yates, F.; 2013; p.76).

A análise dos detalhes significativos no Tarô de Marselha e sua comparação com os preceitos da Arte da Memória não poderia obviamente nos fornecer informações quanto à

autoria física do baralho, no entanto, se levamos em conta não a identificação do autor mas sim sua intenção formal e cultural, podemos situa-lo na vertente mais próxima da corrente clássica da Arte da Memória, descrita no *Ad Herennium*, do que das vertentes medievais inovadoras de ensino teológico católico ou da vertente mágica e hermetista de Raimundo Lullio e Giordano Bruno na baixa Idade Média e início do Renascimento.

A comparação com outra vertente clássica, a Arte da Memória zodiacal de Metrodoro de Scepsis, contemporânea de Cícero, porém com grande influência na Idade Média, é sugerida pela presença de figuras marcadamente astrológicas no Tarô de Marselha. No entanto, ao contrário do sistema de Metrodoro, no Tarô as figuras astrológicas não são usadas como lugares de memória (*loci*), mas sim como imagens agentes (*imagines agentes*) e, talvez, referências geográficas, acentuando mais ainda sua adesão aos cânones clássicos tradicionais da Arte da Memória.

Se no capítulo anterior encontramos uma iconografia cabalista renascentista, contemporânea dos baralhos remanescentes mais antigos, expressando uma estrutura matemática de tipo fractal semelhante à do Tarô, nesta nova análise encontramos características que condizem mais com a estrutura clássica greco-romana da Arte da Memória do que com as vertentes medievais. Perante este fato, propomos que o Tarô de Marselha enquanto estrutura mental de memória precede a sua concretização em forma de baralho na Idade Média, tendo sido composto antes das inovações medievais e, portanto, na era clássica greco-romana ou antes dela. Se assim for, resta averiguar porque esta estrutura puramente mental e provavelmente ligada à tradição oral teria sido concretizada em forma de jogo de cartas em um contexto caracteristicamente medieval, com vestimentas e símbolos religiosos condizentes com esta era. Um levantamento iconográfico aprofundado poderá nos fornecer pistas sobre os caminhos migratórios das imagens, além de delinear em que período específico da Arte da Memória o Tarô pode se encaixar.

Capítulo 5

Um Estudo Iconográfico sobre as Imagens do Tarô de Marselha

I - Introdução

O Tarô de Marselha, um baralho cujos remanescentes mais antigos remontam ao séc. XV, destaca-se de seus congêneres devido a duas características básicas, exploradas nos capítulos anteriores: possui uma “lei” matemática intrínseca em sua composição, manifestada em todas as escalas de imagens do baralho e apresenta uma conformidade espantosa com os preceitos da Arte da Memória Clássica, podendo perfeitamente funcionar como estrutura arquitetônica mental quando “montado” em forma de aposentos contendo as cartas como nichos de imagens. A arquitetura experimental que propusemos, evidencia uma construção em blocos, sugestiva das construções megalíticas de civilizações que precedem a cultura clássica. Tornase necessário, então, realizar um estudo iconográfico aprofundado das imagens, o qual poderá nos dar um quadro mais preciso sobre o contexto em que foi criado nosso objeto de análise: O Tarô de Marselha.

Note o(a) leitor(a) que aqui nada mais fazemos senão aplicar a ferramenta conceitual proposta por Henri Bergson, que apelidamos de “Acordeom de Bergson”, encadeando estratos cada vez mais amplos de nossa memória pictórica coletiva, representada pelo acervo de obras humanas a que temos acesso, às atualizações dessa memória virtualmente contidas em nosso objeto: as ações gráficas de seus autores.

Seria importante destacar exatamente de que Memória estamos falando, visto que é deste conceito que partem todas as nossas ações de análise. Deve ficar claro que adotamos a perspectiva sobre a Memória proposta por Bergson em *Matéria e Memória* (Bergson, H.; 1991): a Memória funciona de maneira dupla, como um estrato sensório motor acoplado a um estrato imagético e cronológico. Enquanto o estrato sensório motor está disposto nas configurações das sinapses neuronais, que determinam a maior ou menor facilidade de transmissão de um impulso de ordem elétrica, formando esboços virtuais das possibilidades motoras, o estrato imagético e cronológico não se encontra armazenado no cérebro, por impossibilidade biológica, física e ontológica: cérebro é imagem.

Partindo dessas premissas, podemos detectar na iconografia a ser analisada estes dois estratos de memória: um estrato sensório-motor e atemporal, figurado nos gestos criativos de imagens, seguidos pelos autores de diversas épocas devido a seu treinamento formal baseado

em um repertório tradicional, além de um estrato propriamente iconológico, configurado pelas interpretações flutuantes dadas aos símbolos e imagens, dependentes do arbítrio e do uso, para se adequar aos mitos e histórias de cada povo. Visto que o segundo aspecto se apresenta sempre nebuloso e variável, ainda que fascinante e digno de um estudo mais aprofundado, vamos nos ater neste trabalho principalmente ao primeiro aspecto, tentando detectar a trilha de educação sensório-motora dos artistas através dos tempos, destacando os modelos formais e situando-os nas épocas em que afloram. Este aspecto sensório-motor não pode ser equacionado ao “Pathosformeln” de Warburg que, apesar de ressaltar os aspectos expressivos das artes, destacando os modelos formais comuns seguidos ao longo das eras e ressuscitados intermitentemente em culturas muito diversas, tem como foco de interesse o “sentimento”, que captura movimentos que expressam um mundo interior propriamente psicológico.

Tenho na cabeça, para minha biblioteca, uma definição como esta: uma coleção de documentos relativos à psicologia da expressão humana. O problema é: de que modo nascem as expressões linguísticas figurativas? Quais são os sentimentos e os pontos de vista, conscientes e inconscientes, que guiam seu armazenamento nos arquivos da Memória. Existem leis que governam sua própria sedimentação e reaparição? (Warburg, A.; 2005; p.31)

Neste sentido, nosso trabalho, ao seguir apenas os aspectos formais sensório-motores, detecta mesmo uma inversão da captura do paganismo pelo Renascimento europeu, detectada por Warburg (Warburg, A.; 2005), que demonstra que na arte renascentista ocorre a apropriação das figurações dinâmicas do paganismo greco-romano clássico. Como será demonstrado adiante, nosso objeto de estudo, o Tarô de Marselha, resgata o imobilismo e representação hierática de culturas da antiguidade mais remota, ainda que os últimos baralhos remanescentes sejam datados do final da Idade Média e início do Renascimento europeu! Este imobilismo não se adequa ao contexto de mudanças sociais drásticas em que surgem os primeiros indícios do Tarô de Marselha, obrigando-nos a seguir atentamente as expressões formais em seus componentes sensório-motores específicos, mais do que inseridos ao espírito de sua época. Não há dúvidas, no entanto, de que esta investigação dos componentes iconográficos sensório-motores das imagens, trará consigo uma cronologia e um fluxograma das tradições imagéticas relacionadas às migrações dos povos, incidindo assim na formação de uma memória cronológica e, portanto, de um enredo possível para o surgimento do Tarô de Marselha. Não é, no entanto, o objetivo aqui, nem interpretar as imagens e muito menos traçar uma história

psicológica da iconografia do Tarô de Marselha. Sendo assim, não adentramos os aspectos mitológicos das figuras.

Um ponto importante a salientar é o de que o conceito de Mesopotâmia arcaica que empregamos aqui é bastante amplo, abrangendo as áreas hoje correspondentes ao Iraque, Irã, Síria, Palestina e Israel e épocas que vão desde 3.500 A.C. até 300 A.C., com a destruição de Tiro/Fenícia. A razão desta definição ampla é que a Mesopotâmia sempre foi um caldeirão de culturas, mas cujos achados básicos no campo da representação de imagens e escrita vieram dos povos mais antigos: Elamitas e Sumérios. Foram eles que estabeleceram uma iconografia e uma escrita que foram adotadas pelos povos invasores posteriores, fato que fez com que houvesse uma impressionante difusão e continuidade cultural, ampliada imensamente pelo braço comercial especializado descendente das culturas mesopotâmicas: os Fenícios (Ward, W.H.; 1910).

II - Metodologia

É possível traçar um percurso das migrações dos símbolos e imagens, que dependem basicamente dos movimentos geográficos das populações que os utilizam e não das interpretações flutuantes originárias das interfusões sociais e culturais (D'Alviella, G.; 1995). Assim, após formarmos um quadro orgânico das expressões formais, ao dispormos lado a lado imagens que seguem o mesmo ímpeto sensorio-motor ao longo das eras e das culturas, procuraremos detectar a qual forma e origem geográfica da Arte da Memória pode pertencer o Tarô de Marselha, propondo uma motivação “atual” e sensorio-motora possível para este intrigante objeto.

Nossa pesquisa iconográfica segue a ordem numérica dos Trunfos, iniciando pela carta do Louco (Le Mat), a única que não possui numeração e seguindo consecutivamente da carta 1 (Le Bateleur) até a carta 21 (Le Monde). Após a análise dos Trunfos, faremos o mesmo processo para a Corte e os Naipes, porém de forma genérica, sem detalhar a iconografia carta por carta, como fazemos com os Trunfos. Os comentários que faremos sobre as imagens relacionadas com as cartas não tem caráter interpretativo, mas sim tem por objetivo chamar a atenção sobre detalhes e correlações, além de eventualmente fornecer o contexto temporal e histórico em que a imagem se situa. Não enveredamos pela análise semiótica de mitos e atribuição de significações às cartas e imagens independentemente de quão próxima a carta esteja de uma determinada interpretação simbólica, pelo simples fato de que o que nos interessa neste trabalho é traçar a maneira como o Tarô de Marselha pode funcionar como tecnologia de educação simbólica através da Arte da Memória, seguindo assim os passos de nosso mentor espiritual, Milton José de Almeida, em sua obra Cinema: Arte da Memória (Almeida, M.J.; 1999). Aqui estamos preocupados mais com o elemento maquínico e sua influência sobre as ações humanas, detectando uma continuidade tecnológica de educação visual que parte de fontes arcaicas e nos chega quase intacta em nossas máquinas visuais contemporâneas.

Os quesitos que levaremos em conta em nossa observação das cartas, podem ser divididos nos seguintes elementos que compõem a imagem: formato e contorno dos desenhos, posições e atitudes de seres e objetos e símbolos abstratos específicos recorrentes. As imagens serão recortadas dos conjuntos aos quais pertencem, exceto em casos convenientes, e serão giradas para adotarem o mesmo sentido e direção que a carta de Tarô analisada, facilitando as visualizações e correlações formais. As imagens serão devidamente referenciadas aos seus sítios de origem e sua autoria quando possível.

A iconografia encontrada pertence basicamente a três estratos históricos que serão abordados em cada carta: Mesopotâmia arcaica, antiguidade greco-romana e Idade Média. Esta divisão reflete os estágios de colonização e fundação da cidade de Marselha, a qual é habitada há tempos imemoriais por povos da antiguidade arcaica, provavelmente de origem mesopotâmica/fenícia, tendo sofrido uma superposição greco-romana em torno de 600 A.C. e uma outra camada céltico-germânica na Idade Média (Eidoux, H.P.; 1979; p.80); O baralho que utilizamos é a versão Camoin-Jodorowsky do Tarô de Marselha, baseada principalmente no Tarô Conver, de 1750.

III - Os Trunfos

a-) Le Mat



Fig.25: Le Mat.

Ao observarmos o vasto repertório de imagens, hoje mais disponíveis que nunca devido à poderosa ferramenta de pesquisa que é a Internet, além de livros específicos sobre culturas antigas, logo de cara nos deparamos, nos estratos iconográficos mais arcaicos, com imagens muito próximas ao Louco do Tarô de Marselha. Tratam-se de imagens da região mesopotâmica, todas provenientes de impressões dos antigos selos cilíndricos cujo uso se inicia com a Civilização Suméria, há aproximadamente 3.500 A.C. O uso destes selos confunde-se com as primeiras manifestações da escrita e sua história possui consequências importantes para nosso trabalho, as quais serão desenvolvidas mais adiante. Por enquanto iremos procurar apenas situar cronologicamente e geograficamente as imagens, além de apontar as concordâncias estilísticas e iconográficas.



Fig.26: detalhe de Impressão de selo cilíndrico mesopotâmico (apr. 3.500 A.C.)¹⁴

Na figura acima (Fig.26), já podemos ver todos os elementos iconográficos básicos da carta “Le Mat” do Tarô de Marselha. A postura do personagem, que carrega um fardo aos ombros, as bolas nas pontas do bastão, as volutas semelhantes a guizos na cabeça. O animal atrás da figura é uma gazela que sobe nas patas traseiras como o cão da carta.

Encontramos uma figura de transição neste sarcófago antigo da Ilha de Chipre (400 A.C.), com influências mesopotâmicas e helenísticas (Fig.27)¹⁵. Temos aqui a postura hierática do personagem, semelhante à representação mesopotâmica e atrás podemos ver um cão, que não está levantado sobre as patas traseiras como a gazela mesopotâmica e o cão do “Le Mat”, mas sim sentado à maneira de algumas das representações egípcias de cães. Mas, o que impressiona nesta imagem é, em época tão antiga, já termos a figura representada com um só pé calçado. Veremos adiante que a tradição do personagem que manca, ligado a lobos ou cães, é de um arcaísmo extremo, visto que aparece em culturas diversas, separadas por muitos milênios de sua origem comum.

¹⁴ Ward, W.H.; 1910, pag.74 fig.193.

¹⁵ Detalhe de Sarcófago de calcário de Chipre. Lado D. 475-460 A.C. www.pinterest.com



Fig.27: detalhe de sarcófago de Chipre (475-460 A.C).

Durante o classicismo greco-romano, podemos também encontrar representações que preservam os elementos, porém figurando-os com uma movimentação dinâmica típica dessa era. Na Fig.28 podemos ver uma representação que mantém os elementos iconográficos da carta “Le Mat”, porém com grande mudança na movimentação dos personagens figurados.



Fig. 28: detalhe de baixo relevo greco-romano (aprox..100 D.C.)¹⁶

¹⁶Villa Quintiliana Via Appia, Roma, aprox. 100 D.C. Museu Britânico. www.pinterest.com

Em outra figura (Fig.29) podemos ver os elementos iconográficos transmutados: uma mulher com duas longas flautas, ao invés do bastão ao ombro, e a pantera sobre as patas traseiras, porém em movimento oposto ao da dançarina. É interessante que surge aqui a semi-nudez, exposta por uma prega da vestimenta em arco, semelhante à do personagem da carta do Tarô.



Fig.29: detalhe de baixo relevo greco-romano (aprox. 100 D.C.)¹⁷

A iconografia medieval já nos aproxima mais da carta “Le Mat”, com a figura do Arlequim, ou do bobo-da-corte, juntamente com os elementos iconográficos básicos da carta. Mas é interessante observar que a dinâmica das figuras medievais se aproxima mais das figuras clássicas que da figuração do Tarô de Marselha. Note-se neste relevo medieval (Fig.30) a figura do bobo-da-corte com o pequeno cão sobre as patas traseiras. Ao invés do fardo aos ombros temos aqui a flauta da dançarina dionisíaca clássica, cujas vestes e movimentação também se aproximam do entalhe medieval.

¹⁷ Villa Quintiliana Via Appia, Roma, aprox. 100 D.C. Museu Britânico.www.pinterest.com



Fig.30: detalhe de entalhe em madeira, Espanha.

A figura medieval do Arlequim também apresenta semelhanças inequívocas com a carta “Le Mat”. O Arlequim da “*commedia del’arte*” recebeu seu nome de uma figura mais antiga, os “Hellequin”, ou as procissões dos mortos, fartamente estudadas por Carlo Ginsburg (Ginzburg, C.; 1991). Nos mitos medievais referentes aos Hellequin, é recorrente a figura de um menino aleijado de uma perna que comanda as procissões¹⁸. O mais surpreendente desses mitos se refere aos lobisomens da Livônia, conduzidos por um menino manco e que combatem as bruxas até expulsa-las para o mar ou um grande rio:

Três vezes por ano, disse, nas noites de santa Lúcia antes do Natal, de são João e de Pentecostes, os lobisomens da Livônia vão até o inferno, “no fim do mar” (mais tarde, corrigiu-se: “debaixo da terra”), para lutar com o diabo e os feiticeiros. Também as mulheres combatem os lobisomens; mas as moças, não. Os lobisomens alemães dirigem-se a um inferno separado. Parecidos com cães (são os cães de Deus, disse Thiess), os lobisomens perseguem, armados de açoites de ferro, os demônios e os bruxos, que, por sua vez, estão armados de cabos de vassoura envoltos em rabos de cavalo. Anos antes, explicou Thiess, um feiticeiro (um camponês chamado Skeistan, agora morto) arrebentara-lhe o nariz. A finalidade das batalhas era a fertilidade dos campos: os bruxos roubam os brotos de trigo, e, caso não se consiga arrancá-los deles, vem a

¹⁸ Note-se que o personagem do “Le Mat” não tem uma das meias, sugerindo uma falha em um dos pés.

carestia. Porém, naquele ano, os lobisomens tanto livônios quanto russos haviam vencido. As colheitas de cevada e de centeio teriam sido abundantes. Também teria havido peixe para todos.” (Ginzburg, C.; 1991; p.141)

Estes se vangloriam de manter distantes as bruxas e de combatê-las quando elas se transformam em borboletas; assumem (ou melhor, creem assumir) forma de lobos durante os doze dias compreendidos entre o Natal e a Epifania, induzidos pela aparição de um menino manco; são empurrados aos milhares por um homem alto, armado de uma maça de ferro, rumo às margens de um rio enorme, que atravessam enxutos, pois o homem separa as águas com uma chicotada; atacam o gado, mas não podem fazer nenhum mal aos seres humanos.” (Ginzburg, C.; 1991; p.146)

Este mito medieval encontra um paralelo em um mito dos Ainus do Japão, que se refere a um menino aleijado que orienta uma horda de lobos que chegam ao mar e destroem uma cidade de humanos (Walker, B.L.; 2005). Visto que os Ainus são descendentes de povos negroides de tipo aborígine que migraram para o Japão em tempos muito antigos, podemos depreender que a figura do menino manco Hellequin é extremamente arcaica.

A iconografia medieval nos confirma este arcaísmo de maneira espantosa, com esta iluminura (Fig.31) em uma edição medieval de 1454 da *Le Fleur de las Histoires*, de Jean Mansel. Vemos aqui a figura do Hellequin manco, com uma perna de pau, em meio a estrelas e um florido jardim¹⁹. A estrutura iconográfica da figura é extremamente semelhante à figura asteca (Fig.32), que se encontra no *Códice Bórgia*²⁰. Notem a postura com a mão apontando à frente, a perna dianteira com um pé artificial, o objeto semelhante a uma bolsa pendurado no braço, na mesma posição do grande fruto vermelho na iluminura, e as vestes coloridas

¹⁹ *La Fleur des histoires*, de Jean Mansel, ou « les hystores rommaines abregies, prinses sur Titus Livius, sur Lucan, Orose, sur Suetoine et sur aultres pluseurs aucteurs, depuis la fondation de Romme jusques au temps de Constantin le Grant, empereur d'icelle » França, 1454. <http://gallica.bnf.fr>

²⁰ *Códice Bórgia*. Biblioteca Apostólica, Vaticano. <https://commons.wikimedia.org/>



Fig.31: iluminura, França (1454)



Fig.32: figura asteca. Séc. XVI

O deus Tezcatlipoca guarda ainda outra semelhança com o Hellequin medieval que conduz lobisomens e o Ainu que conduz lobos, visto que tem a capacidade de se transformar em um grande chacal negro (Burchell, S.; 2008). Esta coincidência iconográfica e mitológica não seria surpreendente se o livro de Jean Mansel, que contém a iluminura, fosse de uma data posterior ao “descobrimento” das Américas, mas notem que não é este o caso, visto que Colombo só chegou à América em 1492 e o livro de Mansel é de 1454!

Não há dúvida de que a estrutura iconográfica do “Le Mat” se aproxima mais da versão mesopotâmica do que das dinâmicas figurações greco-romanas e medievais dos ritos órficos e dos bobos-da corte ou Hellequin. A fixidez da imagem e a ausência de escorço, com os dois olhos visíveis da figura de perfil, remetem à imagística arcaica mesopotâmica e egípcia. A alusão mítica ao Hellequin manco²¹ que conduz um cão (ou lobo) também remete a fontes extremamente arcaicas, condizentes com as primeiras migrações dos seres humanos. Uma figuração muito conveniente para a primeira carta dos Trunfos do Tarô de Marselha, cujo nome “Le Mat” pode ser traduzido como “o tapete”.

²¹ Na carta “Le Mat”, a calça está rasgada na perna dianteira e falta a meia no pé.

b-) Le Bateleur e La Papesse



Fig. 33 e 34: Le Bateleur e La Papesse.

Estas duas cartas são apresentadas juntas para que possamos compara-las com a impressão de um selo cilíndrico mesopotâmico bastante elucidativo. Nesta impressão (Fig. 35)²², temos dois personagens que se defrontam: um homem de chapéu e cabelos cacheados, com um dos braços levantados, segurando um objeto de pontas arredondadas, que pode ser um selo cilíndrico, e que está em frente a uma pequena mesa. Tem uma espada ou adaga atrás de si e a representação das Plêiades e da Lua próximas a sua cabeça. Em frente a esta mesa vemos no chão a figura de um peixe. No lado oposto da imagem, vemos o que parece ser uma mulher com um manto em forma de cauda de peixe e a cabeça coberta por uma tiara²³, envolta em véus e segurando, como a outra figura, um objeto que sugere um selo cilíndrico na mão²⁴. Podemos ver até mesmo o detalhe da cruz no peito da figura. Visto que o selo cilíndrico é o homólogo de uma folha escrita na civilização mesopotâmica, as semelhanças com a carta “La Papesse” e “Le Bateleur” são evidentes.

²² Selo cilíndrico Sírio-Hitita. 1500 A.C. Ward, W.H. 1910; pag.306, fig.963.

²³ A iconografia da tiara na cabeça da “La Papesse” será retomada na análise da carta “Le Pape” e não será abordada neste capítulo.

²⁴ Os selos cilíndricos eram portados pendurados em cordões e tinha argolas ou furos na parte superior para tal finalidade.



Fig.35: Impressão de selo cilíndrico mesopotâmico.

Como as cartas “Le Bateleur” e “La Papesse” são contíguas no baralho, encontramos nesta figura Suméria uma impressionante coincidência, tanto no que tange aos elementos iconográficos quanto à posição e atitude dos personagens. Sobre a mesa do “Le Bateleur”, encontramos a adaga e as esferas que estão dispersas na figura Suméria, e podemos até mesmo visualizar um pequeno peixe, também semelhante a uma chama, no chão, entre as pernas do personagem da carta, que também segura um objeto cilíndrico fino em uma das mãos, como o personagem mesopotâmico.

Outra coincidência, desta vez de ordem semântica, está no nome “Le Bateleur”. Encontramos em alguns poucos dicionários de Português-Francês (em muitos a palavra simplesmente não existia) a palavra traduzida como saltimbanco, ou artista de rua, que tem sido a interpretação tradicional dada a esta carta. Quando pesquisamos de onde poderia ter surgido essa denominação para os artistas de rua na França, encontramos a origem no nome popular de uma ave de rapina africana, também chamada de Bateleur (*Terathopius ecaudatus*), que, quando em voo planado, balança e oscila o corpo e as asas de maneira semelhante a um equilibrista de corda bamba com seu bastão de contrapeso. Esta ave não ocorre no interior da França, podendo chegar raramente até às margens Ibéricas do Mediterrâneo²⁵. Mas de onde deriva o nome dessa ave de rapina, que só poderia ter sido avistada por moradores do litoral mediterrânico? Temos aqui uma pista na origem da palavra “batel”, que significa um pequeno

²⁵ <http://birdcadiz.com>

barco a remos usado por pescadores. Esta palavra é homóloga ao “bateau” (barco) francês e ainda hoje encontra-se em uso na língua portuguesa. Podemos inferir que o movimento de asa da ave de rapina assemelha-se ao movimento de remar dos condutores do “batel”, sendo esta uma origem lógica para a palavra “bateleur”, que poderia ser traduzida mais corretamente como “barqueiro”.

Se podemos traduzir “Le Bateleur” como “O Barqueiro”, temos aí uma relação inequívoca com a pesca e com os peixes, aproximando ainda mais as cartas do Tarô com a figura do selo Sírio-Hitita de cerca de 3.500 anos atrás. Isto evoca também o culto Sumério do deus “Dagon”, cujos sacerdotes usam uma vestimenta semelhante a um peixe²⁶.

A iconografia clássica nos fornece uma confirmação interessante dessa possível representação de um culto nas cartas do Tarô (Fig. 36)²⁷. Encontramos em um afresco na cidade de Pompéia uma representação de composição muito semelhante, com um personagem que segura uma cornucópia em uma das mãos e um pequeno prato redondo sobre um altar baixo, enquanto outro personagem toca flautas em frente a ele. Esta imagem representa o culto doméstico dos “Lares”, os deuses domésticos romanos e podemos ver aí um eco da impressão Sírio-Hitita, tanto na disposição de objetos e personagens, quanto na representação de um culto realizado sobre uma mesa/altar. Ao mesmo tempo, a figura aproxima-se das cartas do Tarô na posição dos personagens, em que um deles é visto de frente como o “Le Bateleur” enquanto o outro olha para ele.

²⁶ Esta vestimenta deu origem à Mitra usada na Igreja Católica.

²⁷ Afresco de Pompeia (insula VIII, 2, lararium). Fourth style, 69—79 A.D. Inv. No. 8905. Nápoles, National Archaeological Museum. <https://commons.wikimedia.org/>



Fig. 36: Afresco na cidade de Pompéia. (aprox. 70 D.C.)

Um resquício dessa imagética religiosa da iconografia das cartas também nos vem à mente quando vemos alguns baralhos antigos atribuindo à carta do “Le Bateleur” o nome de “O Mago” (Le Magicién), uma alusão direta ao magismo caldaico/mesopotâmico, além do próprio caráter de sacerdotisa da “La Papesse”. Mas este viés se perde totalmente quando averiguamos a iconografia medieval, que assume o caráter de saltimbanco do “le Bateleur” como podemos ver nesta imagem (Fig.37)²⁸, inclusive com influência direta da iconografia recorrente nas cartas de Tarô medievais, que aqui parecem ser a matriz e não a imagem derivada:

²⁸ Cristoforo de Predis, in “De Sphaera”, obra feita para a família Sforza, 1.460-1.470 D.C, Milão.
<https://commons.wikimedia.org/>



Fig.37: Pintura Medieval. (1460-1470 D.C.)

Na iconografia medieval semelhante à carta da “La Papesse” encontramos a mesma peculiaridade: a representação de uma rainha temporal, Matilda, assume o lugar da sacerdotisa e os elementos iconográficos da imagem, praticamente idênticos aos da carta do Tarô, nos causam a impressão de que a carta “ La Papesse” é a imagem de origem da representação medieval, e não o contrário (Fig.38)²⁹:

²⁹ Retrato da Imperatriz Mathilda, de "History of England", por monges de St. Alban (Séc.XV D.C.); Cotton Nero D. VII, f.7, British Library. <https://commons.wikimedia.org/>



Fig. 38: Retrato da Imperatriz Matilda (Séc. XV A.D.)

Note-se que a personagem não se encontra em um contexto ritual, como nas figuras arcaicas e que porta elementos iconográficos praticamente idênticos aos da carta do Tarô de Marselha, tais como a coroa com flores trilobadas, a mão que segura uma folha escrita, a cruz ao peito feita com elementos da vestimenta e até mesmo o misterioso e pequeno ovo que vemos atrás da carta “La Papesse” e representado aqui como uma esfera que ornamenta o trono de Matilda.

c-)L’Imperatrice e L’Empereur



Figs. 39, 40: L’Imperatrice e L’Empereur.

Aqui, já começamos a suspeitar que a recorrência de coincidências entre as cartas do Tarô de Marselha e as impressões de cilindros mesopotâmicos será uma regra para todo o baralho. Também por conveniência apresentamos aqui juntas as cartas contíguas da “L’Imperatrice” e do “L’Empereur”, visto que a iconografia delas se confunde. Vemos nestas reproduções de impressões de selos cilíndricos semelhanças radicais com as cartas. Na figura feminina (Fig.41)³⁰, muito próxima da “L’Imperatrice”, podemos observar a posição dos braços e a águia, o formato da tiara/corona, o cone na região do peito. Na figura masculina (Fig.42)³¹, semelhante ao “L’Empereur”, vemos a posição idêntica dos braços, o trono com a figura de um animal (no caso um leão), a águia, que aqui não está sob o trono mas voando, o bastão com a cruz, que aqui é portado por um leão heráldico. A posição hierática e rígida das figuras sumérias também se assemelha à das cartas.

³⁰ Svehlas, C. Album Sumerian Myths of the Goddess Inanna. <https://drcatherinesvehla.bandcamp.com>

³¹ Ward, W.H, p.28, fig.52 a.



Fig. 41,42: detalhes de reproduções de selos cilíndricos sumérios.

A semelhança é enfatizada quando observamos os mesmos elementos iconográficos em uma imagem greco-romana clássica, onde podemos ver uma fusão do elemento masculino e feminino das cartas, com a figura de uma deusa assentada sobre um trono (Fig.43)³², com as pernas cruzadas e a posição dos braços lembrando a carta “L’Empereur”, porém segurando na palma da mão estendida uma pequena figura alada, remanescente da águia da “L’Imperatrice” e ainda mais da figura feminina do selo cilíndrico mesopotâmico. A figura tem uma dinâmica de movimento própria da arte clássica, afastando-se bastante neste quesito tanto das cartas do Tarô quanto das imagens mesopotâmicas.

³² Autel Gens Augusta, 1 A.C. Roma, Museu do Bardo da Tunísia. www.pinterest.com



Fig.43: Relevo romano, 1 A.C.

Na iconografia medieval, temos novamente uma imagem da Imperatriz Matilda (Fig.44)³³, que aparentemente era uma apreciadora das imagens do Tarô! Neste selo oficial de Matilda – e não podemos deixar de pontuar o uso de um selo com imagens – Matilda aparece em posição quase idêntica à da “L’Imperatrice”, porém segurando em uma das mãos um cetro com a figura do globo alado (um símbolo mesopotâmico), ao invés da águia, e na outra mão, em posição idêntica à da carta, uma pequena esfera, que se assemelha à pequena folha que vemos na mão da “L’Imperatrice”. Podemos observar também a coroa com uma flor trilobada no topo.

³³ Fig.44: Selo da Imperatriz Matilda. Aprox. 1.150 D.C. <https://commons.wikimedia.org/>



Fig.44: Selo da Imperatriz Matilda. Aprox. 1.150 D.C.

Uma outra imagem medieval se assemelha bastante a esta mesma linha iconográfica, mas desta vez mostrando um personagem masculino, o Imperador... (Fig.45)³⁴, que aqui aparece segurando um cetro com o globo alado, a coroa de flores trilobadas, a outra mão segurando uma minúscula esfera e um pergaminho, sendo que a águia reaparece já inserida em um escudo heráldico, como nas cartas do Tarot.



Fig.45: Imperador Frederico II da Suábia. Séc. XIII.

Novamente nos chama a atenção a maior identidade das cartas do Tarô com a iconografia mesopotâmica arcaica que com as imagens clássicas ou medievais.

³⁴ Os Milênios, História das civilizações. V.3.Idade Média, p.119. 1970.

d-)Le Pape



Fig.46: Le Pape.

Logo de início, a semelhança da carta “Le Pape” com a figura Suméria arcaica (Fig.47)³⁵ pode ser observada na posição dos braços e das mãos, uma delas apontando com o dedo estendido e a outra segurando um cetro simbólico, na tiara com três divisões e uma esfera no topo, e nos pequenos personagens em frente à figura maior. Mas essa semelhança é ainda confirmada pelos símbolos que o personagem da carta traz consigo.



Fig.47: detalhe de impressão de selo cilíndrico Sumério.

³⁵ Ward, W.H, p.368, fig.1270. www.pinterest.com

A cruz equilátera que o “Le Pape” traz estampada nas mãos é uma reminiscência direta da simbologia Suméria, assim como a cruz de três braços que ele carrega na mão enluvada. Ambos são símbolos recorrentes nas impressões de selos cilíndricos mesopotâmicos das eras mais arcaicas (Fig.48, 49)³⁶.



Fig.48: cruz equilátera Suméria



Fig.49: Cruz Suméria de três braços.

Temos também uma curiosa semelhança morfológica com a mitra do “Le Pape” nos crânios arcaicos com supercapacidade craniana de até 2.200 ml e formato alongado dolicocefálico (Fig.50)³⁷, encontrados em localidades tão distantes como América do Sul (Rivero, M.E.; Von Tschudi, J.J.; 1971), Iraque, Ilha de Malta, Rússia e China. Estes crânios espantosos são normalmente encontrados junto a construções megalíticas que intrigam os pesquisadores por sua engenharia impossível de ser reproduzida nos dias de hoje. A análise dentária dos crânios identificou uma consanguinidade muito acentuada entre os indivíduos (Jastrow, J.M.; 1915). A interpretação da arqueologia moderna, que atribui o formato dos crânios à deformação craniana proposital, ainda realizada por alguns povos, não se sustenta frente aos achados de múmias de fetos com a mesma característica, além do volume craniano imensamente superior dos super-crânios. A diferença pode ser aquilatada nas ilustrações abaixo, onde um crânio do Museu de Ica, no Perú, é superposto a um crânio atual. Também

³⁶Ward, W.H, 1910; Cruz Kassita, p.394, fig. 2b.; p.299, fig.930. www.pinterest.com

³⁷ Fotos Robert Connoly e Lumir Janku. www.pinterest.com

podemos observar o volume muito menor do crânio de uma componente de tribos africanas que realizam a deformação craniana nos bebês (Fig.51)³⁸.



Fig.50: Crânio peruano superposto a crânio atual.

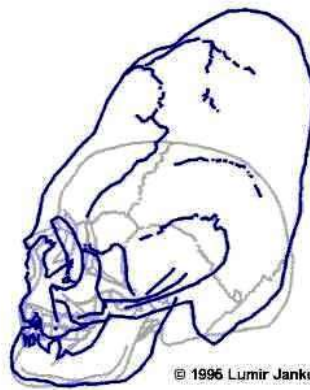


Fig.51: deformação craniana

O contexto onde os supercrânios foram encontrados e a consanguinidade detectada entre seus componentes são indícios de que se tratava de uma casta sacerdotal extremamente arcaica, que mantinha suas características através de casamentos entre parentes próximos, como ainda era comum no Egito antigo, onde aliás encontramos as mesmas características cranianas no Faraó Akhenaton (2.500 A.C.) e sua família (Hawass, Z.; 2010).

A tiara imensa que vemos na figura da “La Papesse” e do “Le Pape” e na impressão do selo mesopotâmico da Fig.35, remete imediatamente ao formato e tamanho dos super-crânios. O caráter sacerdotal das cartas também combina com o fato de que os supercrânios eram castas consanguíneas de sacerdotes. A tiara seria um chapéu bastante apropriado para crânios tão grandes e podemos supor que aí está a origem do uso religioso das tiaras.

Na iconografia medieval podemos encontrar uma multiplicidade de imagens bastante próximas da carta “Le Pape”, inclusive no tocante a detalhes, tais como a posição das duas figuras menores, na tiara praticamente idêntica e na presença de um grande cetro em uma das mãos do Papa. Na próxima imagem (Fig.52)³⁹, podemos ver uma variação interessante do tema, onde os dois personagens da carta destacam-se em primeiro plano em meio a uma multidão, com seus braços e mãos em gestos quase idênticos aos da carta e um poste alongado ao lado da

³⁸ Musée du Congo, Tervuren. www.pinterest.com

³⁹ Fresco de Pinturicchio, h. 1502-1507. <https://commons.wikimedia.org>

figura papal, exatamente na mesma posição em que está o cetro da cruz de três braços na carta “Le Pape”. Poderíamos mostrar diversas imagens medievais com exatamente a mesma disposição iconográfica, o que novamente sugere a existência de um modelo iconográfico original.



Fig.52: Afresco de Pinturicchio. 1502-1507 D.C.

e-)Lamoureux



Fig.53: Lamoureux.

A carta “Lamoureux” tem diversas imagens semelhantes na iconografia arcaica mesopotâmica, das quais destacamos a imagem abaixo (Fig.54)⁴⁰. Podemos observar que há três pessoas, duas mulheres e um homem em posições e atitudes praticamente idênticas às dos personagens da carta. Acima do grupo, paira o símbolo da lua, semelhante a um arco, sobre o qual está o símbolo solar e ao lado deles uma águia de duas cabeças. Este conjunto está agrupado acima e deslocado para a direita em relação ao trio de personagens. A águia, o sol e o arco da lua compoem uma imagem muito semelhante ao anjo com arco em frente ao sol da carta “Lamoureux”. A rigidez e ausência de escorço dos personagens da carta também se assemelha à impressão de selo cilíndrico mesopotâmico.

⁴⁰ Ward, W.H, 1910; p.165, fig.442. www.pinterest.com



Fig.54: detalhe de impressão de selo cilíndrico mesopotâmico.

Na iconografia greco-romana clássica podemos observar a existência de composições semelhantes, por exemplo neste vaso grego (Fig.55)⁴¹, onde o grupo de três pessoas agora é composto por três figuras masculinas e o conjunto de símbolos acima se transforma no deus Eros alado, ainda deslocado para a direita em relação ao trio de figuras. A movimentação dinâmica das personagens neste vaso grego está bem distante da postura hierática das figuras da carta, sendo que os elementos do arco e do sol desaparecem, restando apenas o deus alado em postura muito diferente da figura da carta.

⁴¹ Vaso estilo Kerch, aprox.. 360 A.C., Atenas, Grécia, Walters Museum, USA.

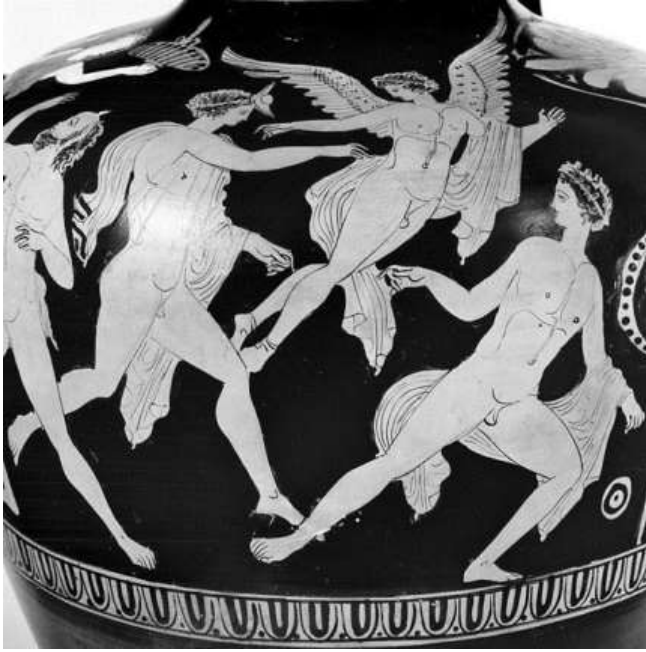


Fig.55: detalhe de vaso grego arcaico.



Fig.56: detalhe de A Primavera de Sandro Boticelli

Podemos observar o mesmo fenômeno na famosa alegoria da primavera de Boticelli (Fig.56)⁴², onde os elementos centrais assemelham-se muito à composição no vaso arcaico grego, exceto que as personagens agora são todas femininas e eros porta um arco, mas podemos notar que a posição dos elementos, com o elemento central mais alto que as duas figuras circundantes, e a movimentação dinâmica de toda a cena segue de perto a composição clássica, afastando-se da carta “Lamoureux” e da impressão de selo cilíndrico mesopotâmico, as quais, mais uma vez assemelham-se mais entre si que as obras clássicas e medievais.

⁴² Primavera, Sandro Boticelli. <https://commons.wikimedia.org>.

f-)Le Chariot



Fig.57: Le Chariot.

Temos uma imagem com razoável proximidade da carta nesta impressão de selo cilíndrico da época Sassânida persa/mesopotâmica (Fig.58)⁴³. A posição da carruagem em relação à roda, o personagem que segura uma lança, os panos que voam acima de sua cabeça aproximam-na do “Le Chariot”. Podemos ver, pelas patas, que um par de cavalos puxa a carruagem, porém em posição bem diferente em relação à carta, que os apresenta em posição frontal.



Fig.58: impressão de selo cilíndrico mesopotâmico.

⁴³ Porada, E.; 2014; p.139, fig.4

É ainda na iconografia arcaica pré-clássica que encontraremos uma composição ainda mais semelhante à da carta. Neste relevo indiano antigo (Fig.59)⁴⁴, podemos ver praticamente todos os elementos da carta em posições muito semelhantes, com os cavalos em direções divergentes, os pilares laterais com esferas, as estrelas na carruagem, que na carta aparecem no cortinado acima do personagem.



Fig.59: relevo indiano arcaico.

Curiosamente, vemos também correspondências muito evidentes na iconografia Maia antiga, onde podemos observar em um afresco (Fig.60)⁴⁵, um personagem no interior de uma estrutura quadrangular, cujos desenhos frontais assemelham-se a cavalos indo em direções divergentes e um pequeno escudo frontal assemelha-se muito com o brasão com a gota que se vê na carta de Tarô. Podemos observar também uma espécie de cortinado azul na parte superior, duas estruturas laterais esféricas e um cone semelhante ao que vemos na parte superior do cetro do personagem da “Le Chariot”.

⁴⁴ Surya em uma quadriga, relevo Bodh Gaya , Índia. 200 A.C. <https://commons.wikimedia.org>

⁴⁵ Astronauta de Palenque. Aprox. 650 D.C. <https://commons.wikimedia.org>



Fig.60: afresco Maia.



Fig.61: cetro de pedra Maia.

É também na iconografia Maia que encontramos um cetro de pedra (Fig.61)⁴⁶ muito semelhante ao do guerreiro da carta, onde podemos ver o cone superior com um círculo em sua base. Mas as representações mais admiravelmente próximas a “Le Chariot” podem ser encontradas nas imagens chinesas das máquinas voadoras dos Kung (Fig.62)⁴⁷, um povo mítico arcaico. Nesta imagem, onde estão ausentes os cavalos, podemos ver uma caixa com pilares laterais com esferas no meio, o cortinado superior esvoaçante e a roda na mesma posição estranha que encontramos na carta. No interior da máquina voadora, vemos dois personagens ao invés de um só, mas ainda assim a semelhança com a carruagem da carta é estarrecedora.

⁴⁶ Nicholson, I.; 1967; p.21.

⁴⁷ Deuses em carruagem celeste, Ji Gung Land China, 1.400 D.C. <http://www.mesopotamiangods.com>



Fig.62: máquina voadora dos Kung.

Há um trecho muito interessante nos contos das Mil e Uma Noites, cuja primeira versão em língua ocidental é a tradução de um texto sírio do séc. XIV, em que se faz alusão a uma máquina voadora em forma de caixa:

Com as tábuas o carpinteiro fez, com a ajuda do forasteiro, uma caixa de dois metros de comprimento por um e meio de largura. Terminada a caixa, o forasteiro a cobriu com um tapete da Pérsia e mandou que a levassem a um descampado. Pediu que os escravos se retirassem e, estando a sós comigo, de repente a caixa levantou voo e sumiu nas nuvens. Depois desceu e pousou aos meus pés. (Gullar, F; 2000; p.38)

Na iconografia medieval encontramos também uma grande semelhança com a composição da carta e mais ainda com a imagem indiana, neste relevo do séc. XI D.C. (Fig.63)⁴⁸, representando o voo lendário de Alexandre o Grande em uma carruagem puxada por

⁴⁸ Alexandre o Grande voando com Grifos. Constantinopla. Séc.XI. www.pinterest.com

grifos. Vemos aqui os grifos em direções divergentes, os pilares com esferas transformam-se em cetros, também semelhantes aos arcos da imagem indiana, as rodas são pequenas e não estão encostadas à carruagem, porém estão na mesma posição frontal, estranha para uma carruagem, que vemos em “Le Chariot” e na imagem chinesa.



Fig.63: relevo de Alexandre o Grande.

Pela primeira vez a carta do Tarô de Marselha alça “vão” da mesopotâmia arcaica e passa por culturas tão diversas como a Maia, a indiana e a chinesa. Uma verdadeira máquina voadora iconográfica!

g-)La Justice



Fig.64: La Justice.

Após um breve sobrevoo por outras culturas arcaicas com sua impressionante máquina de voadora (Le Chariot), eis que o Tarô de Marselha retorna à cultura Suméria com a carta “La Justice”. Podemos ver, neste relevo representando uma deusa (Fig.65)⁴⁹, elementos iconográficos muito próximos aos da carta, como a posição frontal da personagem, o braço dobrado sobre o peito, as longas tranças dos cabelos formando um colar, as duas volutas das tranças próximas ao colo da personagem, muito semelhantes aos dois pratos da balança da “La Justice”, as coroas de mesmo formato, com um ponto concêntrico em um círculo na parte mediana frontal. Ao invés da espada, a deusa Suméria porta uma espécie de vassoura e dos lados de sua cabeça saem tubos com esferas nas extremidades, como os dois pilares laterais do trono na carta.

⁴⁹ Deusa Suméria. 2430 A.C. The Pergamon Museum, Berlin. www.pinterest.com



Fig.65: Relevo Sumério, representando uma deusa.

Temos uma imagem ainda mais antiga (Fig.66)⁵⁰em que as semelhanças também são fortes, com o colar contínuo desde a cabeça, o braço dobrado com as mãos sobre os seios, que substituem aqui os pratos da balança. Temos ainda um traço peculiar nos olhos sobre os joelhos, os quais aparecem na carta “Le Diable” do Tarô. Vemos que este traz símbolos de fato muito arcaicos, que datam das origens da história humana conhecida.

⁵⁰ Deusa Suméria. Museu do Louvre, Paris, aprox.3900 A.C. www.pinterest.com



Fig.66: Estátua Suméria.

Quando nos afastamos do âmbito mesopotâmico, mesmo em outras culturas arcaicas não observamos tal grau de similaridade, como podemos ver nesta representação de uma Maaca (Rainha) egípcia (Fig.67)⁵¹. Aqui vemos a posição semelhante do braço dobrado, neste caso acentuando o seio nu da rainha, cuja peruca com lados cilíndricos compõem, com seus mamilos, uma imagem semelhante às volutas e tranças laterais da deusa Suméria, ou aos dois pratos da balança da personagem da carta de Tarô. Vemos aí ressonâncias da iconografia mesopotâmica, porém com uma distância acentuada da composição da carta “La Justice”.

⁵¹ Estátua de rainha Egípcia. 285-246 A.C. Miho Museum, Japão. <http://www.miho.or.jp>



Fig.67: estátua egípcia.

As figuras clássicas greco-romanas não possuem uma composição semelhante, mesmo entre as representações de Tique, deusa da justiça dos gregos, a qual é representada em posições e contextos muito diferentes dos que encontramos na carta “La Justice”. As semelhanças só ressurgem na iconografia medieval, onde encontramos, com outra dinâmica de movimentação, os motivos típicos da carta de Tarô.



Fig.68: representação medieval da Justiça.

Vemos na imagem acima (Fig.68)⁵², todos os elementos iconográficos básicos da carta, tal com a espada e a balança, o penteado em forma de coroa, a sugestão das tranças nas golas soltas da roupa, entretanto, a posição da personagem e seus gestos se afastam muito da postura rígida da “La Justice”.

Mais uma vez, temos a surpreendente aproximação da carta do Tarô de Marselha com a iconografia Suméria arcaica, sendo que as representações medievais contemporâneas à impressão dos baralhos remanescentes, ainda que aproximando-se da carta em seus elementos iconográficos, afastam-se bastante no tocante à estrutura da composição.

⁵² Giuseppe Porta (1520–1575). The National Gallery, Londres. www.artuk.org

h-)L'Hermite



Fig.69: L'Hermite.

Temos aqui duas imagens neo-assírias que muito se aproximam da carta “L’Hermite. A primeira delas (Fig.70)⁵³ apresenta um personagem barbudo, vestido com uma túnica comprida, segurando uma espécie de cetro circular na mão elevada e um bastão comprido na outra mão. A outra imagem (Fig.71)⁵⁴ mostra um personagem na mesma posição e com os mesmos elementos iconográficos, porém com uma cabeça de falcão e apoiando um objeto quadrado com inscrições com a mão elevada. O que chama a atenção, porém, nesta segunda imagem é o capuz do personagem, que cai sobre suas costas de maneira idêntica ao da carta do Tarô.

⁵³ Impressão de selo cilíndrico, Neo-Assírio, 900-750 A.C., British Museum. www.pinterest.com

⁵⁴ Placa com figura de cabeça de falcão, Neo-Assíria, IX-VII séc. A.C. www.pinterest.com



Fig.70: detalhe impressão de selo neo-assírio Fig.71: relevo neo-assírio.

Podemos encontrar uma figura semelhante na iconografia grega arcaica (Fig.72)⁵⁵, neste relevo onde vemos um personagem com a mesma composição iconográfica, porém com uma ave morta na mão erguida e um arco no lugar do bastão à sua frente. A esfera no topo da cabeça do personagem com cabeça de falcão do relevo neo-assírio, aqui transforma-se em uma espécie de gorro circular.



Fig.72: relevo do peloponeso.

⁵⁵ Relevo do Peloponeso. Séc.VI-V A.C. www.pinterest.com

Na grécia temos também a figura de diógenes, filósofo grego de quem se diz que costumava sair durante o dia portando uma lamparina acesa à procura de um homem sábio, porém só encontramos imagens representando este relato na iconografia medieval, onde está bem estabelecida como mostra a imagem abaixo (Fig.73)⁵⁶. Porém, mesmo sendo composta com os mesmos elementos iconográficos, a posição do personagem e a movimentação da cena se afastam bastante da carta “L’Hermite”.



Fig.73: pintura medieval representando Diógenes.

⁵⁶ Pintura de Jacob Jordaens, 1600 D.C. <https://commons.wikimedia.org>

i-)La Roue de Fortune



Fig.74: La Roue de Fortune.

Novamente é em uma imagem Suméria (Fig.75)⁵⁷ que encontramos, não só uma composição semelhante, mas uma origem plausível para algumas estranhas peculiaridades da carta “La Roue de Fortune”. Vejam o estranho animal amarelo, semelhante a um cão, que se pendura do lado direito da roda. Note-se a estranha posição de olhos e orelhas presas por uma coleira. Agora comparem com a cabeça da figura à direita da roda Suméria. Vemos a coleira transformada em um aro na cabeça, o desenho estranho de olhos e boca e o cabelo saindo em uma ponta que lembra muito a orelha esvoaçante do personagem da carta. A posição dos braços do personagem Sumério também coincide com a do estranho cão da carta. Ambos vestem o que parece ser uma armadura. Na figura Suméria temos uma gazela deitada no topo da roda, ao invés de uma esfinge e a saia cônica da figura da esquerda lembra bastante o estranho saiote rígido da figura homóloga na carta. Abaixo da roda, ambas as imagens mostram um chão com riscas horizontais.

⁵⁷ Ward, W.H, p.316, fig.998.



Fig.75: detalhe de reprodução de selo cilíndrico Sumério.

Na iconografia clássica encontramos as recorrentes representações da deusa Nêmesis (Fig.76)⁵⁸, figurada como uma esfinge com uma das patas apoiada em uma roda. Aqui temos uma composição totalmente diferente, ainda que alguns elementos iconográficos se mantenham.



Fig.76: representação grega de Nêmesis.

⁵⁸ Nêmesis. Birmingham Museum of Art. www.pinterest.com

É na iconografia medieval que novamente encontraremos composições muito semelhantes, mas com uma figuração muito mais dinâmica e alegórica, como nesta litogravura de Albrecht Durer (Fig.77)⁵⁹.



Fig.77: ilustração medieval de A. Durer.

Aqui, em uma roda realmente muito parecida com a da carta de Tarô, vemos asnos ocupando as posições dos personagens. Também temos a inclusão da “mão de Deus” que gira a roda. Ainda neste caso, as maiores aproximações da carta encontram-se nas imagens do selo cilíndrico mesopotâmico.

⁵⁹ Ilustração do artista Albrecht Dürer em “Stultifera navis” por Sebastian Brant. Publicado por Johann Bergmann von Olpe, Basel, 1498.

j-)La Force



Fig.78: La Force.

A carta La Force também encontra correlatos iconográficos entre as imagens mesopotâmicas arcaicas. A postura ereta da figura, o leão que se eleva próximo à região genital da personagem, a mão que puxa a cabeça da fera para trás forçando-a a abrir a boca, os braços fortes e musculosos, os padrões em zig-sag no peito do personagem, o olho desproporcionalmente grande e o focinho destacado do leão, são elementos iconográficos que aproximam muito esta impressão de selo cilíndrico mesopotâmico (Fig.79)⁶⁰ da carta “La Force” do Tarô de Marselha.

⁶⁰ Ward, W.H., 1910; p.66, fig.161.



Fig.79: reprodução de selo cilíndrico Sumério.

A imagem de uma deusa em pé sobre um leão de boca aberta é recorrente na iconografia mesopotâmica arcaica (Fig.80)⁶¹ e certamente influenciou as representações greco-romanas clássicas da deusa Cibele (Fig.81)⁶². Podemos notar o bastão, o disco solar sumério transformado em escudo redondo na imagem de Cibele, a coroa com as duas tranças que caem lateralmente, traço que também observamos na carta “La Force”.



Fig.80: detalhe de selo cilíndrico Sumério.



Fig.81: deusa Cibele. Relevo greco-romano.

⁶¹ Selo cilíndrico acadiano, aprox. 2.300-2.150 A.C. <https://en.wikipedia.org>

⁶² Attis e Cybele, relevo em mármore, séc. II A.C. Museo Archeologico, Veneza, Italia. <https://commons.wikimedia.org>

Na iconografia medieval, a imagem adquire uma composição alegórica (Fig.60)⁶³ que, mesmo mantendo alguns elementos iconográficos das imagens arcaicas, afasta-se bastante delas, bem como da carta “LaForce”, que mais uma vez nos mostra uma maior afinidade com as imagens mesopotâmicas arcaicas que com qualquer outro estrato iconográfico.



Fig.82:detalhe de pintura medieval.

⁶³ Topographia Hiberniae of Gerald of Wales England. 1196-1223 D.C. Royal MS. 13B VIII f.19v.

k-)Le Pendu



Fig.83: Le Pendu.

A carta “Le Pendu apresenta uma impressionante correspondência com uma impressão de selo cilíndrico cretense/mesopotâmica de 1.300 A.C. (Fig.83)⁶⁴, mais ainda pelo fato de ser um raro selo mesopotâmico de duas faixas, uma invertida em relação à outra, o que coloca a figura correspondente à carta de cabeça para baixo em relação ao observador (Fig.84)⁶⁵. Note-se as mãos para trás, o saiote e as duas linhas curvas que saem da cabeça do personagem, correspondendo quase exatamente à curvatura da terra que circunda o personagem da carta.

⁶⁴ Selo sírio/cretense. 1.300 A.C. Frankfort, H.; 1939; p.304, fig.107.

⁶⁵Idem.

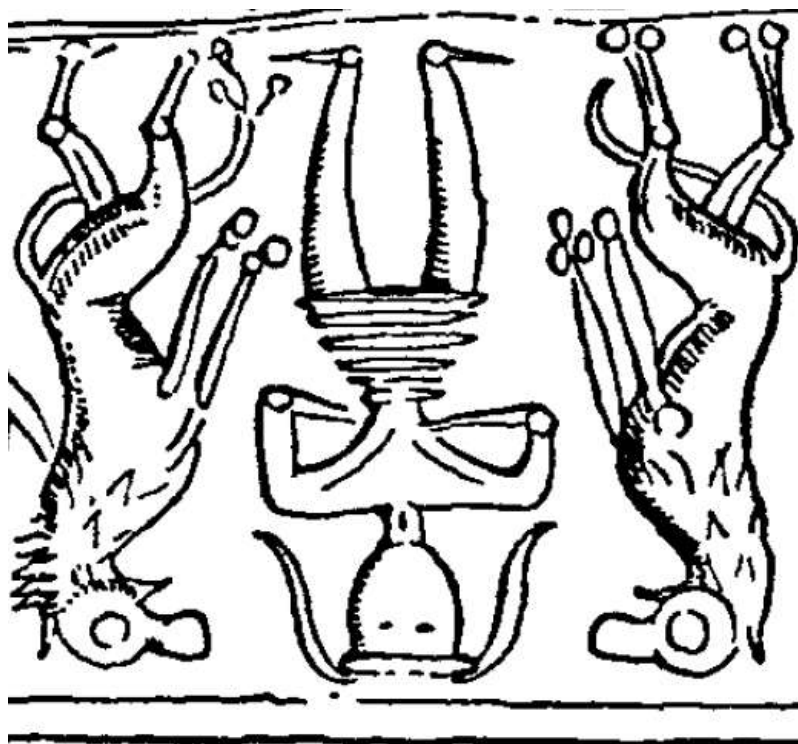


Fig.83: detalhe selo sírio/cretense.

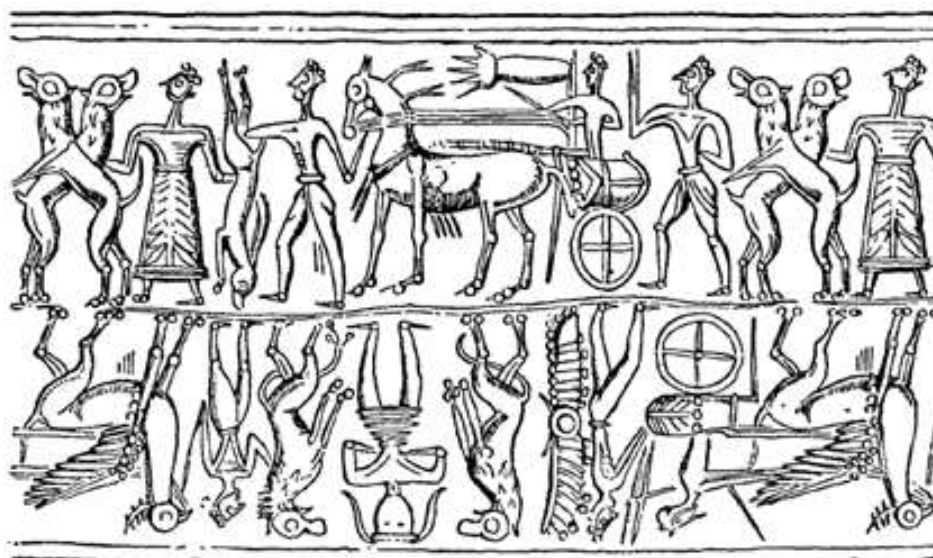


Fig.84: o selo completo com uma faixa invertida.

Não há correspondentes clássicos para as imagens desta carta, mas os dois cães que aparecem ao lado do personagem central do selo mesopotâmico/cretense, ocupando o lugar dos troncos nos lados do “Le Pendu”, apresentam uma correspondência muito interessante com a iconografia medieval, que nos esclarece em que contexto ocorriam as punições em que se

penduravam pessoas de cabeça para baixo na Idade Média. Trata-se de punição específica contra judeus, que eram pendurados em traves tendo ao lado dois cães (Fig.85)⁶⁶! Não encontramos explicação histórica alguma para esse estranho procedimento, mas a iconografia mesopotâmica, fortemente incorporada pelos povos semitas e posteriormente pelos judeus, pode nos esclarecer. Aparentemente a imagem de um homem entre dois cães era associada com os judeus, que provavelmente a tinham por sagrada por pertencer a uma tradição iconográfica semita arcaica. Uma explicação plausível para a punição por penduramento invertido com cães ao lado, seria a de ridicularizar uma imagem sagrada judaica além de punir fisicamente o indivíduo. Neste caso, a iconografia medieval apenas reforça e confirma a origem mesopotâmica arcaica das imagens da carta “Le Pendu”.



Fig.85: Execução de Judeu na Idade Média.

⁶⁶ Execução de Judeu. Thomas Murner, séc. XV D.C. www.sutori.com

l-)A Carta sem Nome



Fig.86: Carta sem Nome.

A carta “sem nome” dos Trunfos do Tarô de Marselha é uma exceção em nosso levantamento iconográfico. Pela primeira vez no estudo, não há nenhuma correspondência próxima das imagens da carta com a iconografia arcaica mesopotâmica, que não nos oferece nenhum exemplo de representações de esqueletos. Temos relevos assírios representando guerreiros que andam sobre cabeças cortadas (Fig.87)⁶⁷, porém são imagens iconograficamente distantes.

⁶⁷ Relevo assírio. Aprox. 650 A.C. Mesopotamia, Ninive. The British Museum. www.pinterest.com



Fig.87: detalhe de relevo assírio.

O que é interessante nesta imagem assíria é que ela nos aproxima de uma outra imagem, Maia, esta sim contendo elementos muito próximos da carta do Tarô. Trata-se de um relevo em La Tonina, representando um esqueleto que caminha sob uma cruz, levando uma serpente em uma das mãos e uma cabeça cortada na outra (Fig.88)⁶⁸. Vejam que a composição do esqueleto de La Tonina se aproxima muito do esqueleto que vemos na carta, com o detalhe da coluna vertebral e uma posição quase idêntica. As duas cabeças cortadas nos lados do esqueleto também coincidem bastante com as cabeças cortadas da carta “sem nome”, ainda que, no caso do relevo pré-colombiano, uma delas esteja sendo levada pelo personagem. A foice e a serpente são símbolos intercambiáveis na iconografia arcaica mesopotâmica⁶⁹ e note-se que a cauda da serpente tem formato de foice. A postura do personagem e a cabeça cortada em uma das mãos,

⁶⁸ Relevo em La Tonina. VI-IX séc. D.C. Konemman. Los Mayas: Una Civilizacion Milenaria. p.111 Fig. 172.

⁶⁹

nos remetem ao guerreiro assírio, cuja adaga e lança quase inter cruzadas nos sugerem a cruz de La Tonina, enquanto que a palmeira no relevo assírio e o pilar a frente do esqueleto em La Tonina, ocupam posições idênticas. É neste jogo triangular de inter-relações que estas três imagens nos sugerem interligações culturais entre a América pré-colombiana, a Mesopotâmia arcaica e o sul da França medieval.



Fig.88: relevo de La Tonina.

Na Idade Média temos a recorrência de imagens do esqueleto com a foice, representando a morte ou o tempo. Na imagem abaixo, podemos ver o esqueleto central que porta a foice em pose quase idêntica ao esqueleto da carta (Fig.89)⁷⁰. Nos lados opostos da figura, podemos ver

⁷⁰ Dança da Morte. J. Johann Soldermeyer. www.pinterest.com

dois braços ovalados, que nos remetem às cabeças cortadas em lados opostos na carta e no relevo de La Tonina, o que nos faz pensar que a imagem medieval possa ter seguido um modelo arcaico.

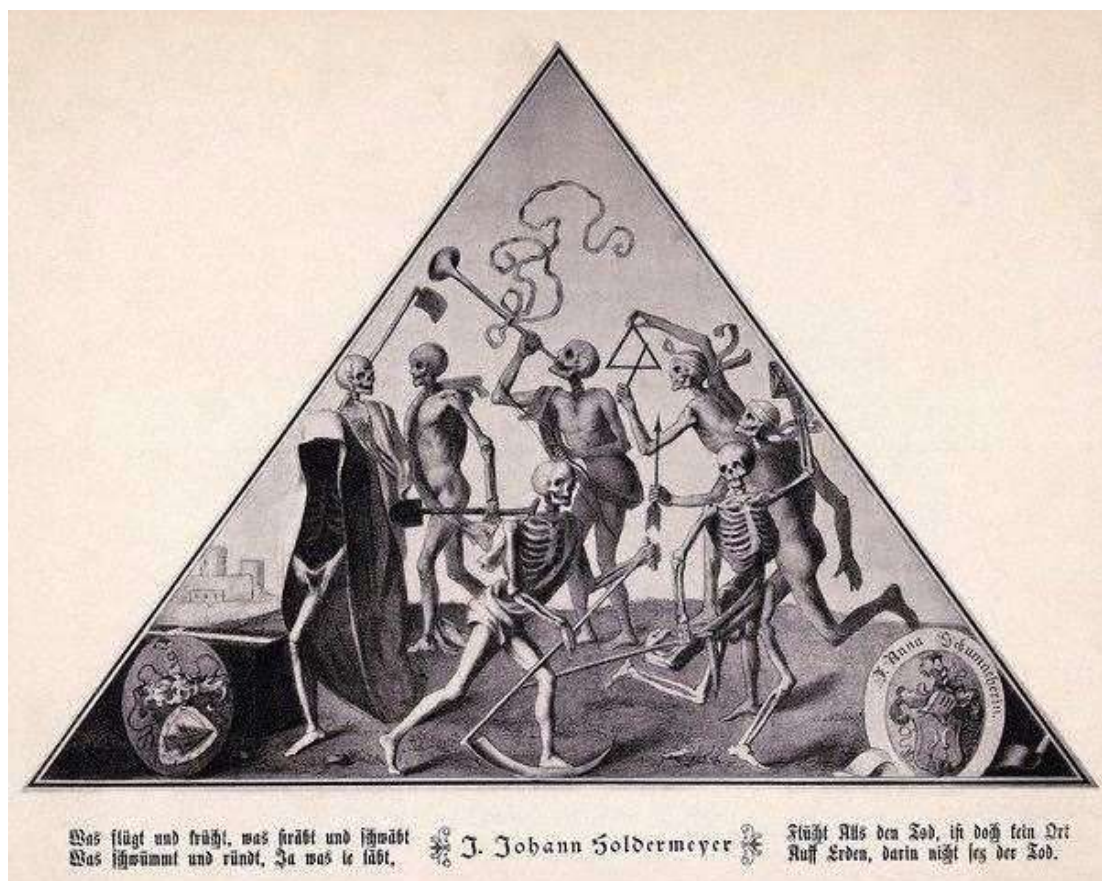


Fig.89: Dança da Morte.

m-)Temperance



Fig.90: Temperance.

São inúmeras as representações de deuses e deusas vertendo água de pequenos jarros na iconografia mesopotâmica antiga. Seleccionamos uma dessas imagens, uma impressão de selo cilíndrico, que traz muitos elementos semelhantes aos da carta “Temperance” (Fig.91)⁷¹. Ainda que o personagem representado seja um homem, podemos ver seus braços estendidos como asas, vertendo água de uma jarra para outra no chão com ambas as mãos. O que nos chama a atenção nesta imagem, é o desenho semelhante da longa saia e do corpete em “V” do personagem, muito semelhantes ao da carta. Também podemos ver na carta, menos conspícuos e com tufo de capim no lugar de arbustos, os pequenos montes de terra ao lado do personagem, cada um com um arbusto circular no topo. Até mesmo as volutas na parte mais baixa do vestido da “Temperance” coincidem com as pequenas ondas serpentiformes que vemos no chão da cena retratada no selo mesopotâmico.

⁷¹ Impressão de selo Kassita. Porada, E.; 2014; p.499, fig.6.



Fig.91: detalhe de impressão de selo cilíndrico mesopotâmico.

Na iconografia greco-romana temos as imagens de Nike, deusa da vitória, que se aproximam bastante da personagem da carta. Nesta estátua (Fig.92)⁷², vemos a deusa com os braços em posição muito semelhante à “Temperance” e podemos deduzir, por outras imagens gregas, que Nike foi representada vertendo uma jarra em outro recipiente.



Fig.92: estátua de Nike, deusa grega da vitória.

⁷² Estátua de Nike. Brescia, Santa Giulia Civic Museum, I séc. D.C. www.pinterest.com

Estas imagens trazem uma composição e movimentação, bastante diversas da carta “Temperance”, ainda que se aproximem bastante em seus elementos iconográficos.

Vemos imagens medievais com personagens e posturas bastante semelhantes aos da carta, porém em composições e contextos bem diversos, como neste afresco de 1350 (Fig.93)⁷³. Aqui a postura, as roupas e a posição dos braços se assemelham bastante à “Temperance”, porém ao invés de jarras, a personagem segura uma corda dominando um demônio.



Fig.93: afresco medieval.

⁷³ Afresco de Guariento di Arpo, 1350 D.C. Capela do Palazzo Carrara em Padua. www.wikimedia.org

n-)Le Diable

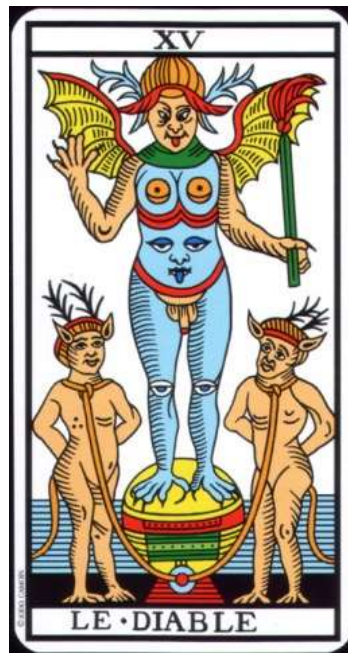


Fig.94: Le Diable.

A correspondência entre a carta “Le Diable” e a iconografia mesopotâmica assemelhada é mais uma vez, precisa e impressionante. A estatueta do demônio sumério (Fig.95)⁷⁴ é praticamente idêntica ao personagem da carta, com a mesma postura e posição dos braços, a caracterização hermafrodita com seios e pênis, as marcas em forma de olhos nos joelhos, os pés com garras, a faixa na cintura e um dos pares de asas na posição exata das asas do “Le Diable”, que só possui um par. A coroa e as duas figuras laterais aparecem em uma transposição assíria desta mesma imagem, na figura da deusa noturna Lil (Fig.96)⁷⁵, ladeada por corujas e pisando sobre leões.

⁷⁴ Figura de bronze de Pazuzu, deus demoníaco Assírio-Babilônico. 1800-800 A.C. Universidade de Tübingen, Alemanha. www.pinterest.com

⁷⁵ Deusa Assírio-Babilônica. Aprox. 1.900 A.C. Museu Britânico. www.pinterest.com



Figs. 95, 96: demônio Sumério e deusa Assíria.

Podemos encontrar no Autel de Reims, na Gália greco-romana, uma composição que se assemelha à da carta, porém com elementos bastante distintos, estando a figura cornuda central sentada sobre um trono onde estão representados um boi e um cervo e ladeado por duas figuras desnudas (Fig.97)⁷⁶.



Fig.97: Autel de Reims

⁷⁶ Autel de Cernunnos em Reims. Séc. I D.C. Musée Saint-Remi. www.pinterest.com

Na iconografia medieval encontramos representações do diabo cujas composições e elementos aproximam-se vagamente aos da carta e da iconografia antiga mesopotâmica e greco-romana, como nesta pintura onde o personagem central desnudo, com uma cara na barriga e com órgãos genitais hermafroditas tem os braços em posição semelhante ao “Le Diable” e os pés em garras. A figura também está ladeada por quatro animais, dois mais acima e dois mais abaixo (Fig.98)⁷⁷. É redundante dizer de qual estrato iconográfico a carta “Le Diable” mais se aproxima: arcaico mesopotâmico.



Fig.98: Representação medieval do Diabo.

⁷⁷ Livre de la Vigne Nostre Seigneur. Séc. XVI, França. www.pinterest.com

o-)La Maison Dieu



Fig.99: La Maison Dieu.

Aqui temos a impressão de que a carta foi elaborada desenhando-se sobre o modelo assírio correspondente (Fig.100)⁷⁸! Note-se que a figura que cai no lado esquerdo da carta é virtualmente idêntica ao relevo assírio, enquanto que o segundo elemento que cai na carta não é representado de corpo inteiro, como no relevo e, no entanto, a simetria com a outra figura e a posição dos braços correspondem. Podemos ver a torre de porta em arco do relevo e no lugar do raio colorido da “Maison de Dieu” vemos um arqueiro atirando sua flecha.

⁷⁸ Exército Assírio sitiando fortaleza. 883-859 A.C. Gombrich, H.; 1999; p.72, fig.45.

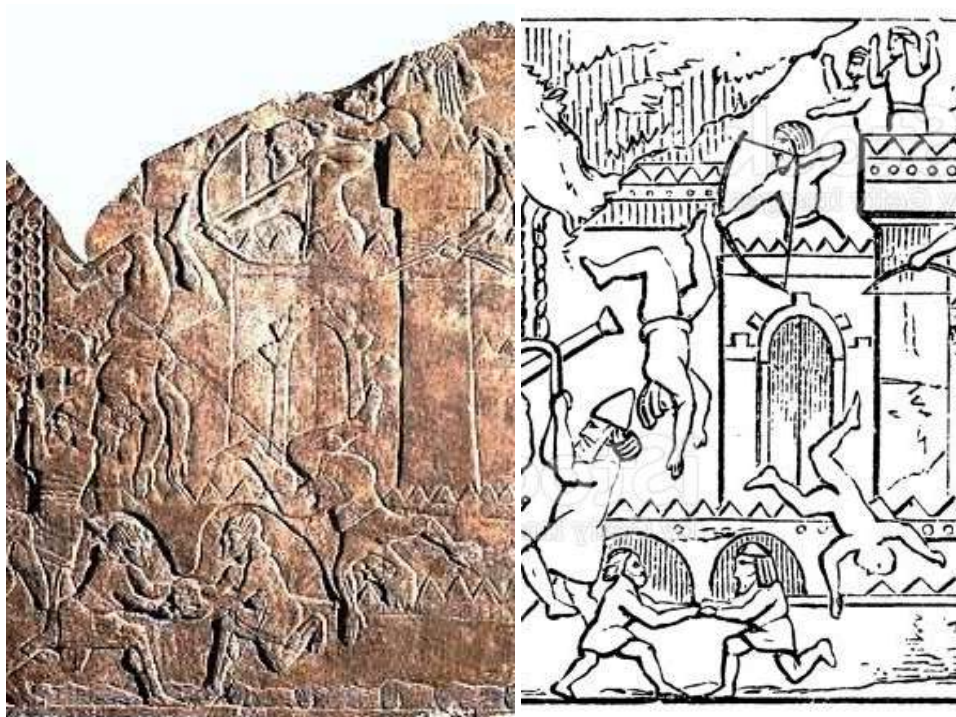


Fig.100: relevo Assírio.

Podemos ver ecos desta mesma composição neste relevo do séc. XVI D.C. que relata a cena de Ícaro (Fig.101)⁷⁹, onde uma das figuras está voando e a outra, o personagem Ícaro, cai em posição muito semelhante à dos personagens da carta e do relevo assírio. Nesta imagem também vemos uma torre, deslocada para a direita e sobre um labirinto, enquanto os raios do sol atingem seu topo como raio da carta “La Maison Dieu”.



Fig.101: a queda de Ícaro.

⁷⁹Relevo do séc. XVII D.C. representando a queda de Ícaro. Musée Antoine Vivenel. www.pinterest.com

Na iconografia medieval também encontramos o mesmo motivo de um personagem que cai, como neste afresco representando a queda dos demônios (Fig.102)⁸⁰, onde podemos ver figuras que caem em posições semelhantes à da carta e do relevo assírio, além do penacho do elmo de São Miguel Arcanjo, que lembra o raio da carta, porém em um contexto totalmente diferente e com ausência dos demais elementos.



Fig.102: São Miguel e os anjos rebeldes.

⁸⁰ O Arcanjo Miguel e os Anjos Rebeldes. Giuseppe Cesari (1568–1640 D.C). Glasgow Museums. www.artuk.org

p-)Le Toille



Fig.103: Le Toille.

Encontramos os principais elementos iconográficos dessa carta dispersos em duas imagens de selos cilíndricos mesopotâmicos arcaicos. Na primeira delas (Fig.104)⁸¹ vemos o personagem ajoelhado vertendo dois fluxos de água de uma mesma jarra que caem sobre um rio ondulante abaixo. O que nos chama a atenção nesta imagem é a posição ajoelhada idêntica à da “Le Toille”, que juntamente com a jarra vertendo água no rio, nos dá uma grande aproximação com a carta. Podemos também notar na barriga do personagem mesopotâmico a estranha marca semelhante a uma boca que também ocorre na personagem da carta.

⁸¹ Selo cilíndrico Sumério do reinado de Sharkali-Sharri, filho de Naram-Sin. Aprox. 2.500 A.C.
www.pinterest.com



Fig.104: detalhe de impressão de selo cilíndrico Sumério.

Na outra imagem de selo cilíndrico mesopotâmico (Fig.105)⁸², vemos uma deusa ajoelhada em frente a uma árvore retorcida, com dois personagens dentro e um maior inclinando a árvore. Apesar do relativo distanciamento desta imagem em relação à composição da carta, podemos ver semelhanças na mulher que ajoelha, portando um cetro ao invés das jarras, no galho da árvore muito semelhante ao arbusto da carta e na grande estrela na frente da personagem.



Fig105: detalhe de impressão de selo cilíndrico Sumério.

⁸² Ward, W.H., p.149, fig.399. www.pinterest.com

Sabemos que a configuração das estrelas na carta também corresponde exatamente às imagens mesopotâmicas das plêiades com a estrela Vênus acima, como podemos ver nesta outra imagem (Fig.106)⁸³.



Fig.106: Detalhe de Kudurru, Plêiades e Vênus.

Nada encontramos de semelhante na iconografia greco-romana clássica, porém, na iconografia medieval é recorrente a imagem da mulher ajoelhada vertendo água de cântaros (Fig.107)⁸⁴, sempre relacionada ao signo de Aquário do zodíaco. Como podemos ver neste afresco medieval, a composição e a dinâmica da imagem afastam-se muito da iconografia mesopotâmica arcaica, assim como da carta “Le Toille”.



Fig.107: detalhe de afresco medieval de horóscopo.

⁸³ Réplica de Kudurru Mesopotâmico. Museu de Berlin. www.pinterest.com

⁸⁴ Afresco Astrologico na Sala del Mappamondo. Vecchi, Giovanni de' (1536-1615). Vila farnese, Italia. www.pinterest.com

q-)La Lune



Fig.108: La Lune.

A carta “La Lune” apresenta uma correspondência impressionante com a iconografia mesopotâmica arcaica, como podemos ver nesta impressão de selo cilíndrico (Fig.109)⁸⁵, onde os cães correspondem exatamente à composição da carta, dando a impressão de terem sido copiados, visto que um deles está ligeiramente acima do outro, com as caudas arqueadas idênticas. Na figura mesopotâmica vemos acima dos cães uma águia com uma mulher, uma representação bastante próxima do sol e da lua sobrepostos na carta. Podemos ver também, nos dois lados da imagem, dois objetos cilíndricos na mesma posição que os dois castelos ao fundo da carta.

⁸⁵ Ward, W.H., p.144, fig.392.



Fig.109: detalhe de selo cilíndrico Sumério.

Também podemos encontrar de forma recorrente os elementos iconográficos da carta “La Lune” nos marcos de fronteira mesopotâmicos denominados “Kudurru”, em muitos dos quais podemos ver os cães sentados, as construções, a representação do sol e da lua e o escorpião, que na carta transforma-se em lagosta. A próxima figura (Fig.110)⁸⁶ é um típico exemplo de “Kudurru” mesopotâmico onde podemos ver todos estes elementos, ainda que em uma composição que se afasta da carta.

⁸⁶ Kudurru do tempo de Marduk Nadin Akhe. Museu Britânico. www.britishmuseum.org



Fig.110: Kudurru mesopotâmico.

Encontramos uma composição semelhante em uma antiga imagem tibetana (Fig.91)⁸⁷, que mostra dois cães deitados em lados opostos voltados para uma grande estrela acima, o que mostra a dispersão do modelo iconográfico mesopotâmico em outras regiões orientais.



Fig.111: Símbolo tradicional Tibetano.

⁸⁷ D'Alviella, G. p.115, fig.74

Na iconografia greco-romana clássica podemos ver modelos de cães uivando em posição semelhante aos cães da “La Lune” (Fig.91)⁸⁸, porém nenhuma imagem que se aproxime da composição da carta.



Fig.112: Bronze romano.

A iconografia medieval não apresenta imagens semelhantes às da carta “La Lune” quanto à composição e nem quanto aos elementos iconográficos.

⁸⁸ Bronze romano. Séc. I A.C. Museu Britânico. www.britishmuseum.org

r-)Le Soleil

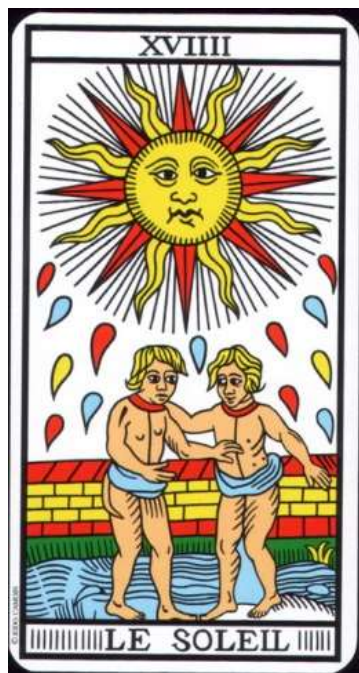


Fig.113: Le Soleil.

Podemos encontrar uma correspondência bastante aproximada da carta “Le Soleil” neste relevo mesopotâmico onde podemos ver um casal desnudo abraçado (Fig.114)⁸⁹, com os braços em posição bastante semelhante e as linhas dos cabelos de mesmo estilo.



Fig:114: Relevo Sumério.

⁸⁹ Relevo Sumério de Inanna e Dumuzi. www.pinterest.com

Entretanto, o maior número de correspondências entre os elementos iconográficos aparece em um relevo Maia (Fig.115)⁹⁰, onde também encontramos dois personagens em posição semelhante aos da carta, com detalhes que nos remetem imediatamente aos detalhes intrigantes desta, tal como a tanga e o cinto, os colares, o muro que vemos atrás do casal, a ondulação com aparência de água no chão.



Fig.115: relevo Maia.

Na iconografia greco-romana clássica podemos ver de forma recorrente as representações dos gêmeos Castor e Polux (Fig.116)⁹¹, que ainda que estejam centradas nos dois personagens principais, afasta-se bastante tanto da composição quanto dos elementos iconográficos da carta.

⁹⁰ Relevo Maia, contracapa. Nicholson, I. 1967.

⁹¹Castor e Polux, Grupo de San Idelfonso. Séc. I D.C. Museu do Prado. www.museodelprado.es



Fig.116: Castor e Pólux.

A representação também comum do signo zodiacal de gêmeos, figurado por um casal desnudo (Fig.117)⁹² na iconografia medieval, aproxima-se mais da carta “Le Soleil”, tanto na composição, com um muro de tijolos atrás dos personagens, como na posição e atitude destes que, no entanto, ainda possuem uma movimentação e posição dos braços bastante diferentes da carta.



Fig.117: Pintura medieval astrológica.

⁹² Book of Hours. Rouen, France. 1490-1500 D.C. Morgan Library, New York.

s-) *Le Jugement*



Fig.119: Le Jugement.

A carta “Le Jugement” apresenta uma correlação interessante com esta impressão de selo cilíndrico mesopotâmico (Fig.120)⁹³, onde podemos ver um personagem emergindo do chão, enquanto dois personagens o ladeiam, com as mãos juntas em posição de prece. Os raios em suas costas lembram os raios que emanam do anjo no Tarô. As ondulações ao lado da figura emergente também lembram as ondulações do terreno que vemos atrás dos personagens da carta.



Fig.120: impressão de selo cilíndrico Sumério.

⁹³ Porada, E.;2014; p.445

Entretanto, podemos encontrar a maior quantidade de correspondências no tocante aos elementos iconográficos novamente em um relevo Maia (Fig.121)⁹⁴, no qual podemos ver o grande anjo acima, cercado por nuvens e raios. Também vemos três elementos humanos, neste caso um homem partido ao meio, com sua cabeça sobre uma cruz que emerge de um muro lateral. Apesar da diferença de composição, a atitude dos elementos que olham para cima em direção ao terrível anjo e a proximidade deste com a figura correspondente da carta são evidentes.



Fig.121: relevo Maia e detalhe.

A representação da ressurreição de Cristo ladeado por dois anjos é recorrente na iconografia medieval, mas podemos ver que, tanto a composição das imagens como a atitude

⁹⁴Relevo Maia. Nicholson, l. 1967; p.118.

dos personagens na Fig.122⁹⁵, diferem bastante da carta “Le Jugement”. Também não encontramos nada de semelhante ao grande anjo acima dos personagens.



Fig.122: ilustração medieval da ressurreição de Cristo.

⁹⁵ British Library. Harley, The Empty Tomb. Holanda. 1470 D.C. www.pinterest.com

t-)Le Monde

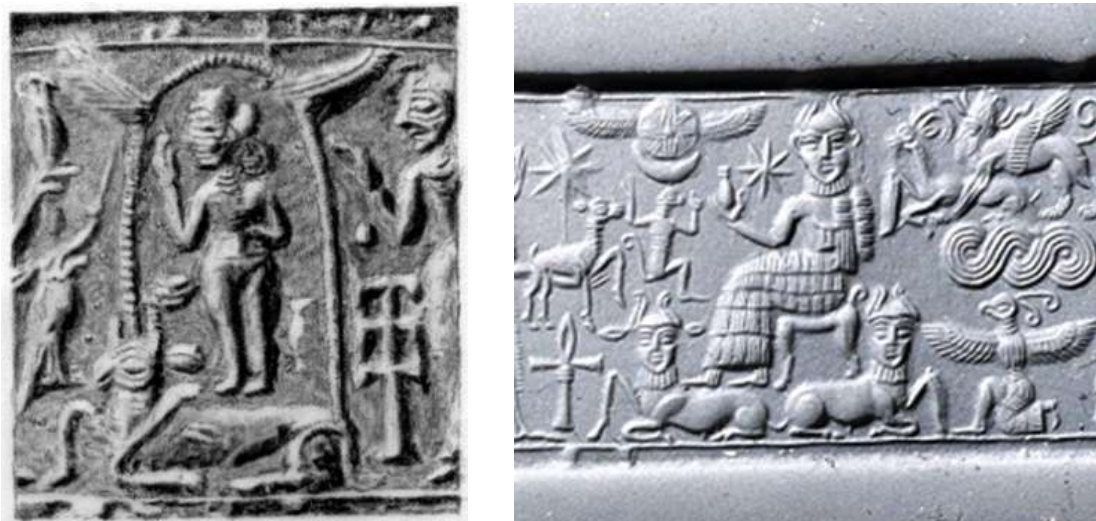


Fig.123: Le Monde.

Uma deusa desnuda, envolta por um arco segmentado do qual saem duas asas, em pé sobre um touro deitado (Fig.124)⁹⁶, apresenta-nos uma semelhança evidente com a carta “Le Monde”. Em outro relevo arcaico mesopotâmico (Fig.125)⁹⁷ podemos ver uma composição um tanto diferente, porém com quase todos os elementos iconográficos da carta, tais como os dois animais deitados sobre os quais se apoia a figura feminina, uma esfinge alada de rosto humano, sobre o que parece ser uma nuvem, e um globo alado na parte superior da figura. A pequena garrafa portada pela personagem é idêntica à da carta, e o cachecol pendendo ao lado também se assemelha bastante. A principal diferença aqui encontra-se na posição sentada da figura, que ainda assim nos remete às pernas cruzadas da personagem do “Le Monde”, e a ausência do arco que envolve a mulher.

⁹⁶ Ward, W.H., 1910; p.299, fig.930.

⁹⁷ Impressão de selo cilíndrico Sírio-Hitita. www.pinterest.com



Figs.124, 125: detalhes de impressões de selos cilíndricos mesopotâmicos.

Na iconografia greco-romana temos as representações de Hermes cercado pelas constelações do zodíaco (Fig.126)⁹⁸, com quatro rostos de homens nos lados superiores e inferiores da figura. Ainda que a composição se assemelhe à da carta, podemos ver que os elementos iconográficos diferem muito.



Fig.126: relevo Greco-Romano.

⁹⁸ Relevo Greco-Romano. Séc. II D.C. Museu de Modena. www.pinterest.com

O mesmo se dá com a iconografia medieval, que representa a figura de Cristo envolta por um arco ovalado e ladeado pelos personagens que representam os quatro evangelistas (Fig.127)⁹⁹ e que correspondem aos que vemos na carta “Le Monde”: o anjo, a águia, o leão e o touro. Aqui os elementos iconográficos são semelhantes, porém a composição e o personagem central afastam-se muito dos representados na carta.

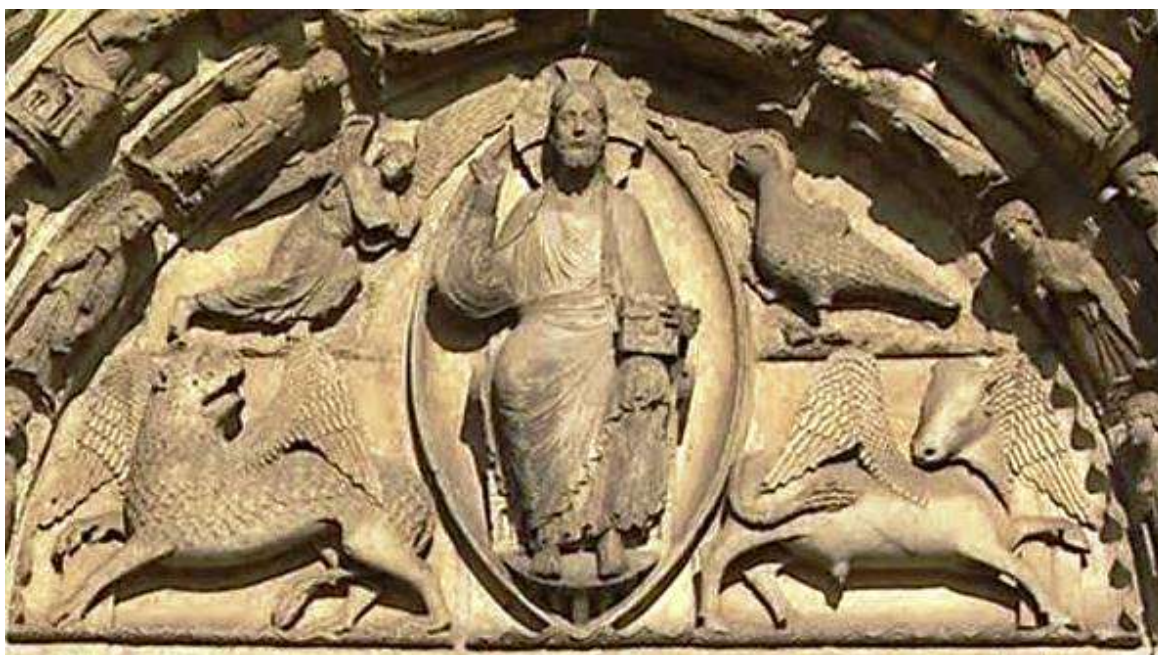


Fig.127: detalhe do Portal dos Reis da catedral de Chartres.

⁹⁹Portal dos Reis da catedral de Chartres. 1194-1220 D.C. www.pinterest.com

IV - Os Naipes

Os Naipes e os Trunfos do Tarô de Marselha são considerados pela corrente majoritária de pesquisadores – com a exceção honrosa de Alejandro Jodorowsky e Phillipe Camoin – como tendo origens independentes, tendo sido agrupados quando da necessidade de adequar o baralho a novas regras de jogo. Já refutamos vigorosamente esta concepção superficial da origem do baralho, demonstrando que os Trunfos, a Corte e os Naipes são partes irredutíveis de uma consistência matemática de tipo fractal que rege toda a concepção dos baralhos tradicionais de Marselha e exclusivamente deles. Esta consistência fractal determina dois fatos como consequência: a impossibilidade da concepção independente dos três grupos diferenciados que compõem o Tarô de Marselha e a sua anterioridade em relação a todos os baralhos que apresentam estrutura semelhante.

Aqui reforçamos estas asserções, demonstrando a origem mesopotâmica arcaica tanto dos Trunfos, quanto dos Naipes, assim como demonstraremos em relação à iconografia da Corte. Na impressão de selo cilíndrico mesopotâmico abaixo (Fig.128)¹⁰⁰, podemos ver os motivos iconográficos dos Naipes claramente representados, sendo que há o acréscimo de uma figura, o peixe, que não está presente no baralho, de maneira análoga à que ocorreu na carta “Le Bateleur” em relação à iconografia mesopotâmica correspondente, como já discutimos anteriormente.



Fig.128: selo cilíndrico mesopotâmico Acadiano.

¹⁰⁰ Selo cilíndrico Acadiano, 2220-2159 A.C. Moore, W.H.; 1940; Plate 35.

Temos à esquerda a espada em formato de foice, ou meia lua, típica dos sumérios e assírios, conforme se pode ver na figura abaixo (Fig.129)¹⁰¹.



Fig.129: espada assíria.

É este também o tipo de espada representado nas cartas deste naipe do Tarô de Marselha, como se pode ver, por exemplo, na carta 2 de espadas (Fig.130), onde podemos ver as duas espadas em foice estilizadas se cruzando e tendo uma inflorescência entre elas:

¹⁰¹ Espada Assíria de bronze. 1307-1275 A.C. Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org

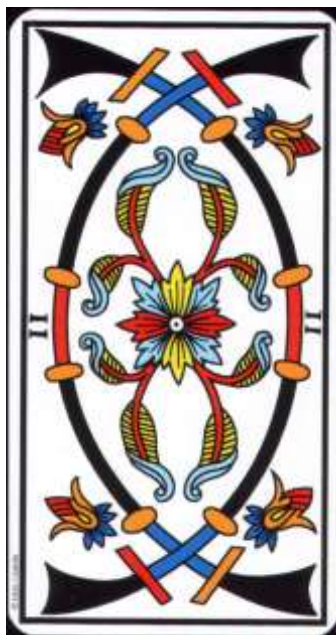
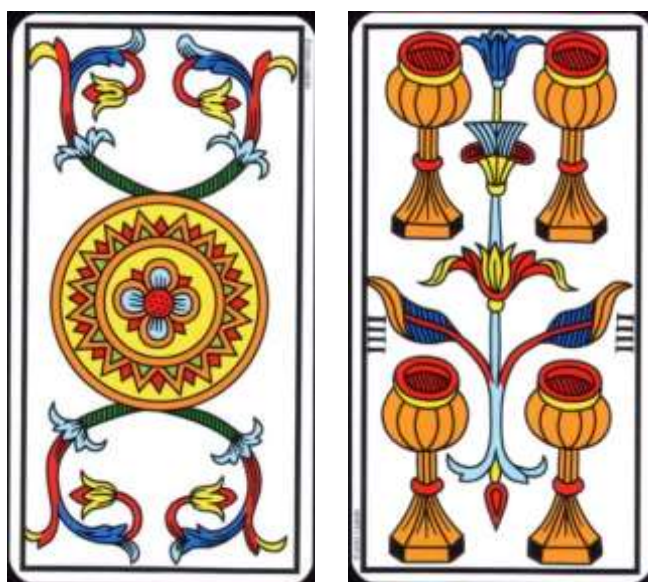


Fig.130: 2 de espadas.

Os naipes de ouros e de copas são mais óbvios na impressão de selo mesopotâmico, constituídos por um círculo solar semelhante à moeda florida do baralho (Fig.131) e pela ânfora ou garrafa que verte água sobre a cabeça do personagem, equivalente às taças do Tarô (Fig.132).



Figs. 131, 132: às de ouros e 4 de copas.

Ao invés do peixe representado na figura mesopotâmica, o naipe de paus é representado por bastões entrecruzados de formato muito semelhante aos bastões portados pelos quatro personagens do selo cilíndrico, cujas extremidades são praticamente idênticas (Fig.133), sendo que ambas apresentam a ponta trapezoidal e as pequenas barras horizontais no cabo dos bastões.

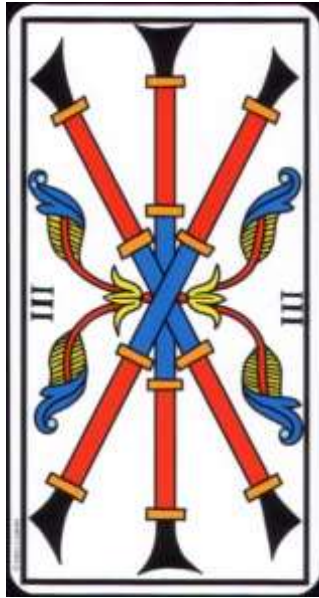


Fig.133: 3 de paus.

Após todas as semelhanças que encontramos entre a iconografia mesopotâmica arcaica e os Trunfos do Tarô de Marselha, seria improvável que a correspondência aqui apresentada com os Naipes fosse apenas uma casualidade. Ao contrário, fica patente que se trata de uma única tradição iconográfica ao longo de todo o baralho, a tradição mesopotâmica arcaica, sendo impensável uma composição por inserção casual dos Trunfos a Naipes preexistentes de outra tradição, como que a corrente que defende a origem casual e composta do Tarô de Marselha.

V - A Corte

Seria supérfluo analisarmos comparativamente a iconografia que corresponde às cartas da Corte, pois são personagens que se repetem com ligeiras variações e semelhanças em relação às cartas dos Trunfos, com exceção dos cavaleiros, que aparecem, no entanto, muito bem representados na iconografia mesopotâmica, como podemos ver nesta impressão de selo cilíndrico arcaico que nos mostra um cavaleiro de estranho cocar, matando um dragão de sete cabeças, num surpreendente prenúncio de São Jorge, além da semelhança com o cavaleiro de espadas do Tarô. (Fig.134)¹⁰².



Fig.134: cavaleiro mesopotâmico arcaico.

O que nos chama a atenção, porém, nas cartas da Corte são certas características peculiares dos personagens que podem nos remeter a traços etnográficos, os quais poderiam nos sugerir uma origem cultural definida para o Tarô de Marselha que chegou até nós.

Temos uma primeira pista na afirmação de De Gebellin, de que encontrou o primeiro Tarô que conheceu nas mãos dos vaqueiros de Camargue, região pantanosa contígua a Marselha (Cousté, A.; 1983; p.21). Esta menção é interessante pois se olharmos atentamente os cavaleiros da Corte, veremos que todos estão montados em cavalos semelhantes, de pequeno porte e com pelo branco azulado. A proporção de tamanho entre cavalos e cavaleiros sugere que se trata de pôneis (Fig.135).

¹⁰² Ward, W.H., 1910; p.211, fig.641.



Fig. 135: Cavaleiros da Corte.

O que nos chama atenção é o fato de que há uma raça de pôneis na região de Camargue, onde todos os indivíduos possuem a cor denominada “tordilho”, em que os animais nascem escuros e vão ficando totalmente brancos conforme ficam adultos, mantendo uma pele escura, o que lhes confere um tom branco-azulado na pelagem. Estes pôneis, denominados Pôneis Camargue, são as montarias exclusivas dos vaqueiros desta região e existem de forma nativa desde tempos muito arcaicos (Fig.136)¹⁰³.



Fig.136: Pôneis Camargue e vaqueiro.

¹⁰³ Pôneis Camargue e vaqueiro. Foto por Jodie Willard. www.pinterest.com

Se podemos identificar com clareza a raça dos cavalos figurados no Tarô de Marselha, não conseguimos identificar, nas vestimentas dos atuais vaqueiros de Camargue, nada semelhante aos trajés dos cavaleiros da Corte do Tarô. Um adereço que nos chama especialmente a atenção nas cartas do Tarô é o chapéu de abas viradas para cima do cavaleiro de paus. Este tipo de chapéu aparece também nos valetes de ouros e espadas, no rei de ouros e na carta “Le Bateleur” dos Trunfos (Fig.137).



Fig. 137: Chapéus do Tarô de Marselha.

Além das abas viradas, podemos ver que todos tem a sugestão de costuras circulares e são eventualmente ornamentados com o padrão em coroa do rei de ouros, ou uma moeda ou pequeno círculo dourado no valete de espadas. O que de mais próximo encontramos na iconografia de chapéus europeus, são os chapéus bicornes do tipo usado por Napoleão, porém estes são invariavelmente negros e nunca apresentam as abas mais baixas com costuras circulares. Surpreendentemente, não é na Europa que encontramos chapéus semelhantes, mas sim no Nordeste do Brasil (Fig.138, 139).¹⁰⁴

¹⁰⁴ Vaqueiro do Nordeste, 1941. bico de pena de Percy Lau. www.tokdehistoria.com.br



Fig.138: Chapéu meia-lua nordestino.



Fig.139: vaqueiro com chapéu meia-lua.

Note-se a aba virada para cima e as costuras circulares ressaltadas. A figura da estrela de seis pontas sugere origem fenícia/judaica da ornamentação (Fig.140)¹⁰⁵.



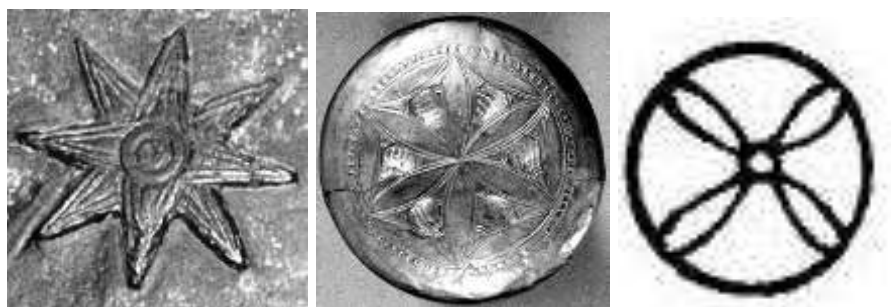
Fig.140: Estrela de seis pontas Fenícia.

¹⁰⁵ Estrela de seis pontas em moeda Fenícia/Cartaginesa. 500 A.C. www.pinterest.com

Aliás, a simbologia mesopotâmica arcaica é recorrente na decoração dos chapéus de couro nordestinos, como demonstra, por exemplo, a imagem das cabeças cortadas do bando do cangaceiro Lampião (Fig.141)¹⁰⁶ ao lado de seus chapéus tradicionais, onde a decoração mais evidente é a estrela mesopotâmica de oito pontas (Fig.142), a flor de cinco pétalas (Fig.143) e a flor de quatro pétalas (Fig.144)¹⁰⁷



Fig.141: Cabeças cortadas do bando de Lampião.



Figs.142,143,144: Estrela mesopotâmica de oito pontas, flor de seis e quatro pétalas.

¹⁰⁶ Foto: Reprodução de 'Ciclo do Cangaço: Memórias da Bahia', de José Castro. <http://g1.globo.com>

¹⁰⁷ The Phoenician Origin of Britons, Scots & Anglo-Saxons. L.A. Waddell. Williams & Norgate,1925.

É interessante notar que o hábito de cortar as cabeças dos inimigos, efetuado pelos soldados do governo brasileiro que capturaram Lampião e seu bando e repetido à exaustão nos presídios nordestinos contemporâneos, também nos remete à mesopotâmia arcaica, conforme mostramos na imagem assíria da seção dedicada à carta XIII dos Trunfos.

O chapéu de meia lua, ou bicorne, era um adereço da mesopotâmia arcaica conforme atesta esta reprodução de selo cilíndrico (Fig.145)¹⁰⁸, tão semelhante à escultura em argila de um mestre ceramista nordestino contemporâneo (Fig.146)¹⁰⁹.

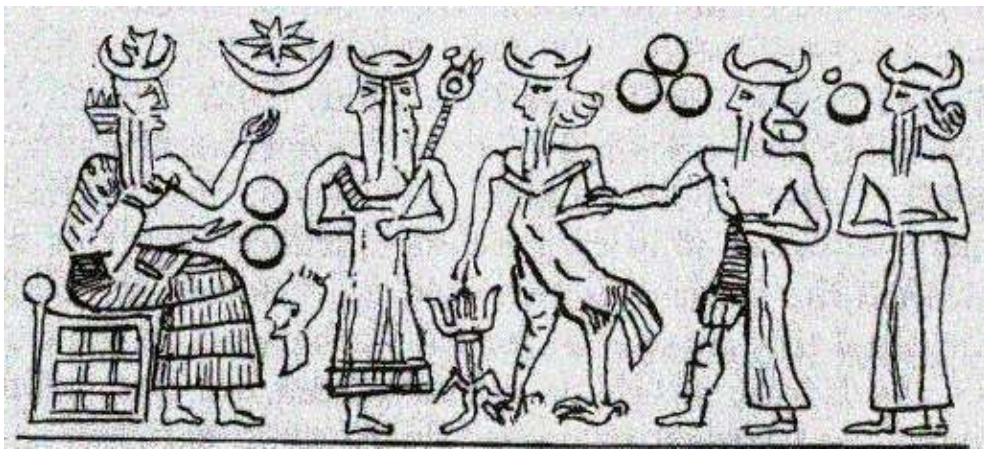


Fig.145: selo cilíndrico mesopotâmico arcaico.



Fig.146: cerâmica nordestina.

¹⁰⁸ Ward, W.H. 1910; p.106, fig.300b.

¹⁰⁹ Retirantes. Cerâmica de Mestre Vitalino. www.artenaifrio.blogspot.com

Temos ainda um outro chapéu nordestino que nos remete a um chapéu mesopotâmico arcaico. Trata-se do chapéu de couro também típico dos vaqueiros (Fig.147)¹¹⁰, muito semelhantes a chapéus que encontramos na iconografia mesopotâmica arcaica (148).¹¹¹



Fig.147: chapéu de couro nordestino.



Fig.148: chapéu mesopotâmico arcaico.

Note-se o padrão em coroa nos chapéus nordestinos, recorrentes nos chapéus meia lua do Tarô de Marselha, como no Rei de Ouros e na carta XI dos Trunfos (La Force).

Seria legítimo propor alguma ligação migratória e cultural entre os povos mesopotâmicos, os habitantes medievais do Camargue francês e os nordestinos do Brasil? A pesquisa histórica nos mostra que há um elo de ligação óbvio entre essas três populações: os judeus sefarditas.

Mas antes de adentrarmos a epopeia dos judeus sefarditas, temos que levar em conta um estrato ainda mais arcaico de influência migratória e cultural. Trata-se da possível (e provável) colonização do Nordeste brasileiro por povos fenícios e mesopotâmicos arcaicos ao redor de 900 A.C., cujos últimos resquícios seriam os povos indígenas da etnia cariri no Nordeste. Estes movimentos migratórios arcaicos foram extensamente estudados por um historiador alemão radicado no Nordeste, Ludwig Schwennhagen, e publicados em seu livro “Os Fenícios no Brasil” (Schwennhagen, L.; 1986). Não iremos aqui discutir a validade dos estudos de Schwennhagen, questionada por alguns historiadores contemporâneos mais ortodoxos. O que

¹¹⁰Vaqueiro nordestino com chapéu de couro. www.radioraizesdonordeste.com

¹¹¹ Busto mesopotâmico com chapéu. www.allmesopotamia.wordpress.com

nos interessa é que nosso estudo iconográfico aponta para a mesma direção: resquícios mesopotâmicos arcaicos na iconografia nordestina popular e indígena, como podemos ver neste chocalho confeccionado por índios cariri do Nordeste, que traz estampada a estrela mesopotâmica de oito pontas (Fig.149)¹¹².



Fig.149: Chocalho Cariri do Nordeste.

A cerâmica dos cariri também apresenta semelhança marcante com a cerâmica mesopotâmica arcaica, como podemos ver nestas fotos de um vaso cariri contemporâneo (Fig.150)¹¹³ ao lado de um vaso mesopotâmico de 5.000 A.C. (Fig.151)¹¹⁴.



Fig.150: vaso Cariri nordestino



Fig.151: Vaso mesopotâmico arcaico.

¹¹² www.dancasfolcloricas.blogspot.com.br

¹¹³ www.kxnhenety.blogspot.com.br

¹¹⁴ Mesopotamia, período Halaf tardio, 5.000 A.C. Museu Nacional do Iraque. Bagda. www.pinterest.com

Temos ainda uma evidência mitológica interligando os fenícios, a América e o Tarô. No mito de fundação dos povos nahuas, ancestrais dos impérios mesoamericanos pré-colombianos, vemos uma clara alusão a pinturas sagradas que chegam à América com navegantes provenientes do Atlântico, os quais deixam um núcleo de colonização e retornam para seu lugar de origem, carregando consigo as pinturas. Talvez aqui esteja a origem das intrusões iconográficas maias detectadas nos Trunfos. Ainda que não nos ofereça provas conclusivas, este mito demonstra a possibilidade de uma influência fenícia/mesopotâmica nas civilizações indígenas pré-coloniais, somando-se às múltiplas evidências e pesquisas mencionadas no livro de Schwennhagen, além de atestar a existência de pinturas sagradas com as quais os ancestrais desses povos comunicavam-se com seu deus, fato que muito nos aproxima dos comportamentos ligados ao Tarô.

Muito tempo faz que chegaram os primeiros povoadores desta parte da Nova Espanha e, vindo com navios pelo mar, chegaram a um porto que está ao norte, no lugar chamado *Panutlán*, que no presente se diz *Pantla* e que os espanhóis chamam de *Pánuco*. Uma vez em terra, começaram a caminhar pela costa do mar, olhando sempre para as serras nevadas e os vulcões, até que chegaram a *Quauhquemallan* (Guatemala), sendo guiados por seu sacerdote, que levava consigo seu Deus, a quem sempre pediam conselhos sobre o que deviam fazer. E foram povoar *Tamoanchan*, onde estiveram por muito tempo e nunca deixaram de respeitar seus sábios, chamados *amoaxaque*, que quer dizer: homens conhecedores das pinturas antigas. Ainda que tenham vindo juntos, estes sábios não permaneceram com os demais em *Tamoanchan*, mas voltaram a embarcar e levaram consigo todas as pinturas que haviam trazido, sobre os ritos e ofícios artesanais. Antes de partir, deram a seguinte explicação: “Sabeis o que ordena nosso senhor *Tloque Nahuaque*, o dono do perto e do junto, que fiquéis aqui nestas terras, das quais vos faz senhores e vos dá a possessão. O mesmo regressa para o lugar de onde veio e nós o acompanhamos. Porém, irá voltar e tronar a visitar-vos quando chegar o tempo de acabar-se o mundo. Entretanto, vós estareis nestas terras esperando-o e possuindo-as, com todas as coisas nelas contidas, porque para tomá-las e possuí-las viestes para cá. Fiquéis em boa hora, que nós nos vamos com nosso senhor Deus.” E assim partiram com seu deus, que levavam coberto em um envoltório de mantas e sempre lhes ia falando e dizendo o que deviam fazer. Se dirigiram ao Oriente, portando todas as pinturas onde haviam os ensinamentos antigos e as relativas aos ofícios artesanais. (Valotta, M.A.; 1985; pp.64-66)

Ainda que não se aceite as reminiscências iconográficas dos cariri, surpreendentes, visto que foram dizimados na supressão de uma revolta na época colonial, não há como negar a influência dos judeus sefarditas no povo nordestino, fato muito bem atestado por pesquisas históricas e sintetizados no excelente documentário “A Estrela Oculta do Sertão”¹¹⁵. Veremos que os judeus sefarditas que migraram para o Brasil fugindo da Inquisição nos países ibéricos, são detentores de iconografia e tradições que também remetem à mesopotâmia arcaica. Mas antes vamos traçar os caminhos migratórios possíveis que essas imagens possam ter percorrido até chegarem em Marselha, no sul da França. É importante ressaltar que não se trata aqui de historiografia, mas sim de seguirmos os movimentos de povos que trazem consigo a iconografia que nos interessa.

No mais antigo estrato historicamente definido, sabemos que o litoral mediterrâneo da Europa, da atual Itália até a Península Ibérica, incluindo a Provença e Marselha, foi habitado pelo povo denominado lígure (Fig.152)¹¹⁶.

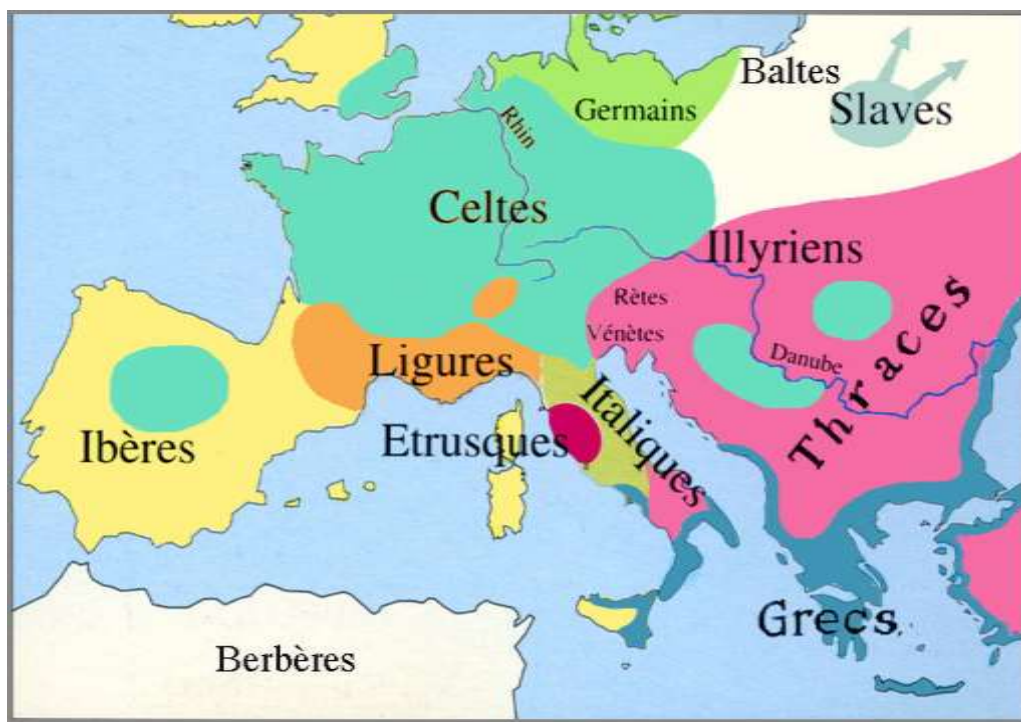


Fig.152: Mapa da Ligúria na Europa do séc. III A.C.

¹¹⁵A Estrela Oculta do Sertão. Luize valente e Elaine Eiger. Documentário. <https://www.youtube.com/watch?v=gM53ECPiMkg>

¹¹⁶Povos da Ligúria na Europa na época da expansão Celta. Séc. III A.C. www.wikimedia.org

Este povo, de origem indeterminada e considerado um dos mais antigos do Sul da Europa, tinha no pastoreio de gado sua principal atividade, tendo criado uma raça autóctone de pôneis, que são os prováveis ancestrais dos atuais pôneis de Camargue (Smith, W.; 1854). A mesma região habitada pelos lígures, foi, em épocas ainda mais remotas, colonizada pelos fenícios, que fundaram entrepostos comerciais que deram origem a cidades na Península Ibérica que perduram até os dias de hoje, tais como Málaga e Gades, na Península Ibérica (Fig.153)¹¹⁷.

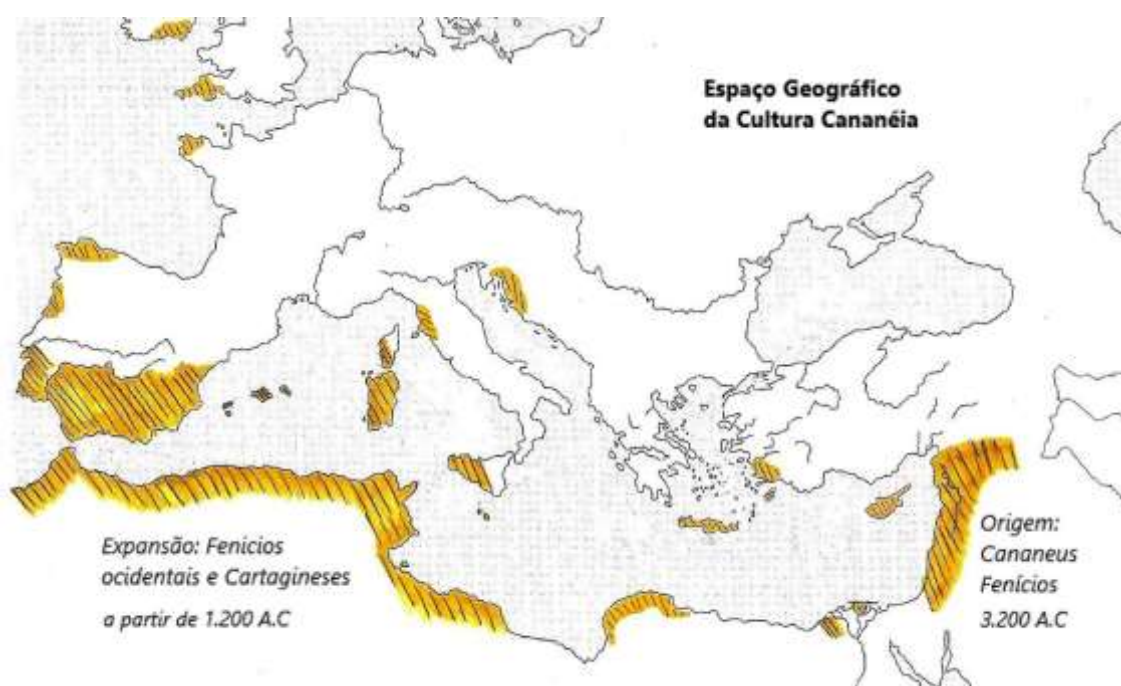


Fig.153: Colonização Fenícia na Europa. 1.200 A.C.

Os fenícios são nada mais nada menos que o ramo comercial das civilizações da Mesopotâmia arcaica, sendo os principais difusores da iconografia e cultura levantina e babilônica. A própria cidade de Marselha tem vestígios arqueológicos da passagem dos fenícios, na forma de placas escritas no alfabeto desta civilização (Macdonald, J.M.; 1897). Portanto, é inevitável que os lígures, seja qual for a sua origem, tenham tido contato intenso com os mercadores fenícios. Esta inclusão dos Lígures na esfera de influência cultural fenício/mesopotâmica é atestada por sua adesão à Cartago contra Roma quando das Guerras

¹¹⁷ Mapa da expansão Fenício/Cananéia em 1.200 A.C. Adaptado de EDUCEIN. www.feniciaymas.blogspot.com

Púnicas, sendo Cartago uma cidade fundada e administrada pelos Fenícios como entreposto de entrada e saída do Mediterrâneo.

No mito de fundação da cidade de Marselha, conta-se que uma princesa Lígure se apaixonou por um mercador grego ao redor de 600 A.C., iniciando o que seria o assentamento grego na região e a origem oficial da cidade (Eidoux, H.P.; 1979; p.80). É interessante notar que ao redor da mesma data, Nabucodonosor II invade Jerusalém, destruindo o Templo de Salomão, o que ocasionou o afluxo de judeus de um tempo muito arcaico para a Península Ibérica (Miele, N.; 2008; p.541). Estes judeus foram, em sua maioria, vendidos como escravos pelos fenícios aos povos do Sul da Europa. Temos ainda o exílio de Herodes Antipas, Rei dos judeus, em 39 D.C., mandado para a Gália, com sua esposa Herodíades, pelo Imperador Calígula, juntamente com toda a família real judaica (Blumenkranz, B.; 1969). Este influxo muito arcaico de ondas judaizantes na Península Ibérica é a origem dos judeus sefarditas, que se definem por serem Judeus da Espanha, cujo nome judaico é *Sepharad*. Os judeus sefarditas são um ramo bem diferenciado do judaísmo, possuindo uma língua românica própria, o Ladino, e traços culturais peculiares.

Temos então dois estratos arcaicos principais da iconografia levantina/mesopotâmica em Marselha, sendo o primeiro definido pela influência fenícia nos povos lígures e a segunda a entrada de hebreus dispersados pela invasão de Jerusalém por Nabucodonosor II em 606 A.C. Em tempos ainda muito antigos, temos duas outras grandes dispersões de povos de cultura mesopotâmica/levantina/fenícia com a queda de Tiro, capital da Fenícia, conquistada por Alexandre o Grande em 332 A.C., e com a grande diáspora judaica, com a expulsão dos judeus por Tito, em 135 D.C. (Miele, N.; 2008; p.541). Os lígures lutaram ao lado de Cartago, colônia fenícia no Norte da África, contra os Romanos durante as Guerras Púnicas em 200 B.C. (Smith, W.; 1854) e, como cultura diferenciada, foram dizimados pelas invasões romanas na Gália. Marselha sofre então um novo influxo helenístico pelo predomínio da cultura greco-romana. É este caldeamento que irá gerar uma cultura local muito própria, com elementos fenício/hebraicos e elementos greco-romanos, interfusionados em um substrato lígure pastoril autóctone de origem neolítica.

Na Idade-Média, a região de Marselha e a Provença colocam-se como limites e fronteiras de convivência das três principais religiões monoteístas: cristianismo, islamismo e judaísmo. Vemos menções diversas de convivência harmoniosa entre os povos adeptos das três religiões, até que o islamismo é derrotado na Península Ibérica, acarretando o predomínio do

cristianismo, que imediatamente acentua a sua tradicional perseguição, com a conversão forçada e genocídio de judeus sefarditas (Yeoshua, A.B.; 2010; p.154).

Após o desencadeamento das perseguições e execuções dos judeus sefarditas na Espanha e França, boa parte destes refugiou-se em Portugal, onde reinavam monarcas mais tolerantes, até que, por razões de conveniência política, em 1492 decretou-se em Portugal e expulsão ou conversão forçada dos judeus (Miele, N.; 2008; p.541). Esta é a origem dos cristãos-novos, ou “marranos”. que logo em seguida, vieram em massa para o Brasil e principalmente para a região nordestina. Estima-se que cerca de 30% da população colonial brasileira era composta por cristãos-novos, ou “marranos” (Miele, N.; 2008; p.543). Isto quer dizer que praticamente toda a influência cultural luso-ibérica no Brasil colonial é proveniente de judeus sefarditas ibéricos convertidos de maneira forçada ao cristianismo. Se somarmos isso ao fato de que Schwennhagen atribui origem mesopotâmica à cultura dos índios cariri originais do Nordeste (Schwennhagen, L.; 1986), não deveria nos surpreender a semelhança de iconografia e traços culturais entre a região Provençal e o Nordeste do Brasil, como sugerem as cartas da Corte do Tarô de Marselha. Temos um fluxo semelhante de migrações, com um estrato fenício arcaico influenciando povos indígenas autóctones, lígures na Provença/Marselha e cariris no Nordeste brasileiro, e um estrato posterior de judeus sefarditas, que no Brasil tinham-se convertido forçadamente ao cristianismo.

Temos uma confirmação desta proximidade cultural nas atividades preferidas dos povos de ambos os locais, Camargue Provençal e Nordeste brasileiro. Estamos falando aqui do Abrivado Camarguês (Fig.154)¹¹⁸ e da Vaquejada nordestina (Fig.155)¹¹⁹. Ambos utilizam cavalos para prensar a rês, para que seja dominada. A diferença entre ambos é que na vaquejada o boi é derrubado com um puxão na cauda, enquanto no Abrivado é um homem a pé que segura o boi pela cabeça e o imobiliza após ser prensado pelos cavalos (Fig.156)¹²⁰. Aliás, essa ação existe também como atividade no Brasil nordestino e é chamado “pega do boi” (Fig.157)¹²¹. Ambas as tradições são derivadas do dia a dia da lida com o gado, mas suas expressões quase idênticas apontam para uma origem cultural comum. A origem camarguesa do Tarô de Marselha e a presença dos Pôneis de Camargue juntamente com chapéus meia-lua semelhantes

¹¹⁸ Abrivado Provençal. www.mlactu.fr

¹¹⁹ Foto de Vaquejada nordestina. www.flaviopintonews.com.br

¹²⁰ Abrivado Provençal. www.mlactu.fr

¹²¹ Pega do boi no sertão nordestino. www.fotoseverbos.wordpress.com

aos dos vaqueiros nordestinos, atestam sobre a preservação de traços culturais no Nordeste brasileiro, que foram perdidos ou modificados no Camargue Provençal.



Fig.154:Abrivado provençal.



Fig.155: Vaquejada nordestina.



Fig. 156: Abrivado na Provença.



Fig.157: Pega do touro no Nordeste.

Temos também evidências de que estas mesmas atividades ocorriam na Suméria arcaica (Fig.158)¹²² e podemos inferir que um povo lígure/fenício/sefardita da região de Marselha, cuja atividade principal era o pastoreio de gado bovino, como ainda hoje ocorre na região de Camargue, tenha se refugiado em Portugal e se convertido à força ao cristianismo.

¹²² Gravação em madrepérola. Suméria. 2.500 A.C. www.pinterest.com



Fig.158: gravação em marfim Suméria.

São esses os “cristãos-novos” que aportaram no Brasil.

Sua chegada no Novo Mundo se deu desde o ano de 1500, na chamada “viagem de descobrimento” feita por Cabral. O capitão-mor da esquadra de Pedro Álvares Cabral foi o judeu Gaspar Lemos (originariamente Elias Lipner). Outros judeus de destaque foram Fernando de Noronha, primeiro arrendatário de terras e responsável por explorar seiscentas milhas da costa brasileira, João Ramalho, famoso bandeirante que desbravou as terras paulistanas em busca de ouro e pedras preciosas, e tantos outros personagens da História do Brasil colonial. (Miele, N.; 2008; p.543)

Os “degredados” sobre os quais aprendemos na escola que eram bandidos e rufiões da pior espécie, eram na verdade um povo com cultura complexa e arcaica e um nível civilizatório superior aos dos nobres portugueses que os expulsaram para cá: os judeus sefarditas ibéricos. A influência é perceptível inclusive em relação aos traços físicos (Fig.159¹²³, 160¹²⁴).

Para alguém que tenha “olho clínico”, a influência judaica-sefardita é inegável. Os traços físicos de parte da população sertaneja, os costumes e algumas tradições são marcas desta herança.

¹²³ Governante Sumerio. 2300-2500 A.C. Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org

¹²⁴ Ex-presidente Luís Inácio “Lula” da Silva. www.institutolula.org

Falando um pouco do tipo judeu-sertanejo, temos um indivíduo moreno-claro, cabelos negros, de baixa estatura, testa curta, cara alongada e nariz pontiagudo (diferente do nariz achatado de origem africana), com grande habilidade para o comércio, desconfiado, sorrateiro, trabalhando calado e na sua crença, tendo o apelido de “pão duro”. Estas também são algumas das características do povo hebreu em qualquer parte do mundo. (Miele, N.; 2008; p.545)



Fig.159: governante sumério. 2.500 A.C



Fig.160: ex-presidente Lula, biotipo nordestino.

Haveria no próprio Tarô alguma indicação explícita de sua filiação judaica? Felizmente, devido ao trabalho de resgate e pesquisa de Phillipe Camoin e Alejandro Jodorowsky, temos uma assinatura judaica ao mesmo tempo oculta e inconfundível, aliás, como são as características do Tarô de Marselha. Trata-se do inefável nome do Deus judaico Jeová (Iod-He-Vau-He), escrito na base do rosto fantasmagórico do esqueleto da carta XIII, a carta “sem nome” (Fig.161):



Fig.161:detalhe da carta sem nome (XIII) e Iod-He-Vau-He (Jeová) hebraico.

O crânio braquicefálico e o perfil aquilino do nariz, com um queixo pouco pronunciado, esquematizam características dos judeus de tradição suméria/fenícia/lígyre/sefardita/marrana. O ocultamento proposital porém inteligente e hábil, permite a manifestação aberta de traços que teriam levado pessoas à morte em determinadas épocas na europa. O Tarô manifesta sua cultura nas barbas do ignorante dominador cristão. O Tarô é cristão-novo. O Tarô é marrano! Seu próprio nome, envolto em mistérios, agora nos oferece uma etimologia óbvia. Uma pronúncia regional do nome TIRO, capital da Fenícia destruída por Alexandre o Grande em 300 A.C. As placas de imagens de TIRO, Fenícia, a grande difusora da cultura mesopotâmica arcaica. O baralho de TARÔ de Marselha.

Agora que estabelecemos com razoável precisão os caminhos migratórios dos símbolos e imagens contidos no Tarô de Marselha, podemos nos aventurar a responder a pergunta levantada em nosso capítulo sobre o Tarô como Arte da Memória. Que tipo de Arte da Memória é o Tarô de Marselha? A que tradição da Arte da Memória ele pertence?

Capítulo 6

As Máquinas Arquitetônicas de Educação Visual e Corporal

No capítulo em que equiparamos o Tarô de Marselha a uma Arte da Memória nos moldes do classicismo, propusemos uma estrutura arquitetônica condizente com as regras desse período e dispendo os “lugares de memória” do Tarô segundo a equação “CJ” $[(1+2)+3]+4$. Chegamos a uma construção com salões, corredores e portas que se abriam entre eles, permitindo nossa passagem imaginária e a formulação de um enredo possível. Entretanto, em nosso levantamento iconográfico nos deparamos com um predomínio absoluto de imagens do Tarô que reproduziam com grande aproximação a iconografia mesopotâmica arcaica, muito anterior ao classicismo. Frances Yates especula sobre as origens arcaicas da Arte da Memória, anteriores ao “achado” de Simônides, historicamente documentado em 477 A.C.¹²⁵:

Pode-se pensar, creio eu, que Simônides realmente fez com que a mnemônica avançasse, ensinando ou publicando regras que, apesar de derivarem de uma tradição oral mais antiga, apresentavam o tema de forma nova. Não vamos tratar aqui das origens da Arte da Memória anteriores a Simônides; alguns dizem que elas são pitagóricas, outros sugerem influências egípcias. Pode-se imaginar que alguma forma dessa Arte fosse uma técnica muito antiga, utilizada por aedos e narradores. As invenções supostamente introduzidas por Simônides podem ter sido sintomas da emergência de uma sociedade mais complexa. A partir de então, os poetas teriam uma posição econômica definida; uma mnemônica praticada nos tempos da memória oral, anterior à escrita, é agora codificada em regras. Em uma época de transição a novas formas culturais, é comum que um personagem eminente seja classificado como inventor. (Yates, F.; 2013; p.49)

Ao contrário de Yates, é exatamente das origens da Arte da Memória anterior a Simônides que precisamos tratar aqui. Se os selos cilíndricos sumérios são a principal fonte de iconografia do Tarô de Marselha, o estudo de sua origem ferramental poderá nos fornecer algumas pistas sobre sua relação com a Arte da Memória.

A origem provável dos selos cilíndricos, feitos para a impressão de placas de argila húmida, pode ser encontrada na ornamentação feita com contas e pingentes. A transição destes

ornamentos para os selos cilíndricos propriamente ditos é bem documentada e muito clara, sendo que os próprios selos são muitas vezes fabricados com o intuito claro de serem levados ao pescoço como pingentes, sendo produzidos em materiais nobres (Gorelic L., Gwinnett A.J.; 1981)

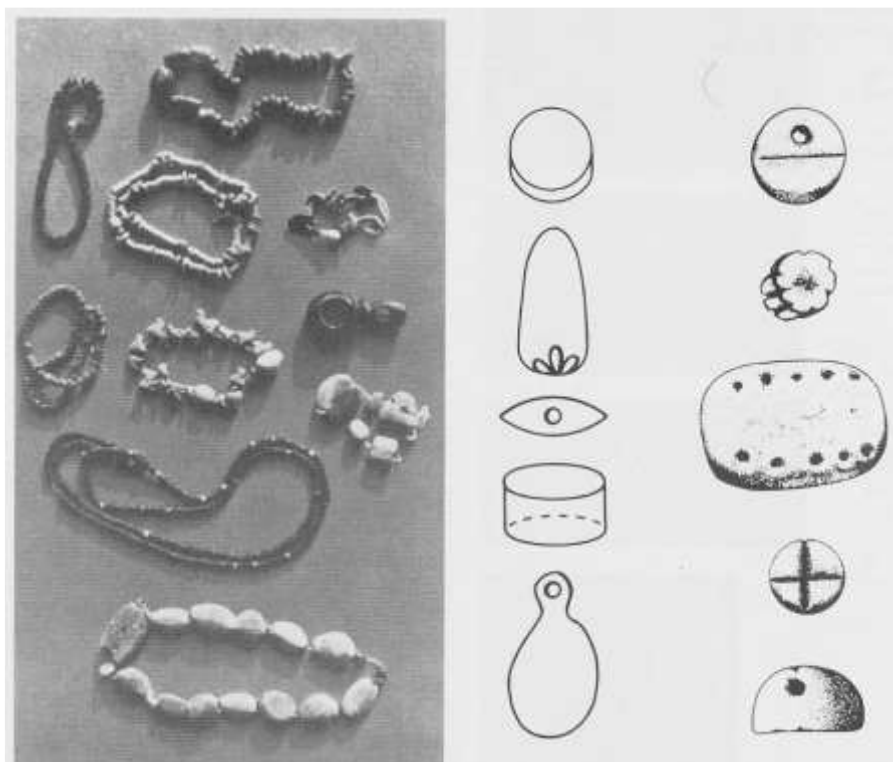


Fig.162: Colares de contas mesopotâmicos de 6.000 A.C. e selos cilíndricos com formatos semelhantes.¹²⁶

É interessante que os colares de contas são suportes tradicionais de memorização e simbologia, como atestam os “fios de contas” do Candomblé (Fig.163), cujas cores, contas e missangas simbolizam aspectos e relatos orais dos Orixás (Lody, R.; 2001), ou mesmo o “terço” ou “rosário” tradicional da Igreja Católica, cujas contas são associadas a certos ritos específicos de orações.

¹²⁶ Gorelic L., Gwinnett A.J.;1981.



Fig.163: Fio de contas do Candomblé.

Sabemos assim que os selos cilíndricos mesopotâmicos estão ligados a uma tradição mnemônica que usava contas e pingentes como suportes materiais da memória. Ainda que os selos cilíndricos fossem comumente usados como marca de propriedade em um contexto socioeconômico definido, sua função primordial era ritual. O tema constante desses selos cilíndricos, desde os primórdios, é a figuração de enredos envolvendo deuses, reis e rainhas e outras figuras que hoje chamaríamos de “mitológicas”, juntamente com orações escritas no alfabeto cuneiforme sumério.

Foram utilizados em rituais contra doenças, aborto, magia negra ou difamação. Também as pedras com que eram fabricados tinham propriedades especiais: o lápis-lazúli, por exemplo, significava o poder e o favor divino. (Roaf, M.; 2006)

A expressão concreta dessas figurações ocorre de três formas básicas: imagens de personagens em atitudes determinadas, imagens ornamentais repetidas e simbólicas e notações estenográficas representando fonemas e palavras: a escrita cuneiforme mesopotâmica. Abaixo temos exemplos das três expressões, com imagens de deuses enfrentando animais em um selo (Fig.164a), imagens decorativas floridas sequenciais em outro (Fig.164b), um selo convexo com cavidades que perfazem o número oito (Fig.164c), de maneira muito semelhante às cartas de ouros do Tarô e, por último, um selo plano com um personagem central rodeado de hieróglifos (Fig.164d).

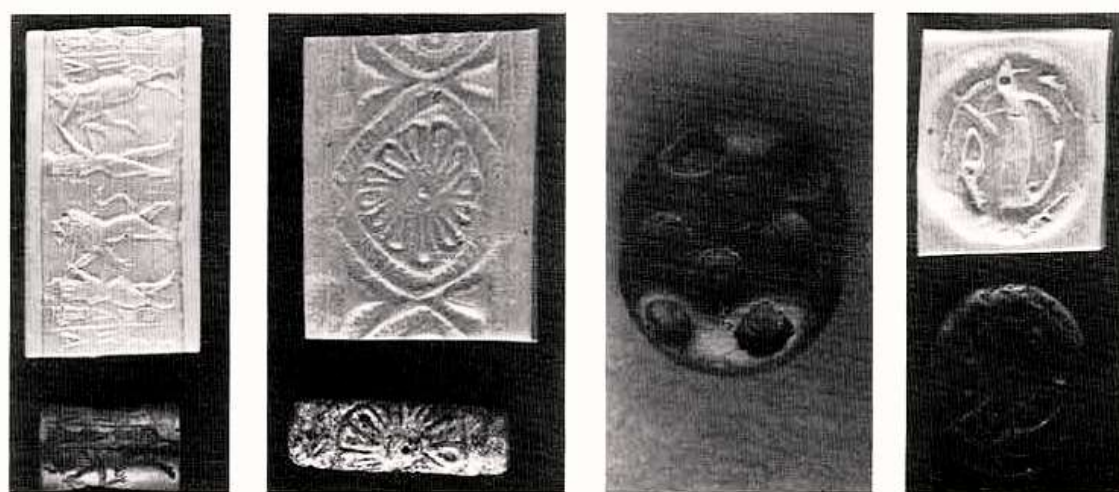


Fig.164: expressões: a-) figurativas; b-) decorativas simbólicas; c,d-) estenográficas.¹²⁷

Aqui nos deparamos com as exatas configurações de imagens determinadas pelos cânones da Arte da Memória clássica e medieval, derivadas basicamente das instruções contidas no *Ad Herennium: imagines agentes* ou *formae* (imagens agentes), *simulacra* (símbolos) e *notae* (notações estenográficas). Temos então, cerca de 3.500 anos antes do relato sobre Simônides, tabletes mnemônicos mesopotâmicos de argila endurecida contendo figurações de relatos míticos, impressos com selos cilíndricos provenientes de uma tradição mnemônica baseada em contas e pingentes ornamentais, contendo exatamente as três formas de imagens associadas com a Arte da Memória. Percebemos então que a escrita cuneiforme mesopotâmica, a primeira escrita conhecida, surge simultaneamente e como complemento às duas outras tradições figurativas, agentes ou decorativas, aparecendo junto com elas em boa parte das

¹²⁷ Gorelic L., Gwinnett A.J. 1981; p.17

impressões de selos cilíndricos mesopotâmicos, sendo as *notae* cuneiformes, ou notações estenográficas, somente uma parte de uma Arte da Memória materializada em três formas de expressão imagética (Fig.165). O tablete de argila em si constitui um nicho (*locus*) retangular, conforme preconiza a Arte da Memória.



Fig.165: selo cilíndrico contendo imagem agente, símbolos decorativos e escrita cuneiforme.¹²⁸

Creio que podemos afirmar que estamos tratando aqui das origens, senão da Arte da Memória em si, ao menos de seus suportes materiais mais longínquos. É nesta tradição de suportes materiais da Arte da Memória que iremos procurar a que tipo de formulação arquitetônica poderia corresponder então o Tarô de Marselha, que se insere na mesma tradição iconográfica dos selos cilíndricos mesopotâmicos e da Arte da Memória, como vimos anteriormente.

Os tabletes de argila impressos com selos cilíndricos, são miniaturas de relevos que podemos encontrar em paredes e colunas de templos e construções mesopotâmicas. Estes templos ocorrem de forma miniaturizada também, como maquetes votivas e oratórios, como podemos ver nas imagens de rituais religiosos mesopotâmicos (Figs.166)¹²⁹.

¹²⁸ Impressão de selo Kassita. Porada, E.; 2014; p.499, fig.6.

¹²⁹ Relevo do Palácio de Sargão II. 722-705 A.C. www.pinterest.com



Fig.166: detalhe de relevo assírio.

Encontramos templos mesopotâmicos arcaicos miniaturizados em argila, portando relevos de temas religiosos, simultaneamente ao aparecimento dos próprios selos cilíndricos. Vemos aí o início de uma arquitetura de memória (Fig.167)¹³⁰, que usa construções arquitetônicas como lugares (*loci*) para a disposição ordenada de imagens agentes (*imagines agentes*), temas decorativos simbólicos (*simulacra*) e notações estenográficas (*notae*).

¹³⁰ Oratório Cananita, Taanach; séc. X A.C. www.pinterest.com



Fig. 167: miniatura de templo mesopotâmico.

Este templo miniaturizado apresenta as imagens de memória em suas paredes externas, ao invés de em aposentos internos, como propusemos em nosso modelo anterior da arquitetura de memória do Tarô de Marselha. Tínhamos baseado nosso modelo nos preceitos da Arte da Memória clássica do *Ad Herennium*. Agora, percebemos que há uma tradição de arquitetura de memória que porta as imagens em suas paredes externas, como podemos ver na figura acima.

Um outro aspecto interessante da miniatura que apresentamos, é a existência de uma abertura central ladeada por duas figuras cujas cabeças formam arcos. Uma abertura central maior, ladeada, por dois arcos menores, com uma faixa superior de figuras memoriais, remete imediatamente à arquitetura memorial em macro escala dos Arcos do Triunfo. Vemos na figura abaixo (Fig.168)¹³¹, um oratório judaico de 900 A.C. que este tipo de disposição é recorrente

¹³¹ Oratório judeu arcaico; Yavneh; séc. IX A.C. www.ibtimes.co.uk

nas miniaturas mesopotâmicas/levantinas arcaicas de templos, tendo entrado na tradição judaica e marrana sob a forma dos tão característicos oratórios.



Fig.168: oratório judaico arcaico.

A tradição dos oratórios com dois nichos laterais menores e uma abertura central maior, segue ininterruptamente seu caminho pela tradição judaico/sefardita (Fig.169)¹³²:

¹³² Carpi, italia, 1602. www.pinterest.com



Fig.169: ilustração medieval de oratório judeu/sefardita.

Na tradição cristã e marrana pós-medieval do sul da Europa (Fig.170)¹³³:



Fig.170: oratório cristão português séc. XVIII.

¹³³ Oratório D. João V, em madeira polícromada do séc XVIII; 1,22 x 66 x 34 cm.
<http://www.drartesleiloes.com.br>

E na tradição dos Cristãos-Novos marranos brasileiros contemporâneos (Fig.171)¹³⁴:



Fig.171: oratório nordestino contemporâneo.

Podemos ver em todos os exemplos a identidade de temas e a presença de iconografia mesopotâmica arcaica, com destaque para a figura do disco alado, presente na parte superior de todos os oratórios de forma mais ou menos estilizada, como no caso da flor solar de oito pétalas, no alto do oratório nordestino de Mestre Cornélio. Aqui caberia todo um trabalho de comparação arquitetônica e iconográfica no qual não iremos adentrar, sendo que só procuramos

¹³⁴ Mestre Cornélio (José Cornélio de Abreu) - Tríptico - Escultura em madeira - Assinada e datada de 1980 - Piauí - Medida 39 x 40 x 4,5 cm. www.budanoleiloeiro.com.br

seguir a migração de um formato arquitetônico memorial representado pelos oratórios mesopotâmicos arcaicos.

Temos uma variação do Oratório que se aproxima ainda mais do Tarô de Marselha. São os retábulos, que consistem de uma estrutura tríptica preenchida com “santinhos”, ou imagens memoriais dispostas em nichos bidimensionais separados por molduras (Fig.172)¹³⁵.



Fig.172: retábulo medieval.

Quando aplicamos este formato arquitetônico à montagem das cartas do Tarô de Marselha, seguindo mais de perto a tradição que o nomeia como Trionfi (Tri-um-fo), obtemos um surpreendente oratório/pórtico-triunfal, que parece realmente estar muito próximo da intenção original dos seus criadores, visto que as cartas são em número exato e se encaixam perfeitamente para a composição da estrutura ilustrada a seguir (Fig.173).

Ao contrário da estrutura bidimensional do retábulo forma-se aqui, com as cartas, uma estrutura memorial tridimensional. Note-se que o baralho inteiro é utilizado na construção da estrutura, não havendo nem uma parcela da superfície visível que não esteja coberta pelas

¹³⁵ Retaule del Sant Esperit. 1394. Santa Maria de Manresa, Espanha. <https://commons.wikimedia.org>

imagens, inclusive os “saguões” internos formados sobre os dois pórticos laterais menores, onde estão quatro cartas da Corte de cada lado, somente visíveis se olhadas de baixo. Os Trunfos estão em número exato para formarem um “ádito”, a parte superior da estrutura, enquanto que os Naipes e suas respectivas Cortes também apresentam o número exato para a formação das quatro colunas e do preenchimento entre elas. A harmonia e complementaridade da decoração das cartas dos Naipes formando padrões contínuos, a inter-relação entre os personagens dos Trunfos no “ádito” e o seu “chão” contínuo, cujos relevos se encaixam de carta a carta, atestam que cada carta do Tarô de Marselha é concebida para ser parte de uma estrutura maior.



Fig.173: Triunfo!

A origem mesopotâmica arcaica da iconografia, a correspondência arquitetônica com os oratórios arcaicos e a consistência fractal que repete com variações a “Lei CJ” $[(1+2)+3]+4$ ao

longo de todas as escalas de tamanho do objeto, desde sua estrutura tridimensional de arco do “tri-um-fo”, até os detalhes mais ínfimos das imagens, faz com que se ajuste de forma espantosa ao Tarô de Marselha a citação no livro de Milton José de Almeida, “ *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*”, na qual Guy Le Fèvre de la Boderie escreve sobre o cabalista Zorzi:

Aquele, portanto, que está sob as três lâmpadas supremas reconhece as dez Sephirot, ou esferas espirituais, as dez ierotes ou cortinas do Tabernáculo sobre-humano, cujo modelo foi mostrado a Moisés...e sobre o qual ele decalcou e desenhou o modelo...o qual, como que reduzido, representa tanto este arquétipo quanto o mundo celeste e elementar, e também o Homem que os gregos apropriadamente chamaram microcosmo, e os hebreus Olam Katon, ou Holan hapirud, ou seja, o pequeno mundo, ou mundo da separação porque é separado dos outros três, que contém, ainda que sumariamente, como explicaram elegantemente e por extenso Filo e Giuseppe hebreu, duas torrentes de eloquência grega, e quase todos os intérpretes secretos hebreus...ou seja, tudo está em tudo. O templo daqui embaixo foi coordenado e adaptado segundo o templo lá de cima...Tudo, como o mundo, foi criado mediante duas propriedades, uma de julgamento, outra de misericórdia...Em suma, nem mais nem menos, esses dizem, que como o mundo foi criado e deve ser desfeito e depois renovado após o shabbath, da mesma maneira, o tabernáculo e o santuário devem ser desfeitos e destruídos, e depois renovados. (Almeida, M.J.; 2005; pp.45-46)

Um tabernáculo – a estrutura externa e pórtico de entrada – e um santuário – o altar interno onde a memória de Deus se atualiza – ambos passíveis de serem desfeitos e depois renovados. Um modelo reduzido de Tabernáculo sobre-humano. O Tarô de Marselha, que pode ser montado como tabernáculo (Pórtico Triunfal) e santuário (Oratório) ou pode ser desfeito e transformado em um conjunto de cartas. O Arco do Triunfo e o Oratório, duas tecnologias que estão presentes sempre juntas nos templos das grandes religiões monoteístas (Figs. 174, 175)¹³⁶, mas que podem ser separadas, funcionando em dois regimes corporais distintos. Um Arco-do-Triunfo que prenuncia um Oratório e um Oratório que pressupõe um Arco do Triunfo. Os pórticos laterais onde entram os fiéis e os pórticos centrais onde entram os sacerdotes ou os agentes dos rituais. O altar interno com um arco central abaixo da boca solar de Deus, de onde

¹³⁶ Fachada e altar interno da Basílica de São Pedro. Roma. Italia. <https://pt.wikipedia.org>

fala o emissário divino, e as conchas laterais que difundem sua voz para a assembleia de ouvintes à sua frente.



Figs.174,175: detalhe do Pórtico de entrada e altar da Basílica de São Pedro, Roma.

Note-se a estrutura recorrente de dois arcos menores laterais e um arco central, encimado por um disco alado que, no altar da Basílica de São Pedro, é formado pelo próprio Sol, cujos raios passam por um vitral. Trata-se aqui de duas máquinas de educação visual e corporal humana, tão arcaicas e eficazes que perpassam todas as culturas humanas por nós verificadas. E aqui, sob a luz das três lâmpadas divinas, dos três arcos mágicos, enveredaremos não pelo caminho da interpretação, mas novamente pelo caminho das ações daquele *“Homem que os gregos apropriadamente chamaram microcosmo, e os hebreus Olam Katon, ou Holan hapirud, ou seja, o pequeno mundo, ou mundo da separação porque é separado dos outros três* (Almeida, M.J.; 2005; pp.45-46).

Como bem intuímos em nosso estudo inicial sobre a consistência fractal do Tarô de Marselha, é o operador humano o fator +4 da “Lei CJ”. O ser humano é a boca solar alada de Deus. Separadas como um “pequeno mundo” dos três arcos, nichos ou pórticos, (ou Trunfos, Corte e Naipes), são as ações dos humanos que deflagram a eficácia destas máquinas visuais e

corporais. Vamos então seguir os caminhos das ações que determinam e são determinadas pela tecnologia dos Pórticos Triunfais e dos Oratórios.

Em um templo que segue esta tradição tecnológica arquitetural, vemos um sacerdote que fala de uma posição central e elevada no altar, ladeado por duas “conchas” laterais que difundem sua voz para os fiéis. Esta configuração arquitetônica do altar é a mais eficiente para a conformação do rosto das pessoas, que olham para um mesmo ponto com ambos os olhos e cujas orelhas estão em posições laterais na cabeça, sendo apropriado que o som se difunda de ambos os lados, enquanto que o sacerdote ocupa o espaço visual central. O Oratório conforma-se ao rosto humano. É o Rosto de Deus feito à imagem e semelhança da criatura!

Podemos ver com clareza esta semelhança entre a estrutura tríptica de tipo Oratório/Pórtico-Triunfal e o rosto humano esquemático, assinalada em uma estrutura arquitetônica cuja idade se estima em cerca de 10.000 anos: a Porta do Sol de Tiahuanaco (Fig.176)¹³⁷.



Fig.176: Porta do Sol, vista de ambos os lados. Tiahuanaco.

Esta é uma estrutura interessante pois, assim como o Tarô, é um misto de Oratório e Pórtico Triunfal, e no alto, de um dos lados, vemos a familiar figura do deus Sol segurando um cetro em cada mão. É no rosto invertido deste deus que nos é indicada a semelhança com a estrutura (Fig.177):

¹³⁷ Porta do Sol. Tiahuanaco, Bolívia. 10.000-300 A.C. <https://en.wikipedia.org>



Fig.177: detalhe do rosto invertido do deus solar da Porta do Sol.

Note-se que temos aí a figuração perfeita do Oratório/Pórtico-Triunfal, com os dois arcos laterais menores formados pelos olhos, o arco central maior formado pelo desenho do nariz encimado pela linha da boca, a qual se encontra na mesma posição do “ádito” triunfal ou dos discos alados solares dos Oratórios. O mesmo efeito pode ser visto na mais primária representação de um rosto, com três pontos figurando os olhos e a boca, como neste boneco feito sob instrução expressa de uma criança de 5 anos de idade (Fig.178), ou ainda nos “emojis” da internet (Fig.179)¹³⁸ e, de maneira ainda mais esquemática, nos três misteriosos pontos da maçonaria (Fig.180):



Fig.178:cabeça de boneco.



Fig.179: emoji.

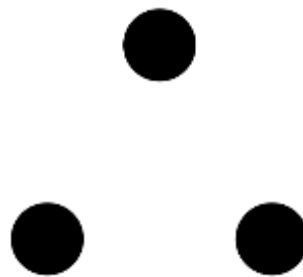


Fig.180:três pontos da maçonaria.

O “Rosto Divino” arquitetônico, que surge das peculiaridades anatômicas e perceptivas de nosso próprio rosto, é um rosto invertido. Deus nos observa de cabeça para baixo, e as

¹³⁸ Emoji. <https://emojisland.com>

palavras que devem permanecer na memória emanam de sua boca solar que está no alto. A “Lei CJ”, quando aplicada em uma figura ou construção arquitetônica, nada mais é do que a fórmula do “Rosto Divino” primevo!

Ele possui todos os rostos e nenhum deles, expressa todas as paixões e nenhuma delas,...(Miranda, C.E.A; 2000; p.96).

O reconhecimento e a resposta comportamental aos elementos básicos de um rosto – olhos, boca e contorno da cara – parece estar entranhado na memória sensório-motora de nossa espécie, com ressonâncias em um estágio pré-humano de nossa composição neuronal. É importante salientar que o reconhecimento instintivo de um rosto esquemático, despertando uma memória inata e induzindo o observador a uma determinada ação, não é atributo exclusivamente nosso, e esta arquitetura minimalista aparece como forma de defesa em alguns animais que mimetizam os olhos frontalizados e a boca de um predador, como, por exemplo, a mariposa brasileira *Automeris amanda*¹³⁹, que possui a coloração e formas gerais semelhantes à cara de um caburé-acanelado *Aegolius harrisi*¹⁴⁰:



Fig.181: mimetismo de mariposa semelhante à cara de uma coruja.

Não vamos adentrar as análises de cunho evolutivo, instintivo ou psicológico e muito menos enveredar pelas determinações do desenvolvimento fisiológico, para tentar explicar o fenômeno de uma arquitetura que emana do rosto humano. Aqui vamos apenas seguir as ações

¹³⁹ *Automeris amanda*. Foto: Charles J.S. Sharp. www.wikimedia.org

¹⁴⁰ Menq, W. Corujas do Brasil. *Aves de rapina Brasil (Publicações online)* www.avesderapinabrasil.com

humanas que esta arquitetura engendra, além de determinar de que maneira esta “tecnologia rostificada” atua na educação visual e corporal das pessoas até os dias de hoje.

Já mencionamos a eficiência do Oratório, ou altar interno, como tecnologia de destaque visual do sacerdote e de difusão sonora de suas palavras, através de uma arquitetura determinada pelas peculiaridades anatômico/perceptivas dos rostos dos espectadores. Mas a disposição do Oratório interno, implica em uma passagem adequada a ele, que permita aos ofertantes dos ritos entrarem por uma entrada principal, enquanto a massa de espectadores entra pelas entradas laterais. O modelo perfeito desse ritual “rostificado” é o casamento católico, onde a noiva e o noivo adentram o templo pela entrada central, que leva até o “arco” principal e central do Oratório, destacando visualmente os esposais e o sacerdote perante os observadores, enquanto os amigos e familiares que vão prestigiar o rito entram pelas entradas laterais menores, sentados nas fileiras de bancos divididas ao meio pela passarela. O Pórtico Triunfal é o complemento natural da tecnologia perceptiva do Oratório. Ele estratifica os corpos que adentram o templo, situando-os em suas respectivas posições adequadas ao ritual: os corpos principais ao centro e os corpos secundários nas laterais. **Enquanto o Oratório é uma tecnologia de educação perceptiva e sensorial, o Pórtico Triunfal é uma tecnologia de estratificação e desigualamento dos fluxos de corpos que passam através de seus “arcos”. Portanto, uma tecnologia de educação dos movimentos.**

Estas duas tecnologias, ou máquinas arquitetônicas de educação sensório/motora, aparecem unidas desde os primórdios da arquitetura, sendo mutuamente determinantes. Entretanto, seu uso em separado também é tão arcaico quanto o uso combinado, sendo que os Oratórios domésticos são as máquinas de memória sensorial retiradas dos templos e destacadas de seus Pórticos, enquanto os Arcos-do-Triunfo são as máquinas de educação corporal e memória motora separadas de seus altares. Nos teatros antigos também podemos ver estas máquinas arquitetônicas, porém de forma unificada, na entrada principal e entradas laterais do palco (Fig.182)¹⁴¹. Aqui a arquitetura tríptica unifica as funções, criando a estratificação dos corpos no movimento dos atores que entram e saem e desvelando um enredo de imagens, a representação da peça, frente ao emolduramento tríptico que nos remete ao Oratório. Esta unificação de funções no teatro prenuncia a assimilação dos Pórticos-Triunfais pelos Oratórios nas máquinas tripticas eletrônicas atuais.

¹⁴¹ Teatro Romano de Orange. Séc. I D.C. Provença. França. <https://uk.france.fr>



Fig. 182: detalhe do palco do Teatro Orange. França.

Foi a máquina sensorial do Oratório a que mais prosperou em nossa sociedade contemporânea, sendo que os Arcos Triunfais foram relegados a serem apenas monumentos memoriais obsoletos, ainda que sua tecnologia de educação motora esteja também presente e atuante de maneira um tanto mais difusa e menos proposital. Milton José de Almeida, em sua obra “Cinema: Arte da Memória”, nos chama a atenção para a semelhança entre as técnicas da Arte da Memória, utilizadas por Giotto na Cappella degli Scrovegni, em Pádua, Itália, e as técnicas contemporâneas da produção cinematográfica:

Você entra na Cappella degli Scrovegni e vê afrescos. Uma igreja pequena, pintada com afrescos por Giotto. Como no cinema, você olha para a frente, a tela, o altar. No cinema você senta, o seu olhar fixa-se na tela e as imagens farão, por você, os movimentos que o seu corpo e seu olhar fariam se você tivesse que realmente movimentar-se para ver tudo o que o filme mostra: voar, penetrar no solo, chegar perto, distanciar-se, e assim por diante. As câmeras filmaram o que o diretor do filme quis, o projetor do cinema joga-as na tela, para você seguir o olhar do filme como se fosse o seu. Na Capella degli Scrovegni, seu corpo deverá andar, seu olhar traçar linhas de visão. Você estará numa certa claridade, a luz das imagens não virão da projeção na tela, você não estará na noite escura e urbana da sala do cinema. Na Cappella você deverá agir para ver. (Almeida, M.J.; 1999; p.25)

A Arte da Memória, como demonstra Milton, funciona como educação sensorial precursora do cinema, sendo que o que é suprimido neste é a movimentação dos corpos. É exatamente por isso que afirmamos que nas sociedades tecnológicas “civilizadas” contemporâneas predomina a tecnologia do Oratório, de educação sensorial, sobre a tecnologia do Arco Triunfal, que visa educar os fluxos de movimentos dos corpos. É Giotto mesmo quem nos pontua a importância de ambas as tecnologias arquitetônicas para a consecução dos efeitos almejados por sua arte. Como descreve o Prof. Milton:

E você vê, logo ao entrar, à frente, na região mais importante e à vista, a cena correspondente, pintada - afrescada – em torno do Arco Triunfal. (Almeida, M.J.; 1999; p.25)



Fig.183: Pórtico Triunfal. Cappella degli Scrovegni. Pádua, Itália.¹⁴²

E então, ao final da sequência perceptiva descrita por Milton, este descreve a cena do Juízo final, afrescada por Giotto, mas omite de sua descrição, fascinado pelo enredo cinematográfico das imagens (Almeida, M.J.; 1999; pags. 63, 64, 65, 66), o principal objeto destacado por Giotto, acima mesmo do Cristo: o Oratório. O “Rosto Divino” representado em sua crueza de

¹⁴² Almeida, M.J. 1999; p.9.

máquina, com seus nichos cobertos por cortinados virtuais, vazio de imagens, como que a espera de ser preenchido com a palavra de Deus (Fig.184)¹⁴³. Aqui, Giotto ao mesmo tempo destaca ao máximo e oculta o Oratório, com suas cores cinzentas e sua ausência de imagens, passa por nossos olhos como decoração sem importância.



Fig.184: Juízo Final. Giotto. Cappella degli Scrovegni. Pádua, Itália.

Mas certamente não foi por descuido que Giotto o coloca no centro, acima da própria figura do Cristo dentro de uma auréola multicolorida, que desvia a nossa atenção da máquina pouco atraente que, na verdade, domina toda a cena. Aliás, Giotto utiliza a composição da cena do Juízo Final para explicitar as funções sensoriais e corporais da máquina de educação sensório/motora! Ele mostra abaixo, no âmbito terrestre, o embate entre o bem e o mal, polarizando as figuras santas e demoníacas à direita e a esquerda da composição. Após a

¹⁴³ Almeida, M.J. 1999; p.24.

batalha, o Cristo triunfa, e o cortejo triunfal prossegue para cima, onde a figura aureolada de Jesus dirige-se para o arco central, enquanto as duas hostes de anjos dividem-se à direita e à esquerda, ladeando os arcos laterais menores e movimentando-se em direção a eles. Oratório: máquina tríptica de suporte das lembranças de batalhas e triunfos divinos. Pórtico Triunfal: máquina tríptica de estratificação de fluxos de corpos, em que os corpos que passam pelo pórtico central são os dos triunfadores, que se diferenciam perpetuamente na memória das hostes de espectadores laterais e polarizados.

Temos ainda uma terceira máquina, versátil e portátil, que de certo modo resume em si as funções de Pórtico Triunfal e Oratório. Esta máquina é destacada por Milton:

Estas figuras, já representadas nos outros afrescos da capela ou em outras igrejas, fazem parte do que já foi memorizado e são agora recordados em locais específicos, eternos, imutáveis. Para sempre ocuparão o mesmo lugar, não ascenderão mais, não sofrerão quedas. Serão vistas e rememoradas em outros locais, outros tempos, outros quadros, em santinhos devocionais. Puras e sem vida mundana, serão representadas, para a recordação visual, em imagens com sinais identificadores: auréolas, um cajado nas mãos, uma barba branca, flexas eternamente fixadas no corpo...sinais que serão indícios, pistas, para o fiel rememorar histórias de sofrimento e redenção. Imagens exemplares, revestindo divindades pagãs, que habitarão o mito cristão. (Almeida, M.J.; 1999; p.64)

O santinho devocional é a versão portátil das máquinas rostificadas. Ele tem o formato retangular e fino, anatômico para ser segurado nas mãos quando voltado para os olhos do portador. Pequeno e leve para seguir o corpo em seus movimentos, ocupando o lugar mental de um mini-oratório e podendo ser montado em oratórios maiores, como os retábulos, ou mesmo pendurados em templos como ex-votos. Os santinhos são normalmente distribuídos em ocasiões festivas ou rituais, normalmente como pagamento de promessas. São usados pelos fiéis como suporte mnemônico de orações, normalmente escritas no verso da figura, e como lembrança visual das virtudes e poderes dos santos evocados.

Podemos relacionar os santinhos devocionais com a Arte da Memória mais arcaica, visto que eles estampam os três tipos de imagens básicas que vemos também nas impressões de selos cilíndricos mesopotâmicos.



ORAÇÃO A NOSSA SENHORA DAS GRAÇAS

Súplica: Ó Imaculada Virgem Mãe de Deus e nossa Mãe, ao contemplar-vos de braços abertos derramando graças sobre os que vo-las pedem, cheios de confiança na vossa poderosa intercessão, inúmeras vezes manifestada pela Medalha Milagrosa, embora reconhecendo a nossa indignidade por causa de nossas inúmeras culpas, acercamo-nos de vossos pés para vos expor, durante esta oração, as nossas mais prementes necessidades (*momento de silêncio e de pedir a graça desejada*). Concedei, pois, ó Virgem da Medalha Milagrosa, este favor que confiantes vos solicitamos, para maior Glória de Deus, engrandecimento do vosso nome, e o bem de nossas almas. E para melhor servirmos ao vosso Divino Filho, inspirai-nos profundo ódio ao pecado e dai-nos coragem de nos afirmar sempre como verdadeiros cristãos. Amém - (Rezar 3 Ave Marias) - Ó Maria concebida sem pecado, rogai por nós que recorremos a vós.

Oração Final: Santíssima Virgem, eu creio e confesso vossa Santa e Imaculada Conceição, pura e sem mancha. Ó puríssima Virgem Maria, por vossa Conceição Imaculada e gloriosa prerrogativa de Mãe de Deus, alcançai-me de vosso amado filho a humildade, a caridade, a obediência, a santa pureza de coração, de corpo e espírito, a perseverança na prática do bem, a castidade, uma santa vida e uma boa morte. Amém.

Fig.185: santinho de Nsa. Sra. Das Graças.

Comparem o santinho de Ns. Sra. Das Graças (Fig.185),¹⁴⁴ com a Fig.164 de uma impressão de selo arcaico mesopotâmico, no qual se pode ver a escrita cuneiforme (*notae*), as flores decorativas (*simulacra*) e um personagem central executando uma ação (*imagines agentes*). No santinho também vemos as *notae* na forma da oração escrita, os *simulacra* nos escudos e flores aos pés da santa e na moldura florida com corações, e a *imagine agente* da santa que nos concede suas graças, as quais saem de suas mãos como os jorros de água saem dos jarros da figura mesopotâmica! É devido a essa semelhança tão profunda que podemos afirmar que os santinhos devocionais católicos seguem uma tradição mais completa de Arte da Memória do que a que ocorre nos seus homólogos judaicos.

Os Judeus atuais tem suas “cartas de oração” (Fig.186)¹⁴⁵, as quais também são distribuídas em ocasiões rituais ou festivas da religião judaica.

¹⁴⁴ Arquivo pessoal.

¹⁴⁵ Arquivo pessoal.



Fig.186: carta de oração judaica.

O que nos chama a atenção é que as “cartas de oração” judaicas só ostentam as imagens estenográficas ou *notae* - as letras que compoem a oração - e os símbolos decorativos, as *simulacra*, que emolduram a carta. Perdeu-se, assim como nos Tarôs mamelucos mencionados no início deste estudo, exatamente as imagens agentes, representando personagens. A razão disso nos parece ser exatamente a mesma: uma ojeriza religiosa à representação de ídolos, condenada na Torah assim como no Alcorão. Aqui novamente nos parece que uma tradição mais antiga, que incluía figuras de personagens, sobrevive cedendo lugar às proibições estipuladas pelas grandes religiões monoteístas iconoclastas e eliminando as imagens figurativas. Veremos que, assim como no cristianismo, as correntes heréticas judaicas são tão antigas quanto a própria religião e não podemos falar de um só judaísmo, assim como seria absurdo falar de um só cristianismo. O fato permanece de que ambas as religiões se utilizam

dos suportes materiais e das estratégias da Arte da Memória arcaica, em suas correntes heréticas ou ortodoxas.

Duas atividades tradicionais conectadas com os santinhos nos fazem suspeitar de que as cartas de Tarô, quando não estão montadas como Pórtico-Triunfal/Oratório, são o equivalente e talvez a fonte dos santinhos devocionais: a primeira delas é a tradição de divinação utilizando-se santinhos impressos, presente ainda nos dias de hoje e de origem imemorial, estando incorporada às práticas da Bendicaria, uma tradição de benzedeadas cristãs tradicionais do sul da Itália, cujas atividades e origens só recentemente começaram a ser investigadas com enfoque etnográfico (Quatrocchi, V.; 2006). As praticantes da Bendicaria, relatam a utilização de uma tiragem (disposição das cartas para leitura), com as cartas dispostas em formato de cruz. Tal tiragem é também tradicional no(a)s cartomantes que usam o Tarô (Cousté, A.; 1983; p.66).

A outra tradição associada com os santinhos é a dos jogos mnemônicos. Brincadeiras com crianças utilizando-se das figuras impressas de santos católicos, usando a atmosfera lúdica do jogo para educá-las sobre as virtudes e histórias dos personagens (Orsi, R.; 2016). O Tarô de Marselha apresenta, além de seu uso em divinação, um repertório de jogos recreativos, com regras pueris que não condizem com a complexidade de números, nomes e consistência fractal do baralho, conforme asseveramos no início deste trabalho. Porém, se o Tarô de Marselha é um Pórtico Triunfal/Oratório desmontável, cujas “peças” (as cartas), se transformam em “santinhos”, então estas regras pueris são condizentes com a função educativa e mnemônica almejada, assim como ocorre com os santinhos devocionais católicos.

Podemos dizer então que: ser um suporte material de uma estrutura arcaica definida de memória, de origem Mesopotâmica/Fenícia, é a natureza genérica do Tarô de Marselha, enquanto que o jogo e a divinação são atividades derivadas, um com função educativa/mnemônica, a outra com função mágica/mnemônica:

...como o mundo, foi criado mediante duas propriedades, uma de julgamento, outra de misericórdia... (Almeida, M.J.; 2005; pp.45-46)

Mas se as máquinas arcaicas tradicionais, juntamente com seus usos, foram preservadas, uma outra derivação contemporânea não pode deixar de nos chamar a atenção.

O Altar tríptico, ou Oratório, é a máquina de educação sensorial que serviu e serve ainda hoje de suporte a qualquer enredo de imagens que o preencha. É dele que emana a palavra divina que deve ser mantida na memória. Ele é o “Rosto Divino”. Hoje seguimos, mais do que nunca, fascinados pelo Oratório, a ponto de termos feito dele o objeto principal de atenção em nossa sociedade contemporânea. Em nosso tempo, ele mantém o mesmo formato básico, mas toma a forma eletrônica do PC (Personal Computer) (Fig.188)¹⁴⁶ enquanto o Altar tríptico dos templos toma a forma da tela dos cinemas (Fig.187)¹⁴⁷. Temos até mesmo o “santinho” eletrônico, o mais popular de todos, na forma dos “smart-phones”, retangulares e achatados como as cartas de Tarô e os santinhos devocionais impressos (Fig.189)¹⁴⁸.



Fig.187: Tela de Cinema.



Fig.188: Computador pessoal.



Fig.189: telefone celular. Tela e capa.

¹⁴⁶ www.ebay.com

¹⁴⁷ www.blogs.diariodepernambuco.com.br

¹⁴⁸ <https://loja.cancaonova.com>

O celular da imagem é explícito em sua semelhança morfológica e relação simétrica com os santinhos devocionais, mas na tela de cinema e no PC, o formato do Altar tríplico, Oratório, ou “Rosto Divino”, é inconfundível com a grande tela central (o arco ou nicho central) e as caixas de som laterais (os arcos ou nichos laterais), encimados pela webcam no PC, ou pelas luzes no cinema (o ádito ou disco alado). Se considerarmos a variação doméstica da tela de cinema – a televisão – e a variação portátil – o celular –, veremos que hoje em dia, em todas as sociedades tecnológicas, a maior parte dos seres humanos dedica a maior parte de seu tempo a ficar olhando para estas máquinas arquitetônicas rostificadas de educação sensorial, absorvendo as imagens que desfilam na tela – o “arco” central principal –, ouvindo os sons emitidos pelos pequenos “arcos” laterais – as caixas de som – e sendo absorvidos pela “boca” solar alada memorial – a webcam – que devora a imagem e os sons do operador humano, inserindo-os no fluxo de imagens do “Oratório” eletrônico.

Ao suprimir a movimentação dos corpos através do movimento virtual das imagens na tela, a tecnologia cinematográfica praticamente aboliu o Arco Triunfal, que estratifica os fluxos de movimentos corporais, e deu uma prevalência inaudita ao Oratório, que hoje recebe como nunca a atenção dos seres humanos. Podemos dizer que o Oratório usurpou as funções corporais do Pórtico Triunfal, cujas batalhas e procissões triunfais desfilam agora de forma virtual nas telas/nichos dos oratórios eletrônicos. E assim tornam-se virtuais e impalpáveis os corpos humanos e sua ação. A máquina devora seu criador. É o triunfo absoluto das máquinas arquitetônicas “rostificadas” da Arte da Memória – as sensoriais em detrimento das corporais – cujas transformações seguimos desde a mesopotâmia arcaica! Mas, veremos mais adiante, que esse triunfo das máquinas eletrônicas e a virtualização devoradora que elas geram são aparentes, pois os corpos humanos não abdicam de seus movimentos e ações reais, criando novas maneiras de agir que coincidem admiravelmente com as maneiras tradicionais ligadas às máquinas arquitetônicas tríplicas arcaicas de educação sensorio-motora.

Devemos agora investigar quais seriam as ações humanas ligadas a estas máquinas, na época e nas regiões em que surgem os primeiros indícios dos baralhos de Tarô de Marselha. Poderiam as ações tradicionais medievais ligadas aos Pórticos Triunfais, aos Oratórios e aos Santinhos devocionais, terem sobrevivido até os dias de hoje? Qual poderia ser o papel do Tarô de Marselha, enquanto Pórtico Triunfal/Oratório/Santinho devocional, nestas ações? São estas as questões que investigaremos a seguir.

Capítulo 7

Três Mapas e um Destino

Após nos depararmos com as tecnologias trípticas rostificadas do “Rosto Divino”, seguindo os fluxos de ações sugeridos pelo desempenho espaço-temporal do Tarô de Marselha, sentimos que cruzamos um limiar. Chegamos finalmente a um estrato tão profundo da Memória que os simples atos sensório-motores já não dão conta da diversidade, temporalidade e interfusão de imagens e ações que se desdobram quando investigamos as ações humanas históricas relacionadas com a existência do baralho. Mas, conforme a nossa proposta inicial, não é nosso intuito adentrar as vertentes da interpretação historiográfica e nem mesmo buscar causas ou origens. No entanto, nosso próprio movimento acaba por nos sugerir caminhos cronológicos depositados na Memória coletiva representada pelo repertório iconográfico e bibliográfico a que nos referenciamos. O que podemos fazer aqui é dispor lado a lado esse material de referenciamento. Trata-se de uma disposição cronológica, pois leva em consideração a temporalidade dos movimentos apresentados sem, no entanto, determinar uma relação de causalidade ou origem necessária entre eles. Dessa maneira, estruturamos nossa “bricolagem” sobre as imagens de três mapas da mesma região geográfica: a Europa Central e do Sul, com ênfase especial nas regiões do Sul da França, berço do Tarô de Marselha.

No primeiro mapa, vemos a difusão das batalhas noturnas e procissões relacionadas com a figura de uma Deusa. Seguimos e demarcamos essa dispersão de ações típicas desde seus traços históricos mais antigos até manifestações atuais semelhantes. No segundo mapa, apresentamos a difusão de imagens e cultos das Virgens Negras, a base mítica das deusas pagãs das batalhas e procissões noturnas medievais, seguindo suas primeiras manifestações iconográficas e “atuacionais” desde as eras mais arcaicas até a atualidade. No terceiro mapa vemos a localização dos locais de produção dos baralhos de Tarô de Marselha e baralhos semelhantes, juntamente com a localização de movimentos heréticos duramente reprimidos pela Inquisição católica. Nos três casos, acoplaremos aos mapas imagens e citações que podem traçar um percurso cronológico destas ações, além de seus entrelaçamentos de ordem etnográfica. Neste sentido, nos serviremos de um contraponto constante às imagens relacionadas com a Europa e Mesopotâmia: colocamos um estrato de citações e imagens do Brasil, o qual já conectamos anteriormente com a etnia/religião que permeia o Tarô de Marselha: os cristãos-novos de origem judaico/sefardita.

Os mapas aqui nos servem apenas para demonstrar a superposição de ações no tempo e no espaço. Apenas situam em um mesmo território as correntes de manifestação humana que nos interessam. Os mapas são secundários e ferramentais, compondo apenas o “pano de fundo” para a linha de fluxo traçada pela disposição consecutiva das imagens, das mais antigas às mais recentes. Este contraponto entre ações medievais e suas contrapartes brasileiras contemporâneas, é especialmente esclarecedor no tocante aos usos e relações que os humanos fizeram e fazem com o Tarô de Marselha, sugerindo inclusive linhas de ação possíveis como continuidade do movimento apresentado neste trabalho.

I - As Batalhas e Procissões Noturnas

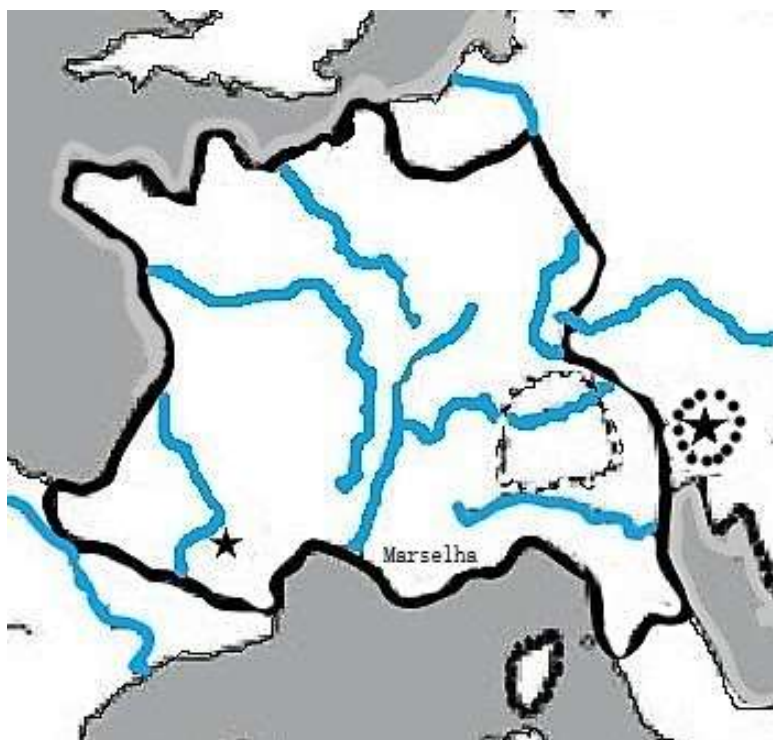


Fig.190: ritos processionais medievais, sécs. XIV, XV: a linha fechada representa as regiões onde ocorrem procissões ligadas à figura de uma Deusa. A linha pontilhada refere-se aos locais onde ocorrem as batalhas noturnas rituais entre duas facções. As estrelas representam os locais das procissões dos mortos.¹⁴⁹

As batalhas e as procissões são as ações humanas habituais que se conectam aos Pórticos Triunfais. Um Arco do Triunfo é erigido para ser o suporte memorial de uma batalha vencida. Enquanto o triunfador passa pelo arco central na procissão triunfal, os espectadores dividem-se nos dois arcos laterais, no lado direito e no lado esquerdo do triunfador. Aqui já ocorre uma polarização de ordem corporal. Dois grupos polarizados que almejam a posição de triunfador, tendem a entrar em batalha, gerando um novo triunfador. As procissões, as batalhas e os Pórticos triunfais são peças harmoniosas e retro-alimentadoras de uma mesma tecnologia de estratificação da ação humana.

Vamos agora observar as conexões entre as procissões e batalhas rituais medievais e as Folias de Reis, ou Reisados, o Cavalo Marinho, o Bumba meu Boi e a Congada, rituais festivos brasileiros aparentados entre si. Já demonstramos a migração das populações ibéricas de

¹⁴⁹Adaptado de Ginzburg, C. 1991.

cristãos-novos para o Brasil. Veremos agora que os ritos europeus e brasileiros se interconectam, de maneira semelhante ao que o Candomblé brasileiro faz com as religiões tribais dos Orixás de diversas aldeias da África. Aqui, a Folia de Reis, o Cavalo marinho, a Congada e o Bumba meu Boi, demonstram ser uma síntese de tradições dos locais onde habitaram os cristãos-novos medievais, com acréscimos circunstanciais e secundários de elementos indígenas e africanos. Todas estas manifestações envolvem procissões, batalhas rituais entre seres demoníacos e divinos e a morte e ressurreição de um ser vivo, normalmente um humano ou um boi. Enfatizamos isso alternando citações com descrições dos ritos europeus medievais e relatos contemporâneos ou tradicionais sobre o Reisado, o rito mais completo e próximo aos medievais, visto que ocorre nas calendas de Janeiro (entre o Natal e o dia dos Santos Reis) como boa parte dos ritos europeus. Temos também duas dimensões de ocorrência: uma dimensão real, com pessoas fantasiadas, e uma dimensão onírica, em que os participantes abandonavam seus corpos materiais para participar das atividades rituais, provavelmente experienciando sonhos “lúcidos”. Estes ritos eram ligados à figura da Deusa Diana, conhecida por diversos nomes regionais. Veremos no segundo mapa que a figura da Virgem Negra nos fornece a identidade da Deusa, tanto na Europa quanto no Brasil. Os ritos processionais brasileiros possuem uma fluidez e interpenetração que também observamos nas descrições das atividades rituais medievais, o que acentua ainda mais a proximidade entre ambos.

Temos também uma correlação muito forte com o Tarô de Marselha nos palhaços do Reisado, que são figuras que circulam livremente na procissão, o tempo todo divertindo e provocando a plateia, possuindo um status central e um “*modus operandi*” transmitido tradicionalmente de um “mestre” palhaço a seu sucessor. O “Le Mat” do Tarô não possui numeração, ficando assim de fora da ordem processional dos Trunfos, e suas vestimentas nos lembram os palhaços e bobos da corte medievais e, ainda mais, os palhaços das Folias de Reis brasileiras (Fig.192)¹⁵⁰.

¹⁵⁰www.festasnobrasil.catracalivre.com.br



Figs.191,192: Le Mat e palhaço de Reisado de Congo.

O corpo assume lugar de destaque nas brincadeiras do *palhaço*. Em suas acrobacias, piruetas e cambalhotas, transforma-se numa linguagem expressiva. Elaborando movimentos virtuosísticos, o *palhaço* leva seu corpo aos limites das possibilidades físicas, tornando-o objeto de exibição. Produz-se aqui uma espécie de objetificação do corpo. Diante dessas ideias, é interessante observar etnograficamente o que os *palhaços* tendem a fazer com seus corpos. Eles, quando não estão em apresentação, sentam-se, deitam-se ou espalham-se frequentemente no chão, nas ruas, atitude não permitida aos demais foliões. Em suas brincadeiras, arrastam-se ou rolam na terra, misturando-se a ela. Durante os rituais, os palhaços caminham de joelhos e, deitados com o ventre colado ao chão, são benzidos. (Bitter, D.; 2008; p.170)

Muitos dos relatos europeus referem-se a ritos nos quais os participantes encontram-se fora de seu corpo material. Procurou-se aí uma relação com os ritos extáticos xamanísticos asiáticos (Ginzburg, C.;1991), no entanto, podemos asseverar que há uma explicação mais simples e corriqueira para estes fatos: os sonhos lúcidos. Trata-se da capacidade, que muitas

peessoas ainda hoje possuem, de estarem totalmente conscientes em sonho. Esta capacidade já foi minuciosamente estudada pelos cientistas da fisiologia do sono e sua ocorrência não é mais colocada em questão (Hearne, K.M.T.; 1978).

Os sonhos desempenham, nos ritos brasileiros, um papel importante como meio de comunicação divina. Temos também, na religião espírita brasileira, sonhadores lúcidos que adotam o paradigma kardecista, mas veremos que seus relatos muitas vezes coincidem de maneira surpreendente com os relatos dos sonhadores lúcidos medievais, massacrados pela Inquisição. Eis um exemplo de projeção astral, ou sonho lúcido de Waldo Vieira, renomado médium brasileiro:

Sob os arcos, vi atentamente as inscrições, esculturas, alto relevos e nichos de gosto duvidoso do portão, lembrando um arremedo do Arco do Triunfo de Paris. Cada qual tinha de se identificar, revelando a condição e a corrente ideológica a que se filiava entre os representados nas insígnias das incrustações. Uns passavam e outros eram apartados com os pretorianos imensos, armados de chuços, controlando a verdadeira manada de feras humanoides. (Vieira, W.; 1980)

Veremos adiante que essa experiência de Waldo poderia muito bem ter sido relatada nos autos da Inquisição medieval!

A seguir, apresentaremos uma bricolagem de fotos e citações, visando realçar as semelhanças e a continuidade sensório-motora e memorial entre os ritos processionais da Europa Medieval e os ritos processionais brasileiros da atualidade.

a-) Batalhas e Procissões na Europa Antiga/Medieval e no Brasil Contemporâneo



Fig. 193: Congada com imagem de Nsa. Sra. Aparecida. Brasil.¹⁵¹

Europa antiga:

A Deusa Diana, originalmente italiana, com suas várias manifestações locais ou avatares (Isis, Artemis), é uma das divindades mais atraentes do mundo romano da antiguidade tardia. Ela protegia as mulheres, as crianças e os pobres. Ela era deusa das florestas e senhora dos animais e, portanto, deusa da caça. (Behringer, W.;1998; p.51)

Os Focues, de sua base em Marselha, fundada em 600 A.C, espalharam a fama de sua padroeira Artemis, uma réplica da Efésia, longe e amplamente pelo litoral Mediterrâneo de Antibes a Barcelona e além, bem como nas terras centrais da Gália de seus aliados, os Arvernos, e onde quer que seus mercadores seguissem a rota dos metais. Essa esfera de influência de Marselha corresponde às áreas com maiores concentrações de Virgens Negras que existe. (Begg, E.;1996; p.18)

¹⁵¹ <http://folclovertentes.blogspot.com.br>

Brasil contemporâneo

*“Nossa Senhora Aparecida apareceu dentro do mar,
apareceu a meia noite, apareceu pra nos salvar.*

Meu Santo Antônio me avisou pela manhã,

hoje bem cedo só tenho a hora que saio

não sei a hora que eu chego.”¹⁵²



Fig.194: visitação de Reisado em casa de devoto. Brasil.¹⁵³

¹⁵² Música de Reisado. Comunidade Nsa. Sra. Aparecida. Fortaleza, Ceará.

¹⁵³ Folia Irmãos Mariano. www.goionews.com.br

Europa antiga

Desde os primeiros séculos da era cristã, a festa das calendas de janeiro era acompanhada por cerimônias não testemunhadas antes. Na Capadócia, como resulta do sermão feito por Astério no ano 400, os soldados costumavam disfarçar-se de mulher. Por volta de 420, Máximo de Turim referiu-se, embora genericamente, a travestismos análogos, ocorridos nas mesmas circunstâncias. Um século depois, Cesário de Arles fez o mesmo, de forma mais específica (mais uma vez, com referência a soldados). Mas trata-se de uma convergência isolada; no conjunto, os testemunhos sobre ritos que eram praticados durante as calendas de janeiro, mesmo indicando todos uma atmosfera genérica de feitiçaria festiva, apresentam divergências substanciais. No Ocidente, e mais precisamente no âmbito céltico-germânico, encontramos o hábito de disfarçar-se em animais e deixar sobre mesas postas ofertas noturnas de alimentos, destinados a seres femininos invisíveis. No Oriente, encontramos os passeios de coletas feitos por crianças e jovens e, entre os soldados, a entronização (talvez de origem sírio-fenícia) do efêmero rei dos saturnais. (Ginzburg, C.;1991; p.114)

Dentre os numerosos testemunhos nela discutidos, havia um sermão contra a festa das calendas de janeiro, feita no dia da Epifania do ano 400 por Astério, bispo de Amaseia, na Capadócia. Além da tradição, em uso também em Roma, de trocar presentes no início do ano, Astério condenava duramente alguns ritos difundidos em sua diocese. Histriões, prestidigitadores e gente do povo (demotai) dividiam-se em grupos e circulavam de porta em porta; entre gritos e aplausos, auguravam prosperidade aos habitantes da casa e exigiam dinheiro; o assédio só se encerrava quando, por cansaço, as exigências dos importunos eram satisfeitas. A coleta continuava até a noite; crianças também participavam, distribuindo maçãs em troca de somas que representavam o dobro do valor da fruta. Na mesma ocasião, num carro semelhante aos que se viam no teatro, entronizava-se, entre soldados vestidos de mulher, um rei fictício, o qual era alvo de risos e escárnio. (Behringer, W.;1998; p.57)



Fig.195: Rei e Rainha, Reisado. Note-se na estrela de Davi na coroa. Brasil.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Reisado fortaleza. foto Julio Caesar. www.opovoonline.com.br

Europa medieval:

...jovens impudentes exploram a crença nas “boas senhoras” e, vestindo-se como mulheres, visitaram um rico camponês certa noite. “Levamos uma coisa e devolvemos cem vezes o seu valor.” Com essas palavras eles começaram a carregar todos os bens e possessões do camponês, e ainda assim o simplório estava muito satisfeito, dizendo para sua esposa: “Fique quieta e feche os olhos; nós vamos ficar ricos. Essas são as boas mulheres e elas vão aumentar cem vezes a nossa riqueza. (Behringer, W.;1998; p.57)

Brasil contemporâneo:

Era aquele negócio de pensar que brincar boi de verdade era coisa que tinha ficado pros homens e como sempre tinha sido assim os danados se fechavam e botavam a maior bronca”...”olha, mesmo os papéis de mulher nas comédias eram feitos por homem vestido de mulher, fazendo às vezes de mulher, o que ficava muito engraçado”... “a gente achava esquisito mulher ali no meio de nós homem, de igual para igual, fazendo tudo do mesmo jeito, até bebendo cachaça... (Carvalho, M.M.P.;1996; p.40)

Apesar do gosto pela inovação que notamos neste grupo, há outros que preferem fazer “como do jeito antigo”. Porém uma coisa todos me disseram, “que hoje está tudo muito violento. Não se pode mais roubar nada da casa de ninguém.” Costume que fazia parte da brincadeira. (Cornélio, P.S.C.; 2009; p.49)

Europa medieval:

Até há algumas décadas, área vastíssima que inclui parte da Europa, da Ásia Menor e da Ásia central, bandos de crianças e jovens, durante os doze dias entre o Natal e a Epifania (mais raramente, em meados da Quaresma), costumavam ir de casa em casa, muitas vezes disfarçados de cavalos ou outros animais, repetindo estribilhos e mendigando doces e pequenas quantias em dinheiro. (Ginzburg, C.;1991; p.113)

Brasil contemporâneo:

O Reisado e, modernamente, o Guerreiro, ligam-se ao Natal. Um e outro são rapsódias populares, reunião de cenas e episódios sem ligação entre si, alguns específicos da representação, outros tomados a vontade de outros autos, desfiles e diversões tradicionais. São, num e noutro caso, um bando de foliões que batem as portas dos amigos para brinda-los com um espetáculo que se constrói com entremeios cômicos, peças cantadas e embaixadas declamadas. (Carneiro, E.; 1982; p.169)



Fig.196: Jaraguás com crânio de cavalo. Reizado. Brasil.¹⁵⁵

Europa antiga

É certo que se tratava de combate ritual (*sollemniter dimicabant*), como aquele que fazia contrapor-se em Roma, em meados de outubro, na tentativa de conquistar a cabeça de um cavalo sacrificial, os bandos (*catervae*) pertencentes à Via Sacra e à Suburra. (Ginzburg, C.;1991; p.123)

Brasil contemporâneo:

Mas o babau continua sendo o brinquedo mais violento e também o que desperta mais euforia na assistência. Ele é feito com uma carcaça de cabeça de cavalo ou jumento, com a queixada que abre e fecha fingindo estar a morder os caretas, que fogem se jogando em cima das pessoas, causando grande alvoroço. (Cornélio, P.S.C.; 2009; p.49)

Europa medieval:

Não se pode negar o fato de que certas mulheres celeradas, transformadas em sequazes de Satã (1 Tim. 5, 15), seduzidas pelas fantásticas ilusões dos demônios, afirmam cavalgar de noite certos animais junto com Diana, deusa dos pagãos, e com grande quantidade de mulheres; percorrer grandes distâncias no silêncio da noite profunda; obedecer às ordens da deusa como

¹⁵⁵Reizado do Brejinho. www.tabiranoticias.com.br

se esta fosse sua senhora; e serem chamadas a servi-la em determinadas noites. (Ginzburg, C.;1991; p.62)

Brasil contemporâneo

A análise de histórias de encantados recebidos em terreiros maranhenses mostra que alguns deles foram transformados por ação mágica em outro ser, geralmente num animal (como a princesa Rosalina e outras que foram encantadas em cobra). Essa transformação pode ter sido involuntária e ser por eles sentida como uma espécie de prisão (como ocorre geralmente nas histórias de princesas encantadas). Mas pode ser também uma estratégia utilizada por eles, enquanto seres dotados de poderes especiais, para fugir de perigos e vencer obstáculos (como aparece na história do Almirante Balão, ancestral dos turcos, que se encantou num veado branco) ou para proteger pessoas e lugares mágicos (como aparece em uma das versões da história de Rosalina)” (Ferretti, M.; 2000; p.67)

Europa medieval

O Jogo de Diana é aqui igualado a um certa “boa sociedade”, sob a direção de uma desconhecida encarnação da deusa, e nós encontramos as seguintes características: o vôo pelo ar, a metamorfose em animais, um banquete, o milagre da ressurreição dos ossos, a visita a casa de estranhos, a recompensa por casas bem arrumadas, o ensino de artes curativas, o aprendizado de profetizar o futuro e saber diagnosticar feitiçarias (maleficia). (Behringer, W.;1998; p.55)

Brasil contemporâneo:

Na sabedoria popular, muitas revelações se dão através de sonhos. Quando um devoto (do Reisado) se encontra em alguma dificuldade, geralmente é em sonho que ele toma conhecimento do que precisa fazer para se curar. Muitas vezes é o próprio santo que aparece no sonho dando a receita da cura. (Cornélio, P.S.C.; 2009; p.52)

E existem várias formas de se saber se a criança estava ou não com “mau olhado” ou com algo parecido. Quando, por exemplo, o galho de planta usado para benzer murcha rapidamente ou quando se espreme o algodão do “hissope” (algodão embebido em azeite e enrolado em uma varinha) em um pires com água e o azeite se mistura com ela e desaparece, é sinal de que o mal foi retirado ou afastado da criança pela reza e pelos poderes do benzedor. Diante de tal demonstração, a benzedeira que usa o “hissope” reza uma Salve Rainha até “nos mostrai” e atira o pedaço de algodão e a água do pires para onde o sol se põe. (Ferretti, M.; 2000; p.81)

Europa medieval

Oriente ensina aos membros da sociedade as utilidades das ervas (virtutes herbarum), remédios para curar as doenças, o modo de encontrar as coisas roubadas e afastar os malefícios. Mas

devem guardar segredo sobre todas essas coisas... Além do mais, também Oriente tinha o poder de devolver a vida às criaturas mortas (mas não aos seres humanos). De fato, às vezes suas seguidoras matavam bois e comiam a carne destes; depois, recolhiam os ossos e os colocavam dentro das peles dos animais mortos. Então, Oriente tocava as peles com a ponta de sua varinha, e os bois ressuscitavam de imediato — mas não conseguiam mais trabalhar. (Ginzburg, C.;1991; p.64-65)

Brasil contemporâneo:

Basicamente, em todos os grupos (ressalvadas pequenas diferenças), o enredo (auto) é o seguinte: Pai Francisco – escravo e vaqueiro de confiança de seu amo, o dono da fazenda – é obrigado a furtar e matar o boi de estimação do senhor para tirar-lhe a língua, obedecendo aos apelos e “desejos” de Mãe Catirina, sua mulher, que se encontra grávida. Fato consumado, chega ao conhecimento do amo, que, enraivecido, manda fazer sindicância, através de vaqueiros e índios, para descobrir a verdade e o autor do crime. Pai Francisco é encontrado, trazido preso e obrigado a dar conta do boi. Segue-se, então, uma verdadeira pantomima, cujo teor e finalidade são trazer o animal de volta à vida. Os doutores, pajés, ou curadores são chamados a intervir e, através de processos mágicos, com a ajuda do Pai Francisco, ressuscitam o boi. O boi “urra” novamente por entre o contentamento geral, Pai Francisco é perdoado e os brincantes entoam cânticos de louvor, dançando em volta do animal, na comemoração desse milagre da ressurreição. (Lima, C. O.; 1998; p.42)



Fig.197: batalha ritual, Reisado. Brasil.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Reisado Moça Bonita. Foto: Portal Infonet. www.infonet.com.br



Fig.198: batalha ritual, Reisado. Brasil.¹⁵⁷

Europa medieval:

Com esse termo (*benandanti*), como já dissemos, eram designados no Friul, entre o século XVI e o XVII, aqueles (tratava-se, em sua maioria, de mulheres) que afirmavam assistir periodicamente às procissões dos mortos. Mas do mesmo modo eram chamados também outros indivíduos (em grande parte homens) que afirmavam combater de tempos a tempos, armados com ramos de erva-doce, pela fertilidade dos campos, contra bruxas e feiticeiros armados de caules de cevada. O nome, o signo que identificava materialmente um e outro gênero de *benandanti* (ter nascido com o *pelico*); o período (os quatro tempos) em que, de modo geral, executavam as proezas a que estavam destinados; o estado de letargia que as precedia eram, em ambos os casos, idênticos. O espírito dos (ou das) *benandanti* deixava por algum tempo o corpo exânime, às vezes em forma de rato ou borboleta, em outras ocasiões na garupa de lebres, gatos e outros animais, para dirigir-se em êxtase rumo às procissões dos mortos ou às batalhas contra bruxas e feiticeiros. Nos dois casos, a viagem da alma era comparada pelos próprios *benandanti* a uma morte provisória. No final da viagem, ocorria o encontro com os mortos. Nas procissões, estes compareciam de forma cristianizada, como almas em purgação; nas batalhas, de forma agressiva e provavelmente mais arcaica, como “*malandanti*”, inimigos da fertilidade, identificados a bruxas e feiticeiros. (Ginzburg, C.;1991; p.98)

¹⁵⁷ Folia de Reis, 2012. www.gutarocha.blogspot.com.br

Brasil Contemporâneo

Aí tinha o encontro deles no ferro que nem diz a história de Santo Reis do Oriente. Que ele primeiro ele teve o encontro com Ferrabrás e Ferrabrás era a favor dos branco, dos rico e ele era dos pobre. Mas que encontro foi esse? Só em poesia e desafio, aí eles foi treina no cassete, foi no pau. Nesse ano não era espingarda, nem revólver não, no pau viu. Oriente perdeu. Quando Oriente perdeu, ele combinou com o grupo dele e juntou um grupo de cem homem e fez cem espada, e convidou pra... contra ele de novo. E eles vinheiro pra cima, quando chegaram viu os cem homem tudo armado nas espada de aço, aí obedeceram, tiveram medo. Então, Oriente foi o campeão, venceu e ficaram numa boa né. (Francisco Belizário dos Santos, 17 jan. 2010). (Silva, S.P.; 2011; pp.18-19)

b-)Cátaros e Judeus

Não vemos nenhuma razão para desvincular os chamados “Cátaros” ou “Albigenses”, heréticos do Languedoc ou Occitânia (Provença) - dizimados nos Sécs. XII e XIII na Cruzada contra os Albigenses - das festividades rituais de outras eras na mesma região. Hoje sabemos que a figura dos Cátaros, incluindo o nome, foi forjada pela Inquisição a partir de tratados mais antigos sobre a heresia.

Os dossiês escriturísticos e patrísticos dos diferentes tratados, mais ou menos ricos segundos autores, são similares. Os polemistas argumentam a partir de um número limitado de textos. As rationes que eles desenvolvem e a referência à tradição da Igreja não variam muito. Parece-me que essa constatação autoriza a colocar em série os argumentos de diferentes tratados, não para reconstituir o discurso perdido dos heréticos...mas para acompanhar a formação de um discurso eclesiástico. (Zerner, M. (2009; p.183)

Foi nessa busca frenética pelo “discurso” dos hereges Albigenses e pela codificação de suas crenças e ideias, que se forjou o mito Cátaro a partir dos únicos remanescentes escriturais sobre a heresia: os autos e tratados dos inquisidores. Foi do discurso retórico forjado pelo poder eclesiástico que se delineou o que hoje se considera o *pathos* Cátaro, com suas características definidas ideologicamente, como o dualismo, a negação do matrimônio, a pureza celibatária e a divisão entre “crentes” e “perfeitos”. Todos estes traços, hoje reivindicados por diversas correntes religiosas contemporâneas que se dizem herdeiras dos Cátaros, não passam de invenções de polemistas católicos, baseadas em obras mais antigas, que criaram o fantasma que a credence contemporânea toma como realidade. Mas se não temos testemunhos documentais fidedignos sobre como pensavam os Cátaros, eles mesmos uma ficção de inquisidores católicos, temos testemunhos claros destes mesmos inquisidores sobre quais as **ações** que se visava reprimir.

O que tínhamos no Languedoc dos sécs. XII e XIII eram as mesmas tradições de procissões e batalhas que vemos serem perseguidas posteriormente e assimiladas aos Sabás do satanismo pelos inquisidores. A inquisição se baseava em heresias doutrinárias teóricas eruditas para justificar sua ação, porém reprimia e condenava ações rituais populares. O vínculo entre o suposto “Catarismo” e os Judeus do Languedoc é bem conhecido e documentado (Iancu, D.; 2.000).

...e como não eram, de modo nenhum, antissemitas, não hesitavam em empregar Judeus e em lhes confiar postos em que tivessem autoridade sobre os cristãos.” (Nelli, R.; 1980; p.11)

Também sua vinculação com as práticas rituais das procissões noturnas e do conhecimento da medicina e magia tradicional com plantas é bem documentada.

No *Practica Officii Inquisitionis*, composto em 1315 por Bernard Gui, temos um manual muito influente para os inquisidores, o qual trata principalmente das heresias dualistas de Cátaros e Albigenses. Neste manual o conceito de “boas coisas” recebe uma interpretação surpreendente. Gui exorta os inquisidores a perguntarem a pessoas suspeitas de feitiçaria e de ter um pacto com o demônio “sobre as fadas-mulheres, chamadas de “bonas res” e que, como eles dizem, saem de noite. Aqui ele se refere explicitamente àquelas viajantes noturnas do Canon Episcopi, que são chamadas de “fadas”. Um pouco antes, ele mencionava as almas dos mortos e a predição do futuro e, depois desta passagem, ele trata de magia com o uso de frutas e ervas... (Behringer, W.;1998; p.53)

Os “perfeti” ou “perfeitos” entre os Cátaros do sul da França, eram descritos como “bons homens”, “boas pessoas” ou “bom povo”, ou mesmo como “bons cristãos”. (Behringer, W.;1998; p.53)

Foram estas as tradições que vagorosamente, sob pressão dos doutos sacerdotes da Inquisição, deslizou para versões grotescas e caricaturais da tradições populares originais.

Entre meados do século XV e o princípio do século XVI, registra-se nos dois extremos do arco alpino e na planície padana um deslizamento forçado das velhas crenças, rumo ao estereótipo do sabá. No Canavese, no vale de Fiemme, em Ferrara e nos arredores de Módena, a “mulher do bom jogo”, a “sábua Sibilla” e outras figuras femininas análogas assumem pouco a pouco traços demoníacos. Também na região de Como o sabá se sobrepõe a outro estrato de crenças semelhantes: os encontros noturnos, como registrou o inquisidor Bernardo da Como, ali eram chamados de “jogo da boa sociedade [ludum bonae societatis]”. (Ginzburg, C.;1991; p.68)

c-) Jesuítas e Cristãos-Novos

Seria legítimo vincular o Catarismo e as demais manifestações populares de batalhas e procissões com os cristãos-novos de origem mesopotâmica/judaica/sefardita?

Maria pode se relacionar a algo mais que ainda não havíamos considerado, que é o Judaísmo herético. É aqui que as origens do Gnosticismo, como fenômeno histórico, podem ser encontradas, e é aqui que Judaísmo e Cristianismo reúnem-se em uma coisa só. Sempre nas bases de nossa história está a história oculta do Judaísmo, com suas tendências de retorno em direção à Deusa. (Begg, E.; 1996; p.146)

Vemos a primeira “heresia” judaica demarcada no episódio da adoração do bezerro de ouro:

Mas o povo, vendo que Moisés não acabava de descer do monte, se ajuntou contra Aarão e lhe disse: vem fazer-nos deuses que vão adiante de nós, porque pelo que toca a Moisés, a este homem que nos tirou do Egito, não sabemos o que lhe aconteceu. Aarão lhes disse: tirei as arrecadas de ouro, que vossas mulheres, filhos e filhas trazem nas orelhas, e trouxe-me. Fez o povo o que Aarão lhes disse e trouxe as arrecadas. Aarão, depois que as recebeu, fundiu-as e formou delas um bezerro. Então disseram os israelitas: eis aqui, ó Israel, os teus deuses que te tiraram do Egito. O que tendo visto Aarão, erigiu um altar diante do bezerro, e à voz do pregoeiro clamou: amanhã é a solenidade do Senhor. E eles, tendo levantado pela manhã, ofereceram holocaustos e hóstias pacíficas. Todo o povo se assentou a comer e beber, e depois se levantaram a brincar. (Bíblia Sagrada; 1964; Êxodo:32)

Vemos aí uma disputa religiosa clara sobre quais seriam os ritos tradicionais devidos ao culto de Jeová, visto que Aarão era o irmão mais velho de Moisés e sacerdote judeu! Como o culto ao touro, com todas as atividades que ele envolve, tem origem mesopotâmica arcaica, como vimos anteriormente, e uma longa tradição nos países Ibéricos e na Provença, podemos pensar que talvez as primeiras deportações e perseguições de judeus que seguiam tradições mesopotâmicas arcaicas, se iniciaram muito cedo, confundindo-se com a própria formação do judaísmo e iniciando-se em seu seio, com a condenação dos adoradores do bezerro de ouro babilônico por Moisés. É muito interessante que temos nesta passagem bíblica diversos

elementos que aparecem tanto nos ritos processionais medievais como nas Folias de Reis brasileiras, tais como: um povo festivo, com argolas de ouro nas orelhas, que mata e devora gado bovino em festas rituais (Bumba-meu-Boi) e veneram um panteão divinatório (deuses que vão adiante) mediante a construção de imagens e altares.



Fig.199: chapéu de Congada com letra Fenícia. Brasil.¹⁵⁸



Fig.200: Letra fenícia Zayin.



Fig.201:chapéu sumério arcaico.¹⁵⁹

Mas existiria algum percurso historicamente determinado pelo qual estas manifestações religiosas, vinculadas a regiões da Europa habitadas por cristãos-novos de origem

¹⁵⁸ Congada, chapéu. www.geledes.org.br

¹⁵⁹ Chapéu da rainha Shubad, das tumbas reais de Ur. 2500 A.C. www.wikimedia.org

fenício/sefardita, chegaram propositalmente ao Brasil? Temos aí uma suposta lacuna, visto que nos relatos medievais não aparece a figura da Bandeira do Reisado, objeto ritual da maior importância e vinculado aos retábulos e oratórios, como veremos adiante. Também não vemos menção ao Pórtico Triunfal, a máquina rostificada de estratificação dos fluxos e movimentos corporais. Mas esta lacuna é aparente, pois vemos a menção à Bandeira vinculada às batalhas espirituais em um importante texto medieval: os Exercícios Espirituais de Santo Inácio, fundador da Ordem dos Jesuítas ou Companhia de Jesus.

Quarto dia. MEDITAÇÃO DA PARÁBOLA DE DUAS BANDEIRAS, uma, a de Cristo, sumo capitão e Senhor nosso, outra, a de Lúcifer, mortal inimigo da nossa natureza humana.

– Primeiro preâmbulo é a história. Será aqui como Cristo chama e quer a todos debaixo de sua bandeira, e Lúcifer, ao contrário, debaixo da sua.

– Segundo preâmbulo, composição, vendo o lugar. Será aqui ver um grande campo de toda aquela região de Jerusalém, onde o sumo capitão general dos bons é Cristo nosso Senhor; outro campo na região de Babilónia, onde o caudilho dos inimigos é Lúcifer.

– Terceiro preâmbulo. Pedir o que quero; e será aqui pedir conhecimento dos enganamentos do mau caudilho, e ajuda para deles me guardar; e conhecimento da vida verdadeira que mostra o sumo e verdadeiro capitão, e graça para o imitar.

– Primeiro ponto. Imaginar assim como se se assentasse o caudilho de todos os inimigos naquele grande campo de Babilónia, como que numa grande cátedra de fogo e fumo, em figura horrível e espantosa.

– Segundo ponto. Considerar como faz chamamento de inumeráveis demónios e como os espalha, a uns numa cidade e a outros noutra, e assim por todo o mundo, não deixando províncias, lugares, estados nem pessoas algumas em particular.

– Terceiro ponto. Considerar o sermão que lhes faz e como os admoesta a lançar redes e cadeias; que primeiro hão de tentar com cobiça de riquezas, como costuma, a maior parte das vezes, para que mais facilmente venham a vã honra do mundo e, depois, a grande soberba. De maneira que o primeiro escalão seja de riquezas, o segundo de honra, o terceiro de soberba, e destes três escalões induz a todos os outros vícios.

– Assim, pelo contrário, se há de imaginar do sumo e verdadeiro capitão, que é Cristo nosso Senhor.

– Primeiro ponto, considerar como Cristo nosso Senhor se apresenta num grande campo daquela região de Jerusalém, em lugar humilde, formoso e gracioso.

– Segundo ponto, considerar como o Senhor de todo o mundo escolhe tantas pessoas, apóstolos, discípulos, etc., e os envia por todo o mundo a espalhar a sua sagrada doutrina por todos os estados e condições de pessoas.

– Terceiro ponto, considerar o sermão que Cristo nosso Senhor faz a todos os seus servos e amigos, que envia a esta expedição, encomendando-lhes que queiram ajudar e trazer a todos, primeiro a suma pobreza espiritual, e, se sua divina majestade for servida e os quiser escolher, não menos à pobreza atual; segundo, ao desejo de opróbrios e desprezos, porque destas duas coisas se segue a humildade; de maneira que sejam três os escalões: o primeiro, pobreza contra riqueza; o segundo, opróbrio ou desprezo contra a honra mundana; o terceiro, humildade contra a soberba; e destes três escalões induzam a todas as outras virtudes.

– Um colóquio a nossa Senhora para que me alcance graça de seu Filho e Senhor, para que eu seja recebido debaixo de sua bandeira, e primeiro em suma pobreza espiritual, e, se sua divina majestade for servido e me quiser escolher e receber, não menos na pobreza atual; segundo, em passar opróbrios e injúrias, para mais nelas o imitar, contanto que as possa passar sem pecado de nenhuma pessoa nem desprazer de sua divina majestade; e, depois disto, uma Ave Maria.

- Segundo colóquio. Pedir o mesmo ao Filho, para que me alcance do Pai; e, depois disto, dizer Alma de Cristo.

- Terceiro colóquio. Pedir o mesmo ao Pai, para que ele me conceda; e dizer um Pai nosso.

Nota. ESTE EXERCÍCIO se fará à meia noite, e depois, outra vez, pela manhã; e, deste mesmo, se farão DUAS REPETIÇÕES, à hora da missa e à hora de vésperas; acabando sempre com os três colóquios, a Nossa Senhora, ao Filho e ao Pai. (Loyola, I.; 2005; pp.82-85)

Temos aqui uma verdadeira Arte da Memória, tendo as Bandeiras como elemento principal do exercício imaginário, além dos elementos das batalhas noturnas, que opunham as “boas pessoas” às bruxas e feiticeiros do campo demoníaco. Sabemos que a Arte da Memória foi ativamente usada por Inácio de Loyola na composição de seus Exercícios Espirituais, conforme ressalta a tese de doutorado de Danuzio Gil Bernardino da Silva (Silva, D.G.B.; 2008). A importância da figura de Nossa Senhora para Inácio de Loyola é bem documentada, sendo que fez seus votos sacerdotais em frente a uma imagem de Maria. É muito interessante também o fato de que o próprio símbolo da Sociedade de Jesus seja a figuração do Pórtico

Triunfal, com a sugestão de setas, representadas pelos cravos de Jesus, que apontam para os três arcos (As letras IHS), como que indicando uma procissão triunfal:



Fig.202: símbolo da Companhia de Jesus. Notem as três letras formando o Portal Triunfal tríplice, com os cravos como vetores de movimento.¹⁶⁰

Neste contexto, é significativo que o mais antigo Arco Triunfal tríplice, com um arco central, dois arcos laterais menores e um adito, tenha sido construído no sudeste da França, entre 10 e 20 D.C., como homenagem memorial às vitórias romanas na Gália. Este modelo tríplice foi mais tarde retomado em outros arcos romanos, o mais notório dos quais é o Arco Triunfal de Constantino, celebrando a vitória da cristandade.

¹⁶⁰ Símbolo da Companhia de Jesus. Séc.XV. <http://www.pilgrimcenterofhope.org>



Fig.203: Arco Triunfal de Orange, sudeste da França.¹⁶¹

Coincidentemente, os arcos são estruturas recorrentes nos ritos processionais brasileiros. A passagem dos participantes do Reisado e do Cavalo Marinho sob arcos de bambu é parte integrante do ritual destas manifestações.

¹⁶¹ Arco do Triunfo de Orange. 20-25 D.C. <https://fr.wikipedia.org>



Fig.204: passagem sob os arcos. Reisado.¹⁶²

Este santinho impresso, com o símbolo dos jesuítas ao centro e os seres alados tocando músicas e incensando o símbolo sagrado do Oratório/Portal Triufal (o símbolo jesuítico), nos parece uma imagem bastante elucidativa sobre as relações da Companhia de Jesus com as procissões sagradas que se relacionavam com os Oratórios e os Arcos Triunfaes.



Fig.205: Santinho devocional católico.¹⁶³

¹⁶² Reisado. Sociedade Recreativa União e Recreio - Senhor do Bonfim. Bahia, Brasil.

¹⁶³ Arquivo pessoal.

Mais impressionante como manifestação de uma Memória que se atualiza de formas inesperadas, foi a construção de um Arco do Triunfo por ocasião de uma comemoração religiosa em Sobral, comemorando a procissão com uma imagem sagrada de Nossa Senhora, no Ceará (Boulevard do Arco). Este Arco tem sido utilizado desde então como palco para as apresentações folclóricas dos grupos de Reisado da região.



Fig.206: Boulevard do Arco com grupos de Reisado. Sobral, Ceará.¹⁶⁴

Temos também a figura do sol como base do símbolo jesuíta, sendo que a maneira pela qual foi representado, com os raios em formato de ponta de lança, nos remete imediatamente uma figura mesopotâmica arcaica (Fig.207)¹⁶⁵. A imagem do sol, em forma de globo alado mesopotâmico estilizado, também é recorrente nos oratórios judaicos e cristãos, como vimos anteriormente.

¹⁶⁴ Encontro de Reisados. Boulevard do Arco. Ceará, Brasil. www.sobral.ce.gov.br

¹⁶⁵ Impressão de selo cilíndrico Sumério. Anu-Inanna. <http://www.mesopotamiangods.com>



Fig.207: Impressão de selo cilíndrico sumério arcaico.

Foram os Jesuítas missionários, padres, capelães e senhores de engenhos do Brasil colonial, os responsáveis pela difusão e inclusão no calendário católico das tradições brasileiras do Reisado, Congada, Cavalo marinho, Bumba-meu-Boi e congêneres (Carvalho, J. et al.; 2015; p.38). Foram ainda os Jesuítas os responsáveis diretos pela vinda em massa de Cristãos-Novos para o Brasil.

A colaboração de jesuítas com as estruturas do Santo Ofício não obsteu a que surgissem dentro da Companhia de Jesus vozes fortemente críticas e discordantes do modo de atuar daquele Tribunal que foi observado com prudência por parte das primeiras lideranças jesuítas. Por seu lado, os Cristãos-Novos tiveram desde o início grande acolhimento no seio da Ordem de Santo Inácio, destacando-se alguns descendentes de judeus à frente de posições de governo na Companhia de Jesus, a começar pelo segundo Superior Geral. Ao longo da história difícil de intolerância e perseguição inquisitorial em relação aos cristãos-novos estes encontraram

destacados defensores da sua causa na Companhia de Jesus. (Franco, J. E.; Tavares, C.; 2016; p.48)

Das conversações com os Jesuítas, resultou uma proposta que servia os interesses dos Jesuítas e dos Judeus, a qual precisava receber o aval do Rei D. Pedro de Portugal. Manuel da Gama propunha à coroa portuguesa a constituição de uma companhia comercial com capitais cristãos-novos, decalcada do modelo da companhia do Brasil, para relançar o comércio de Portugal com a Índia. A contrapartida seria a esperada: o perdão geral de Roma para todos os membros da comunidade cristã nova portuguesa. Neste acordo foram envolvidos a Universidade de Évora, o confessor jesuíta de D. Pedro, a rainha e alguns prelados portugueses que se uniram para pedir à Santa Sé a concessão do perdão. (Franco, J. E.; Tavares, C.; 2016; p.56)

Tudo indica que estamos diante de uma instituição de preservação e defesa dos cristãos-novos e seus rituais tradicionais no próprio seio da Igreja Católica! A vinda ao Brasil de cristãos-novos e Jesuítas nos parece um recurso de refúgio e conservação de tradições étnicas e culturais que estavam sendo massacradas na Europa. Talvez a origem basca de Santo Inácio¹⁶⁶ tenha lhe dado uma vivência étnica de suas tradições, que ele procurou preservar, transportando-as de forma oculta para o âmbito da Igreja Católica.

Se estas evidências jesuíticas da importância da Bandeira trípica nas procissões e batalhas rituais da Idade média parecem um tanto indiretas, temos ainda uma outra evidência ainda mais concreta: o testemunho do Tarô de Marselha, que nos presenteia com sua Bandeira trípica sobre um pedestal, certamente feita para ser carregada nas procissões como atesta sua semelhança com as Bandeiras de Reisado, que também descansam sobre pedestais.



Fig.208: Ás de Copas entre duas Bandeiras de Reisado.¹⁶⁷

Ocultas no interior das Bandeiras de Reisado estão as imagens e símbolos sagrados. Podemos imaginar que era no interior desta Bandeira dourada, enfeitada com fitas, que o Oratório/Portal Tríptico do Tarô, com suas cartas memoriais de símbolos e deuses mesopotâmicos arcaicos, desfilava nas antigas procissões dos povos nativos da Provença.

Veremos a seguir como a Deusa Negra das batalhas e procissões medievais também fez seu caminho até o Brasil, adquirindo importância condizente com a força da cultura dos cristãos-novos que aqui aportaram. A Deusa das águas mesopotâmica é a padroeira do Brasil!

¹⁶⁷ Bandeiras de Reisado. Bitter, D.; 2008; p.124.

III - Virgens negras

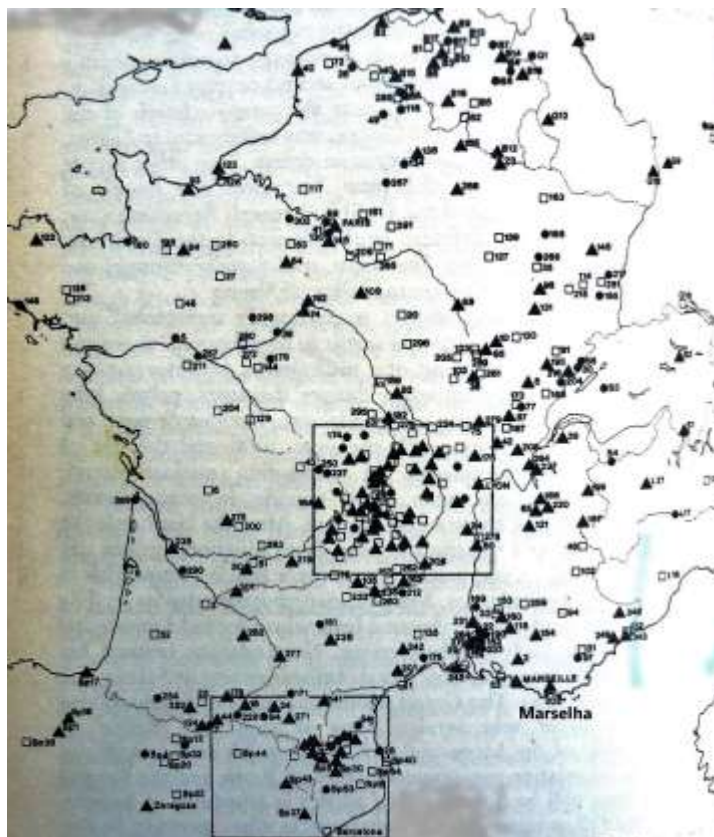


Fig.209: Locais de ocorrência das imagens de Virgens Negras na Europa¹⁶⁸. Os retângulos maiores são as áreas de maior concentração de imagens. Os triângulos representam os locais de ocorrência das imagens até os dias de hoje. Os quadradinhos brancos são os locais onde já ocorreram, mas não existem mais. Os círculos são os locais com tradições ou cultos associados à Virgem Negra.

As mais antigas imagens de Deusas com uma criança no colo são mesopotâmicas arcaicas (Fig.210)¹⁶⁹, provenientes de impressões de selos cilíndricos. Temos imagens posteriores egípcias (Fig.211)¹⁷⁰, porém a iconografia das Virgens Negras europeias (Fig.212)¹⁷¹ aproxima-se muito mais da iconografia mesopotâmica que da egípcia, mesmo considerando-se que os cultos de Isis ocorreram em profusão na Gália antiga.

¹⁶⁸ Adaptado de Begg, E. 1996; p.150.

¹⁶⁹Selo cilíndrico mesopotâmico arcaico. Cerca de 3.000 A.C. Ward, W.H. 1910; p.152, fig.404.

¹⁷⁰ Deusa Auset aka Isis. Statueta de Isis amamentando Horus; Bronze. Karnak; Período B. tardio. Museu do Egito, Cairo. www.wikimedia.org

¹⁷¹ Notre Dame du Chateau, trazida das Cruzadas em 1098 D.C. University of Dayton. <https://udayton.edu>



Fig.210: Deusa com criança no colo.



Fig.211: Isis amamentando Hórus. Estátua egípcia.



Fig.212: Virgem Negra trazida para a França pelos primeiros cruzados.

Se Isis está conectada ao ressuscitamento de Osíris, mergulhado no mar (ou alternativamente nos pântanos do Nilo) em um sarcófago, as Virgens Negras da Europa e do Brasil também se conectam com o mar e com os rios. A lenda de Maria Madalena e Santa Sara podem se originar de mitos mais antigos que relacionam uma Deusa Mãe negra com a água.

De acordo com várias lendas, ao redor do ano 42 D.C, um barco sem velas ou remos, carregando Maria Madalena, sua irmã Marta, seu irmão Lázaro, bem como Sedonius, Maximus, Maria Jacobé e Maria Salomé, entre outros, escapando de perseguições na Palestina, chegaram às costas do Camargue no sul da França, próximo ao local onde a cidade de Saintes Maries de la Mer fica hoje em dia. (Peralba, M.O.; 2012; p.129)

A principal versão da Igreja Católica é a de que Sara era uma serva egípcia de Maria Jacobé e Maria Salomé e que não foi permitido que entrasse no barco, até que as marias lançaram sobre o mar um manto, graças ao qual Sara pôde alcança-las e chegar à Provença. (Peralba, M.O.; 2012; p.130)

De 10.000 a 15.000 Romas (Ciganos) juntam-se em Saintes Maries de la Mer anualmente para honrar sua padroeira, Sara a Negra. Eles permanecem até duas semanas celebrando em encontros sociais, comerciando, renovando tradições familiares, realizando batismos e casamentos...A sua devoção a Sara é muito grande – eles juntam-se aos milhares para participar das missas, procissões ao mar e pedem proteção e favores. (Peralba, M.O.; 2012; p.131)



Fig.213: Santa Sara, a negra, em Saintes Maries de la Mer. Camargue. França.¹⁷²

¹⁷² Santa Sara. Marselha. França. Foto de Gilles Martin-Raget. <http://www.avignon-et-provence.com>



Fig.214: Romeiros ciganos com pôneis Camargue na procissão de Santa Sara.¹⁷³

Os ciganos que se reúnem todos os anos para celebrar a festa de Santa Sara, parecem estar revivendo ritos arcaicos que os interligam aos judeus heréticos. Seriam os ciganos os heréticos judeus, que assim se tronaram duplamente heréticos quando o judaísmo ortodoxo começou a ser perseguido pelo cristianismo? Párias entre judeus e cristãos, os ciganos celebram ritos ancestrais.

Em uma escala condensada de tempo, a história dos Ciganos (e em grande parte o fenômeno social por trás dela) reproduz a mais genericamente conhecida história dos judeus, com o êxodo, a diáspora e a fragmentação em pequenas comunidades geograficamente dispersas. (Kalaydjieva, L. et al. 2005; p.1089)

Por mais de 400 anos, Jerusalém foi o lar para algumas centenas de famílias do ramo cigano do Oriente Médio, conhecido como Domari. Os acadêmicos têm diferentes visões sobre sua origem. O velho termo inglês “Gypsy” sugere que eles se originaram no Egito. Os ciganos, no entanto, são um grupo étnico distinto, cujas diversas linguagens e dialetos compartilham uma

¹⁷³ Foto: www.robertharding.com

origem comum – Índia. Ainda assim, há lendas alternativas sobre seu passado de nomadismo. Uma delas diz que, em 227 D.C. os ciganos saíram da Índia para a Pérsia, onde eles foram mais conhecidos como músicos e dançarinos. As conquistas mais tardias de Gregos e Árabes resultaram em outras migrações para os ciganos, que se dividiram em duas direções, em direção à Europa e ao Oriente Médio. Aqueles do Oeste Europeu são conhecidos hoje como Rom, ou Romani, enquanto que os do Leste Europeu e Armênia são conhecidos como Lom, ou Lomari. No Oriente Médio eles chama a si mesmos de Dom ou Domari. (Van-der-Zande, P.; 2012)

Note-se que tanto a história de migrações quanto os hábitos sociais de judeus e ciganos convergem de maneira extraordinária, sendo que a Índia era uma rota de comércio bem conhecida da Mesopotâmia arcaica. O fato é que a imagem da Deusa negra associada às águas, difunde-se no sul da Europa de maneira extraordinária, como podemos ver nesta imagem da Virgem de Sarrasine, esculpida em pedra negra e encontrada por um touro que nadava no rio, ao redor do séc. VIII. Vejam que temos também a imagem do pescador e que a estátua foi encontrada em pedaços e restaurada.



Fig.215: Virgem negra de Sarrance de la Pierre or La Sarrasine.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Virgem negra de Sarrance de la Pierre or La Sarrasine. Imagem em pedra negra encontrada por um touro que nadava no rio, no séc. VIII D.C. Em 1569 in mountain cave foi restaurada e seus braços e cabeça danificados foram substituídos. University of Dayton. www.udayton.edu

Temos também a imagem da Madonna Nera dela Neve, da Torre Annunziata, na Itália, encontrada, segundo a lenda, em 1354, por pescadores que lançaram a rede, que se enroscou em algo. Quando os pescadores conseguiram puxá-la, viram que na rede havia a imagem de terracota de uma Madonna com o menino Jesus, a qual posteriormente realizou um milagre voltando sozinha para a Torre Annunziata, quando de lá foi retirada.¹⁷⁵



Fig.216: Madonna Nera dela Neve, da Torre Annunziata.

Estas lendas do sul da Europa são por demais semelhantes à lenda do encontro da estátua de Nossa Senhora Aparecida, a Virgem Negra padroeira do Brasil.

¹⁷⁵ Madonna-della-Neve-di-Torre-Annunziata. Itália, 1354 D.C. www.vesuviolive.it



Fig.217: Nsa. Sra. Aparecida é pescada em uma rede por pescadores no Brasil.¹⁷⁶



Fig.218: Nsa. Sra. de Aparecida. Padroeira do Brasil.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Foto: www.aparecidas.com.br

¹⁷⁷ Foto: www.franciscanos.org.br

Segundo os registros que se encontram no Arquivo da Cúria Metropolitana de Aparecida e no Primeiro Livro de Tombo da Paróquia de Santo Antônio de Guaratinguetá, primeiramente relatado pelo Padre José Alves Vilela em 1743 e pelo Padre João de Moraes e Aguiar em 1757, a aparição da imagem ocorreu na segunda quinzena de outubro de 1717, quando Dom Pedro de Almeida, conde de Assumar e governante da capitania de São Paulo e Minas de Ouro, estava de passagem pela cidade de Guaratinguetá, durante uma viagem até a Vila Rica. Na época os eclesiásticos decidiram fazer uma festa em homenagem a presença de Dom Pedro de Almeida e, apesar de não ser período de pesca, os pescadores lançaram suas redes no Rio Paraíba com a intenção de trazerem peixes ao conde. Os pescadores Domingos Garcia, João Alves e Filipe Pedroso clamaram à Virgem Maria e em oração pediram a ajuda de Deus para realizarem uma boa pescaria. Após várias tentativas, em vão, resolveram descer o curso do rio até chegarem nas proximidades do Porto Itaguaçu. Já estavam a ponto de desistir da pesca quando João Alves jogou sua rede como uma última tentativa. Para a surpresa de todos ele apanhou o corpo da imagem da Virgem Maria sem a cabeça. Ao lançar a rede novamente o pescador apanha a cabeça da imagem, que se encaixa perfeitamente ao corpo encontrado anteriormente. Após terem recolhido as duas partes da imagem, a figura da Virgem Aparecida teria ficado tão pesada que eles não conseguiam mais movê-la. Segundo os relatos, a partir deste momento as redes dos três pescadores se encheram de tantos peixes que eles foram obrigados a voltar para o porto, uma vez que o volume da pesca era tão grande que ameaçava afundar a embarcação. Este foi o primeiro milagre atribuído à imagem.¹⁷⁸

Já demonstramos, no estudo iconográfico sobre a carta “Le Bateleur” do Tarô de Marselha, que as figuras dos pescadores e dos peixes são recorrentes na mitologia mesopotâmica arcaica devido ao culto de Dagon, cujos sacerdotes vestiam-se como peixes. Aliás, é de seus chapéus em formato de cabeça de peixe que deriva a Mitra, utilizada por bispos e pelo Papa católico. Note-se que, na imagem seguinte, vemos um sacerdote de Dagon vestido de peixe, que está a ungir uma deusa, da qual fluem torrentes de água e que se encontra com as mãos unidas. Resta assim pouca dúvida quanto ao caminho traçado pelo culto das Virgens Negras. Mas qual poderia ser a relação entre as cartas do Tarô de Marselha e os ritos dos cristãos-novos, tanto na Europa medieval quanto no Brasil?

¹⁷⁸ <http://www.aparecidasp.com.br>



Fig.219: sacerdote de Oannes (Dagon) unguindo deusa da qual escorre água.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Deusa Suméria e sacerdote de Dagon. Relevô Assírio/Levantino. Cerca de 1800 A.C. www.pinterest.com

IV - Os Baralhos de Tarô

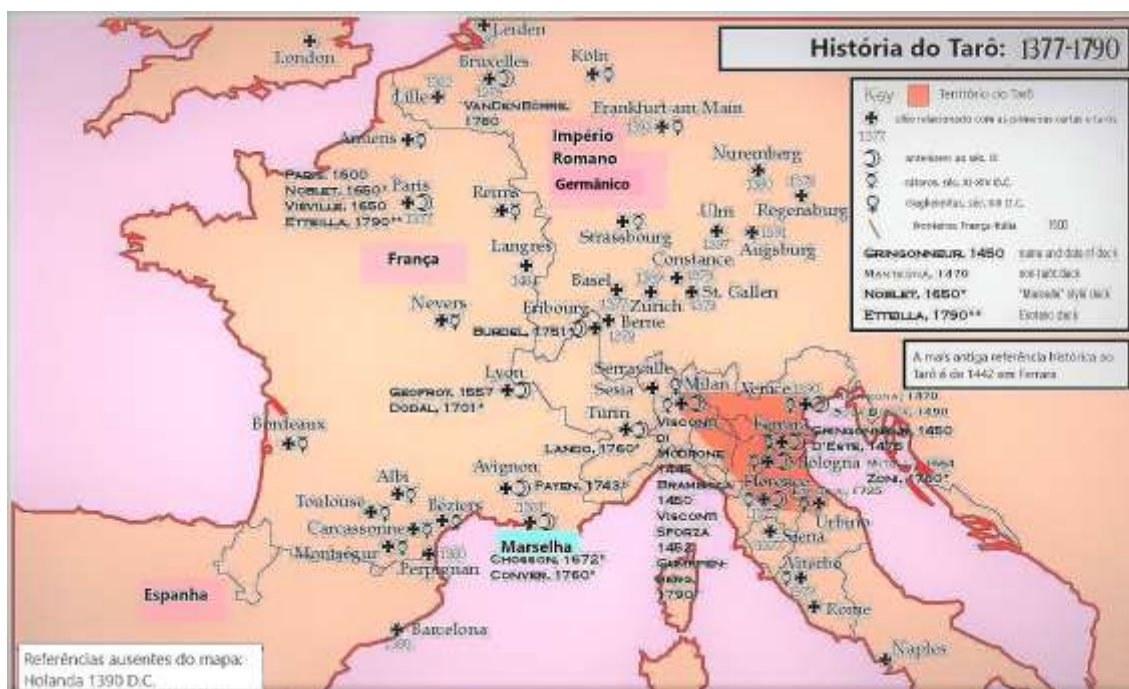


Fig.220: centros de produção do Tarô: as cruzes representam as localizações das primeiras menções ou presença de cartas de jogo em geral, a partir de 1377. As meias-luas representam os Tarôs propriamente ditos, cujos remanescentes mais antigos estão no Norte da Itália. Os símbolos de Mercúrio simbolizam os locais de heresias “cátaras”.¹⁸⁰

Aqui chegamos à parte conclusiva de nosso trabalho e, ao mesmo tempo, a mais elusiva. As primeiras reminiscências que temos de baralhos estruturados como o Tarô de Marselha são do Séc. XIII D.C., no caso, os Tarôs Mamelucos, não representados no mapa acima e já mencionados no início de nosso trabalho. Se admitimos que o Tarô é uma herança iconográfica ligada à religião popular dos cristãos-novos, podemos ver na distribuição geográfica dos primeiros centros de produção um resultado do genocídio de mais de 500 anos perpetrado contra os judeus sefarditas na península Ibérica e na França. Esse genocídio, tremendamente intensificado pela Inquisição, mas já presente nas camadas mais profundas da memória dos povos germânicos, empurrou os judeus sefarditas para a religião cristã, muitas vezes de forma forçada e, ao mesmo tempo, atribuiu um status vergonhoso e baixo aos cristãos-novos, considerados a escória da sociedade pelos cristãos germânicos. Estes cristãos-novos foram

¹⁸⁰ Adaptado de: Wrathall, J.D.G. www.religiushistories.blogspot.com.br

empurrados de seu território original no Sul da Europa: Península Ibérica, Provença e Norte da Itália.

O primeiro momento organizado de opressão e destruição dos povos judaico-cristãos heréticos - as etnias de origem Fenício/Lígure que seguiam uma mesma religião popular de procissões e batalhas noturnas quer se filiassem formalmente ao judaísmo ou ao cristianismo - foi a cruzada contra os Albigenses, iniciada em 1.209 D.C., contra os habitantes da Provença:

A cruzada foi rapidamente anunciada no Norte da França e obteve grande sucesso. Foi um excelente negócio que Raymond de Salvagnac, rico comerciante de Cahors, aceitou financiar. O exército reuniu-se em Lyon e desceu até a Occitânia, seguindo o vale do Reno. A 22 de Julho, encontrava-se diante de Béziers, de onde o Visconde Trencavel acabava de se retirar levando com ele todos os judeus da cidade, que muito temiam o anti semitismo da Igreja e dos Barões. (Nelli, R. (1980; p.27)

Os provençais refugiaram-se inicialmente na Espanha e em Portugal, ao Oeste, e em Marselha e Sul da Itália, ao Leste, onde os governantes e o povo não lhes eram hostis, muito possivelmente por proximidade étnica e cultural.

Em um segundo momento da intensificação das perseguições aos judeus e cristãos-novos, no Séc. XV, estes agora são expulsos da Europa, dirigindo-se para as Américas e Norte da África. Se associamos o Tarô de Marselha aos judeus sefarditas e aos cristãos-novos, então é na primeira dispersão, com a cruzada contra os Albigenses, que devemos situar a decisão de fabricar o Tarô de Marselha como cartas de jogo, muito provavelmente como estratégia de preservação de um objeto ritual de importância inestimável para estes povos, dado o grau de preservação da iconografia mesopotâmica arcaica original que verificamos. O caráter religioso e extremamente sério das procissões e batalhas dos judeus sefarditas/cristãos-novos pode ser avaliado pelo grau de comprometimento que vemos no relato de uma experiência de imersão de e um estudioso com interesse acadêmico no universo do Reizado brasileiro:

É preciso, contudo, distinguir as obrigações que decorrem do compromisso que foliões estabelecem entre si enquanto grupo, e do compromisso individual que cada um assume com os santos, muito embora estes pareçam misturados para os nativos. No primeiro caso, o que está

em jogo, sobretudo, são relações horizontais, laços e alianças mais ou menos profundas que dão sustentação às práticas coletivas. No outro caso, se evidenciam relações verticais com certas divindades, nas quais a dimensão sacrificial ganha acentuado relevo. Trata-se efetivamente de um sacrifício oferecido aos santos; em verdade, a expressão de uma dívida impagável em relação a graças alcançadas. O fato de um folião assumir este compromisso, na forma de um contrato, como pagamento de uma promessa, condiciona a maneira como esta experiência o afeta. Devo acrescentar que os efeitos da experiência participativa sobre o próprio corpo me pareceram sempre muito intensos, ocasionalmente difíceis de suportar, e talvez impossíveis de se imaginar. Também para mim, essa experiência não deixou de ter sua dimensão sacrificial, tendo em vista um retorno pelo esforço empreendido: a realização de um trabalho de campo produtivo. Para foliões, contudo, talvez estas sensações sejam sublimadas e os limites do corpo e da mente sejam alargados pelo teor obrigatório e permanente do compromisso a que se enredam, do temor de não conseguirem cumpri-lo e da expectativa de receberem em troca bênçãos e graças...Tenho em mente que, para foliões, esses sacrifícios se refletem numa escalada em busca de um estado de “pureza” espiritual, de santidade, quando talvez se esteja mais apto a serem agraciados com dons divinos, sempre incertos. (Bitter, D.; 2008; p.16)

Se a mesma seriedade e comprometimento estavam presentes nos ritos populares medievais dos judeus sefarditas, podemos compreender o esforço dispendido na preservação de um objeto ritual que poderia ser da maior importância para o culto, visto ser um “registro” de memórias ancestrais. Como o Tarô de Marselha apresenta todas as características de uma Arte da Memória arcaica e pode ser montado na forma de Oratório/Pórtico Triunfal, será que podemos encontrar entre os ritos processionais brasileiros que analisamos, algum objeto análogo que poderia nos esclarecer sobre as ações exercidas tradicionalmente sobre estas cartas?

A semelhança da estrutura arquitetônica que postulamos para o Tarô de Marselha, com os oratórios-retábulos/pórticos triunfais, nos remete imediatamente às Bandeiras do Reisado, que são sempre em forma de Oratório ou retábulo, enfeitadas com fitas e adereços com forte conotação ritual.

A bandeira pode ser inicialmente descrita como um suporte sobre o qual são fixadas imagens de santos católicos e representações pictóricas de narrativas bíblicas. Pode ser ainda definida, sumariamente, como uma espécie de estandarte que ostenta as imagens dos santos padroeiros e,

ao mesmo tempo, identifica uma associação de pessoas organizadas em seu entorno. (Bitter, D.; 2008; p.9)

Note-se na figura abaixo (Fig.230)¹⁸¹ a reverência com que a Bandeira é tratada pelos participantes dos ritos. O folião mergulha seu próprio rosto no “Rosto Divino” para receber as bênçãos da Memória ancestral!



Fig.221: Folião de Reisado benzendo-se com a Bandeira.

Estas bandeiras são reverenciadas pelos devotos e foliões e muitas vezes apresentam a forma de “registros”, ou Oratórios em forma de caixa com dobradiças, que são zelosamente guardados pelos mestres do Reisado, enfeitadas e montadas sobre um suporte para serem levadas como Bandeiras nas procissões.

¹⁸¹ Bitter, D. 2008; p.68.



Fig.222: “registro” ou oratório portátil levado como Bandeira na Folia de Reis.¹⁸²

As bandeiras do Reisado são suportes de objetos rituais que, ao mesmo tempo em que fazem parte de sua estrutura, são colocados e retirados pelos fiéis em um intercâmbio constante de memórias rituais. A bandeira desmonta-se e renova-se a cada ritual:

...Em suma, nem mais nem menos, esses dizem que, como o mundo foi criado e deve ser desfeito e depois renovado após o shabbath, da mesma maneira, o tabernáculo e o santuário devem ser desfeitos e destruídos, e depois renovados. (Almeida, M.J.; 2005; pp.45-46)

Além das fitas, eventualmente outros objetos são depositados na bandeira por devotos, tais como cordões, santinhos, crucifixos etc. Todas estas coisas são certificados da presença divina na vida diária das pessoas, na medida em que são oferecidas em pagamento de promessas. Estão ali para serem exibidas publicamente, reiterando e validando a influência dos santos sobre o mundo... De acordo com o depoimento, a bandeira parece também mediar a circulação de uma série de objetos. Não se trata de quaisquer objetos, mas certamente de objetos de uma intimidade particular. Todas estas coisas estão ligadas aos seus proprietários. Um determinado crucifixo ostentado na bandeira foi dado por alguém em determinadas circunstâncias. Doam-se coisas à

¹⁸² Bitter, D. 2008; p.125.

bandeira, aí permanecendo por algum tempo, para serem eventualmente transferidas a outro que não o doador. O que talvez seja possível perceber nesta circulação é que os objetos nela envolvidos são dotados de valor especial, ou adquirem este valor quando em contato com a bandeira. (Bitter, D.; 2008; p.133)

Os objetos colocados e retirados da bandeira são basicamente as imagens e símbolos memoriais dos santos católicos:

Perguntando a um mestre sobre o que uma bandeira deve conter, ele me convidou a verificar a presença da representação celeste com suas estrelas, assim como as imagens dos santos. À medida que me pus a afastar as fitas da bandeira com as mãos, o mestre dizia seus nomes: Reis Magos, Sagrada Família, José, Maria, o menino Jesus, São Sebastião, Santa Luzia. Dizia ele ainda, Santa Luzia, você sabe, é para proteger nossos olhos. E não pode faltar a estrela que representa o anjo Gabriel. Assim, o mundo representado na bandeira, não é apenas o dos homens e da Natureza, mas, sobretudo, dos seres não-humanos, do panteão das divindades que compõem o Cosmos. (Bitter, D.; 2008; p.127)

Se o Tarô de Marselha é um oratório/registro/bandeira, com origem nos ritos fenícios/judaico-sefarditas/cristãos-novos, que pode ser montado e desmontado, e cujas imagens memoriais seriam distribuídas entre os fiéis como os santinhos e símbolos da Bandeira de Reisado, deveríamos poder encontrar os resquícios desta iconografia junto aos ritos brasileiros que analisamos. Os santinhos deveriam ser os sucessores iconográficos do Tarô de Marselha, assim como estamos propondo que são seus sucessores rituais arquitetônicos na composição da bandeira de Reisado.

Um aspecto dos santinhos devocionais que nos encoraja a ter tal perspectiva é o fato de surgirem e serem fabricados nas mesmas épocas e locais em que surgem os primeiros Tarôs. Os impressores de cartas do sul da França, norte da Itália e outros países alpinos mais ao norte, fabricavam Tarôs e santinhos (Orsi, R.; 2016)! Portanto, não é surpreendente que tenhamos encontrado uma correspondência muito próxima entre diversos santinhos devocionais europeus e brasileiros e a iconografia do Tarô de Marselha, conforme demonstramos a seguir. O(a) leitor(a) deve comparar a sequência de santinhos devocionais apresentados abaixo com as imagens do Tarô de Marselha e as imagens mesopotâmicas arcaicas do levantamento

iconográfico que realizamos previamente. Verá que, muitas vezes, os santinhos devocionais chegam a se aproximar mais das imagens arcaicas que das imagens do Tarô, como é o caso de Nsa. Sra. Das Graças e a imagem mesopotâmica arcaica correspondente à carta XIII (La Temperance). Iremos indicar a carta de Tarô correspondente a cada santinho e interpolar comentários chamando a atenção para detalhes relevantes da iconografia.

Os santinhos são do arquivo pessoal do autor, que coletou imagens durante alguns meses em inúmeros sites de comercialização, nacionais e estrangeiros, que imprimiam santinhos sob encomenda ou vendiam coleções particulares antigas. Em alguns casos temos a datação do santinho devocional e, muito raramente, a autoria da imagem. Visto que são uma arte popular de autores majoritariamente anônimos, torna-se impossível o referenciamento rigoroso, o qual, felizmente, não é fundamental para nosso estudo atual.

a-)Trunfos



Le Mat



I – Le Bateleur

Fig.223: São Roque (St. Rocco). O homem com um cajado com a trouxa amarrada na ponta , com uma das pernas desnudas e feridas, e o cão que sobe em sua direção, são elementos iconográficos inconfundíveis da carta Le Mat.

Fig.224: São Ferdinando. A posição do corpo e das pernas, com uma bola em uma das mãos e um bastão na outra, além do chapéu bicorne, são os traços que nos remetem imediatamente ao Le Bateleur.



II – La Papesse



III – L'Emperatrice

Fig.225: Sta. Teresa de Lisieux. O dossel em forma de cruz com cortinados laterais, a mulher sagrada coberta com um véu, com a cruz no peito e ao lado de um livro aberto, a pequena flor estranhamnete pendurada ao manto do lado direito da carta, semelhante ao pequeno ovo em posição idêntica na carta La Papesse.

Fig.226: Nsa. Sra. Rainha. A mulher sentada acolhendo uma ave (pombo) com seu braço direito, o vestido cinturado com gola larga, a posição do braço esquerdo segurando o menino no colo, que se assemelha a posiçãoem que a L'Emperatrice segura seu cetro que também repousa sobre o colo.



III - L'Empereur



V – Le Pape

Fig.227: São João. O homem sentado em posição lateral com uma das pernas dobrada, sobre um trono de pedra, com uma águia sob si. A mão que segura a caneta a frente do corpo, como o L'Empereur segura seu cetro.

Fig.228: São Nicolas. O manto e a túnica com a dobra vermelha sobre o colo, a posição da mão direita e o grande cetro dourado na esquerda, a mitra ao invés da tiara e os três pequenos personagens remetem mais à imagens mesopotâmica arcaica que a própria carta Le Pape, com a qual este santinho muito se assemelha também.



VI - L'Amoureux



VII – Le Chariot

Fig.229: Santa Notburga. O homem ladeado por duas mulheres que agitam os braços, as posições dos braços de todos os personagens, o lenço verde sobre a cabeça da santa remetendo à coroa de folhas verdes da mulher da carta L'Amoureux, o anjo que paira acima, lateralmente deslocado, com a foice dourada que se sobrepõe a ele em posição semelhante à do arco do anjo da carta, o sol brilhando por trás do anjo.

Fig.230: Menino de Atocha. O trono em forma de caixa com duas colunas laterais com bolas nas extremidades, os rostos dos anjinhos destacados de seus corpos como os rostos nas ombreiras do guerreiro, o cetro com uma esfera sobre a qual há um cone, a posição dos vasos frontais semelhantes aos cavalos do Le Chariot, a faixa azul de céu que envolve a parte superior da figura como o cortinado celeste da carta.



VIII – La Justice



VIII – L'Hermite

Fig.231: Maria Dolorosa. A coroa com o símbolo solar no centro, a posição do braço esquerdo sobre o seio, a espada em forma de cruz, os dois corações na parte inferior da carta em posições análogas às dos pratos da balança da La Justice. A representação de meio corpo e os elementos iconográficos remetem também ao relevo mesopotâmico.

Fig.232: São Longuinho. O velho barbado coberto por um manto com capuz, um bastão em uma das mãos e a lâmpada levantada pelo outro braço, em posição de caminhante, mostram uma figuração praticamente idêntica ao L'Hermite.



X – La Roue de Fortune



XI – La Force

Fig.233: Santíssimo Sacramento. A roda central abaixo com aros em forma de cruz azul, a esfinge decomposta no cordeiro deitado, os anjos alados e sua coroa de luz na forma da hóstia, os dois personagens laterais com túnicas e braços estendidos à frente. O cordeiro e as posições dos personagens de túnicas remetem muito à figura mesopotâmica arcaica que ilustra a La Roue de Fortune.

Fig.234: Santa Eufemia. A mulher ereta com os leões mansos a seus pés, a túnica azul com manto vermelho, de cintura alta com mangas bufantes formadas pelo manto com os punhos justos, a posição das mãos e o pé desnudo aparecendo sob a borda inferior da túnica. Os raios atrás, o galho de palma em forma de cetro e os leões deitados remetem às imagens mesopotâmicas arcaicas.



XII – Le Pendu



XIII

Fig.235: São Dimas. O homem pendurado por cordas de uma trave, as pernas cruzadas, os braços dobrados para trás, a cavidade formada por uma encosta na parte inferior da carta e ladeada por dois tufos laterais de vegetação, trazem os traços inconfundíveis do Le Pendu.

Fig.236: Rainha da Paz. Apesar da ausência do esqueleto com a foice, temos todo o pano de fundo da carta XIII, com as cabeças de um homem e uma mulher destacadas pelas auréolas do fundo cinza, como que decepadas dos corpos como na carta, o solo cinzento e devastado, com arbustos baixos e chamas, pessoas mortas e objetos quebrados, com uma carroça comprida tombada na mesma posição da flauta de osso da carta do Tarô.



XIII – La Temperance



XV – Le Diable

Fig.237: Nsa. Sra. das Graças. Já demonstramos a semelhança desta imagem com a imagem mesopotâmica arcaica correspondente, mas vale ressaltar as mãos vertendo luz como jorros de água, as elevações laterais (os escudos) ladeadas de flores, a serpente sob os pés semelhante às volutas na borda do vestido da La Temperance.

Fig.238: Maria Mãe de Jesus. A postura hierática da figura central, a túnica com círculos como olhos na altura dos joelhos, a coroa do menino Jesus como a chama da tocha do diabo na carta, as duas figuras humanas minúsculas dos lados, com candelabros que remetem aos chifres dos pequenos seres desnudos da carta, as taças laterais, com formato semelhante ao pedestal sobre o qual está o Le Diable.



XVI – La Maison Dieu



XVII – Le Etoile

Fig.239: São Miguel Arcanjo. Aqui é São Miguel que ocupa o lugar da torre da carta, com sua asa luminosa lembrando o raio divino. O diabo abaixo cai na mesma posição que o homenzinho que cai da La Maison de Dieu.

Fig.240: Stella Maris (a Estrela do Mar). Além da óbvia semelhança do nome, a imagem nos mostra a mulher ajoelhada sobre as águas com um barco de madeira sob ela, semelhante à misteriosa prancha sob os joelhos da mulher em Le Etoile. O pequeno vulto de pássaro ao fundo e a estrela que brilha sobre a cabeça da Virgem, além do ostensório também e em formato de estrela solar.



XVIII – La Lune



XVIII – Le Soleil

Fig.241: São Lázaro. Apesar da ausência de muitos elementos, temos os dois cães laterais e a lua que brilha acima, além das nuvens que desenham contornos semelhantes ao terreno de fundo da carta La Lune.

Fig.242: Cosme e Damião. Os dois jovens lado a lado, a linha de construções atrás semelhante ao muro do Le Soleil, o Espírito Santo que brilha acima, soltando raios como o Sol.



XX – Le Jugement



XXI – Le Monde

Fig.243: Oração das Treze Almas. As três figuras no canto esquerdo inferior da imagem são as únicas, além dos anjos acima, que vestem túnicas coloridas, como que sendo destacadas das demais. Elas formam a composição quase exata das três figuras humanas da carta Le Jugement, com a mulher e o homem barbado em posição de súplica, com uma figura de costas emergindo nomeio deles, que apresenta até mesmo a sugestão de uma tonsura.

Fig.244: Virgem de Guadalupe. A composição da figura tem semelhança óbvia com a carta Le Monde, com a auréola ovalada ao redor da santa, as quatro figuras destacadas nos cantos, o anjo sob a santa, cujas asas vermelhas lembram os dois animais deitados nsob os pés da mulher da carta.

b-)Naipes



Fig.245: naipes do Tarô em santinho devocional.

Neste santinho com os corações de Jesus, Maria e José, vemos que a imagética dos santinhos devocionais católicos comportava também símbolos sem personagens humanos. Neste caso, a concordância com os Naipes do Tarô surpreende, pois vemos os corações em forma de taça (Copas), com a cruz de madeira e a coroa de espinhos (Paus), a espada com rosas (Espadas), e a flor estrelada de seis pétalas (Ouros).

Nas imagens devocionais impressas dos santos e santas, é impressionante a recorrência coincidente de quatro figuras correspondentes aos quatro naipes do Tarô: a hóstia ou Santíssimo Sacramento (Ouros), o Cálice Sagrado (Copas), o Galho de Palma (Paus) e a Espada. Vejam a imagem abaixo de Santa Bárbara, portando exatamente estes quatro símbolos sagrados. Podemos dizer que estes quatro símbolos, juntamente com o coração - um outro símbolo para copas assimilado pelos baralhos de jogo – são os símbolos com maior recorrência na iconografia dos santinhos devocionais impressos.



Fig.246: Sta. Bárbara com os quatro naipes do Tarô.

c-)Corte

Os quatro símbolos católicos correspondentes aos quatro naipes do Tarô de Marselha, podem ocorrer nos santinhos impressos sem a presença de personagens (Simulacra) ou com personagens humanos (Imagines agentes) que poderiam ser facilmente assimiladas às cartas da Corte do Tarô de Marselha, como demonstram as sequências de imagens abaixo. Note-se que podemos encontrar imagens com composição e elementos iconográficos muito próximos aos das cartas.

Chamamos a atenção para o fato de que todos os cavalos nos santinhos devocionais são tordilhos (brancos), mesmo sendo montados por santos diferentes, assim como os cavalos do Tarô de Marselha e os pôneis de Camargue. A imagem de São Martinho (St. Martin) especificamente, não deixa dúvidas quanto à sua origem iconográfica no cavaleiro de Copas do Tarô de Marselha. Basta compararmos os cavalos em posturas idênticas e com arreios também praticamente idênticos. O vaso em forma de taça no canto inferior da figura nos fornece a assinatura final de seu modelo. A menina com a espada e a mão sobre o ventre em um santinho de primeira comunhão, também impressiona em sua referência explícita à Rainha de Espadas.

Ouros



Fig.247: Corte de Ouros do Tarô.



Fig.248: Santinhos devocionais católicos.

Copas



Fig.249: Corte de Copas do Tarô.



Fig.250: Santinhos devocionais católicos.

Paus



Fig.251: Corte de Paus do Tarô.



Fig.252: Santinhos devocionais católicos.

Espadas



Fig.253: Corte de Espadas do Tarô.



Fig.254: Santinhos devocionais católicos.

A sobrevivência dos símbolos e imagens do Tarô de Marselha nos santinhos devocionais católicos não deve nos surpreender, visto que fazem parte da mesma linha de tradição religiosa popular que se espalhou pelo mundo com os Cristãos-Novos. Neste trabalho, não cabe enveredar pelo viés iconológico das imagens, levando em conta seus significados e contextos, no entanto, uma linha de pesquisa interessante se abre aqui, com a possibilidade de compararmos as interpretações tradicionais das cartas do Tarô de Marselha, os mitos relacionados com as imagens dos deuses representados nas imagens mesopotâmicas arcaicas e as histórias e mitos relacionados com os santos católicos que correspondem a cada carta. Com a sobreposição destes três estratos iconológicos, poderíamos ter uma interpretação consistente do enredo possível presente nas cartas do Tarô de Marselha, que nos fornece uma sequência numérica e, portanto, assimilável a uma cronologia.

IV - Destino

A resiliência comovente das máquinas rostificadas trípticas tradicionais, representadas pelo Tarô de Marselha - ou Imagens de Tiro/Fenícia - e pelas tradições rituais dos povos fenícios/sefarditas/cristãos-novos, é assaz intrigante, visto que são povos que vem sofrendo genocídios e perseguições como nenhum outro. Mas o que mais nos espanta é a penetração destas máquinas no âmbito do capitalismo industrial moderno, transformando-se em templos cinematográficos, oratórios computacionais pessoais e santinhos celulares portáteis. Os oratórios/pórticos triunfais eletrônicos, produzem seu próprio fluxo de imagens e movimentos, virtualizando a corporalidade das ações humanas. Mas de que tipo de imagens estamos falando? Poderiam elas corresponder às tradições milenarmente associadas com as máquinas trípticas rostificadas? Estaríamos diante de uma nova e poderosa rede religiosa eletrônica e inescapável, cujo objetivo seria transformar nossos corpos em geleia, para melhor exercer a dominação capitalista sobre as mentes? Diz Milton sobre Giotto:

...suas obras deixaram uma indagação intelectual e poética que me guia ao imaginar uma origem do cinema. Uma arte transnacional, católica, (não necessariamente cristã), braço catequético da indústria cultural moderna em missão planetária de conversão dos povos ao ideário do capitalismo contemporâneo. As imagens em movimento da complexa tensão estética da arte e da indústria cinematográfica transitam por salas de exibição, salas de culto, espalhadas pelo mundo, como uma linguagem universal. Ligam tudo a todos, convertendo todos a essa espécie de religião cultural ao mesmo tempo que subverte a religião dos nacionalismos e dos regionalismos. Ou uma ideologia visual complexa do capitalismo contemporâneo, ou o estágio atual do catolicismo cristão em sua expressão laica, burguesa, capitalista. (Almeida, M.J.; 1999; p.29)

Poderíamos aqui completar as observações de Milton afirmando que a expressão laica, burguesa e capitalista do catolicismo cristão é a religião cripto-judaica dos cristãos-novos! Sabemos da enorme influência dos produtores judeus na indústria cinematográfica norte-americana, a maior do planeta. Sabemos também que os primeiros capitalistas transnacionais foram os fenícios, braço comercial dos reinos babilônicos arcaicos. Se a tecnologia de educação visual e corporal mesopotâmica/fenícia está devidamente representada atualmente pelas máquinas trípticas eletrônicas, será que podemos detectar também semelhanças entre o conteúdo das imagens que desfilam virtualmente nas telas cinematográficas e as imagens reais

que vemos nos ritos de procissões e batalhas, relacionadas com as máquinas tríplicas tradicionais não eletrônicas? Certamente podemos.

Vemos desfilar nas telas uma imensidade de filmes de batalhas e de filmes memoriais, além dos temas amorosos e de terror. São estes exatamente os temas dos ritos relacionados com os oratórios/pórticos-triunfais não eletrônicos! As guerras dramatizadas, reais ou esportivas são vistas por milhares de telespectadores e os triunfadores nestas guerras fazem seus desfiles triunfais virtuais nas mesmas telas que apresentaram seus combates. Reis e rainhas casam-se e seus casamentos são vistos por todos aqueles que se fascinam com a realeza. Filmes de terror dão voz aos medos humanos irracionais, representados nos ritos brasileiros tradicionais pelos palhaços e Jaraguás do Reisado, que apavoram as crianças nos desfiles. Em suma, aparentemente, a única perda palpável é a perda da corporalidade, devido à natureza virtual das imagens cinematográficas. Mas será que a corporalidade se perde mesmo?

Os milhares de jovens que treinam seus corpos em atividades esportivas, pensando em um dia atingirem fama e fortuna como seus ídolos televisivos, além daquele(a)s que se dedicam à atuação dramática e à música, também ansioso(a)s pela fama virtual, não nos parecem estar alienados de seus corpos. Não bastasse toda essa atividade corporal sinergizada pelas imagens cinematográficas virtuais das máquinas tríplicas eletrônicas, temos ainda o florescimento de uma classe de atividades muito popular entre os jovens urbanos contemporâneos, que muito se assemelha à organização dos grupos processionais medievais e folclóricos contemporâneos do Brasil. Estamos falando dos jogos de RPG (Role Playing Games) e suas derivações. Senão vejamos:

Um(a) jovem, assiste no cinema/templo e nas telas de seus PCs/oratórios, os filmes ou animações com seus heróis, vilões e personagens favoritos. Incitados por estas imagens de memória, o(a) jovem se fantasia como os personagens que mais admira e reúne-se com outro(a)s jovens em festas, onde tocam as músicas de seus filmes e se realizam jogos dramáticos e esportivos. Esses eventos são denominados Cos Plays. Ali dramatizam e compartilham experiências, vivendo enredos determinados por regras de jogo dirigidas por um Mestre do Jogo (RPG).



Fig.255: reunião de Cos Play. EUA.¹⁸³

Alternativamente, travam batalhas entre grupos fantasiados, batalhas estas que são parte de um enredo mais amplo, mas que são vivenciadas de forma isolada nos grupos de Sword Play, ou unidas a a seu contexto dramático nos RPGs.



Fig.256: batalha de Sword Play no Brasil.¹⁸⁴

¹⁸³ Foto: www.intellitix.com

¹⁸⁴ Foto: www.draikaner.wordpress.com

Estes jogos corporais possuem também sua versão portátil na forma dos jogos de cartas que simulam batalhas entre personagens. Temos uma infinidade desses baralhos, porém um dos mais populares é o Magic (Fig.155), um baralho criado por um matemático norte-americano em 1991 e que se tornou febre entre os adeptos do RPG, possuindo atualmente mais de 20 milhões de jogadores em 52 países. O mais interessante é que podemos ver nestas cartas os três tipos de imagens da Arte da Memória: as imagens agentes, os símbolos e as notas estenográficas. As cartas também se dividem em: lugares, personagens e poderes. O paralelo com as regras da Arte da Memória é total, não havendo, porém, nos relatos de criação do baralho, nenhuma conexão direta com esta.



Fig.257: Magic. Carta de personagem.



Fig.258: Magic. Carta de artefato.



Fig.259:carta de lugar.¹⁸⁵

Não faltou nem mesmo o Arco Triunfal tríplico, representado aqui como lugar de memória do jogo!

Temos, então, jovens que frequentam os templos cinematográficos com seus altares tríplicos, as telas, absorvendo as imagens de memória que se movimentam virtualmente, enquanto o telespectador contempla. Em casa, estes mesmos jovens reviverão estas imagens em seus oratórios domésticos tríplicos, os computadores pessoais. Saem então para se reunirem em festas, procissões e batalhas simuladas, fantasiados como seus personagens favoritos. Jogam jogos de cartas que trazem os personagens, poderes e lugares que viram em suas máquinas tríplicas eletrônicas. Todo este movimento coordenado é de se esperar, pois é fruto de milênios de educação visual e corporal em conexão com as máquinas tríplicas tradicionais! A memória sensório-motora corporal dos seres humanos claramente já incorporou as lições sensoriais das máquinas tríplicas tradicionais, expressando esta memória em formas de ação semelhantes às ações tradicionais conectadas com estas máquinas, mesmo sem o aporte da memória cronológica acumulada de nossos ancestrais. O que parece espontâneo, é fruto de uma educação sensório-motora intensa e duradoura, conforme demonstramos aqui. Temos a sensação de que a memória sensório motora do corpo lança tentáculos para novamente se ligar à memória de imagens da tradição, enquanto esta busca sofregamente pelos corpos que a atualizam. O corpo clama pelo espírito. O espírito clama pelo corpo.

¹⁸⁵ Imagens: www.magic.wizards.com

Podemos dizer que algo se perdeu em relação aos ritos tradicionais organizados em conexão com as máquinas tríplicas não eletrônicas? Em termos de corporalidade e ação, certamente não. Em termos de riqueza ritual, trabalho em equipe, educação visual e corporal, certamente não. O que se perde é a tradição e a conexão com a memória cronológica do passado, juntamente com a consciência de se pertencer a uma linha cultural e étnica determinada. Mas seria isso uma enorme perda? Talvez, se considerarmos que a construção da identidade de uma comunidade passa por um passado compartilhado, que pode trazer consigo um repertório de soluções e movimentos já testados por sua eficácia memorial ao longo do tempo.

O tabernáculo e o santuário destruídos se renovam sem que se saiba de onde vieram e quais as memórias que já trouxeram. Esta perda de tradição torna frágeis os movimentos contemporâneos baseados no cinema e nas imagens com movimento virtual, visto que sua dinâmica passa a depender, não de criações individuais inseridas em um fluxo de tradições, mas em criações comerciais inseridas em um fluxo industrial de consumo. Sem a tradição, volta-se então à estaca zero e tudo tem de ser recomeçado. Os mesmos erros devem ser cometidos novamente. As mesmas crueldades novamente perpetradas. Deveriam então os jovens se voltarem para os ritos tradicionais? Impossível. Os ritos e imagens contemporâneos seguem seu ritmo rápido e despojado, mais conforme a própria educação visual e corporal que a cultura tecnológica cinematográfica proporciona aos jovens atuais.

Uma das grandes queixas dos Mestres dos grupos folclóricos tradicionais brasileiros é a de que os jovens não mais se interessam por suas tradições e está cada vez mais difícil encontrar participantes comprometidos com a preservação desses rituais tão antigos e consagrados.

Para constatar este fato, é só observar o descaso do poder público em registrar a memória dos grupos e auxiliar e estimular a manutenção das manifestações folclóricas. Muitos foram extintos. Não há incentivo para a preservação dos que restaram, estes sobrevivem graças à abnegação de seus mestres que passam para seus descendentes a tradição da brincadeira. Porém, há fatos que merecem ser discutidos como, a extinção dos grupos tradicionais com a morte dos mestres, a falta de incentivo por parte dos dirigentes políticos e a falta de conhecimento por parte de nossas crianças e adolescente do que representam esses grupos para a cultura do nosso povo. (Carvalho, J; 2015; p.37)

O Tarô de Marselha também sofre um processo de exclusão e desinteresse, tanto da educação formal, devido à sua associação com o jogo e a divinação, quanto do próprio círculo mais restrito da divinação amadorística ou profissional, pois suas imagens um tanto cruas e aterradoras tendem a afastar os espíritos mais sutis da “Nova Era”. Haveria um caminho possível de resgate destas tradições; os Reisados e o Tarô? Pensamos que sim.

Organizamos um fluxograma esquemático, das mudanças de estado de nosso objeto de análise mediante as ações realizadas sobre ele em nosso trabalho e das ações tradicionais florescentes em duas vertentes semelhantes: aquelas ligadas às máquinas tripticas tradicionais e as conectadas com as máquinas trípticas eletrônicas/cinematográficas. Neste fluxograma, as caixas de texto **marrons**, **laranja** e **verdes** demarcam as mudanças de estado do objeto analisado, o Tarô de Marselha, na medida em que as ações, escritas sobre os vetores (setas) **pretos**, vão sendo executadas sobre ele. Nas caixas **marrons** encontram-se as mudanças de estado determinadas por ações arbitrárias de diferenciação por parte do operador. Aqui opera a percepção humana de base sensório-motora: a percepção e a memória das diferenças. São ações que visam distinguir como se articulam as heterogeneidades do objeto, executando sobre ele um processo que chamamos de **radicular**, visto que se trata de um afastamento de partes que torna o objeto mais permeável ao influxo de memórias mais complexas. A caixa **laranja** mostra um estado transicional nas ações, com um ordenamento numérico ainda arbitrário, porém determinado pelo formato e grafismo numérico das cartas, ao qual se segue o reconhecimento de uma “lei” estruturante que se propaga por todas as escalas do objeto, determinado pela memória de números, que já carrega consigo um fator educativo de ordem social e não mais fisiológica. Este fator social, externo ao indivíduo, se complexifica e predomina ainda mais na fase que denominamos **vegetativa**, demarcada pelas caixas **verdes**. Aqui acompanhamos as mudanças de estado do objeto seguindo os traços de operadores outros que não os autores desta pesquisa. Estes operadores vinculam-se a determinadas épocas e grupos étnicos e suas ações estão inscritas em imagens iconográficas e textuais, as quais dispomos em sequência e conectamos no tempo e no espaço, de modo a podermos seguir as transições de estado, imagéticas e estruturais, do objeto, assim como as ações que as determinam.

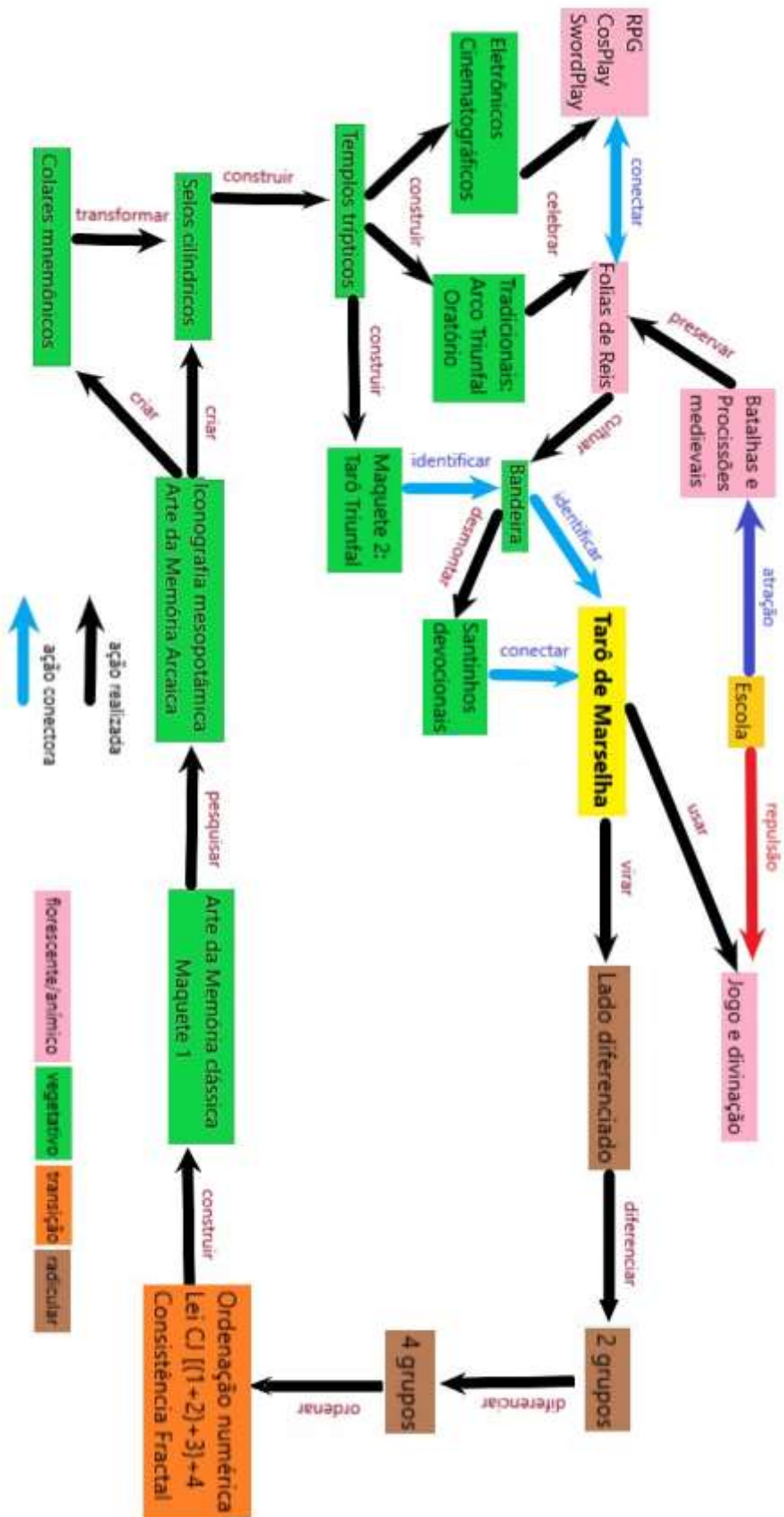


Fig.260: Fluxograma Atual do Tarô de Marselha

. As caixas **cor-de-rosa** indicam as ações que florescem **em conexão** com as máquinas configuradas pelo Tarô, porém não voltadas para sua construção ou modificação, mas sim para sua utilização em celebrações rituais de batalhas/procissões, as quais envolvem uma atividade mnemônica intensa, mágica ou histórica, que se expressa nos jogos recreativos e métodos de divinação operados tanto com o Tarô, como com os santinhos devocionais e os baralhos de RPG. Podemos dizer que estas ações são o componente **florescente/anímico** das ações, que brotam de um caule imagético como uma flor efêmera, a partir da operação **com** os objetos memoriais trípticos e não **sobre** eles. São estas ações florescentes que parecem sobreviver como “cinzas” nas imagens pictóricas e textuais, após arderem na “realidade”, como quer Didi Huberman.¹⁸⁶ Para ele, a imagem que sobrevive é mera cinza, cujo calor residual pode ser sentido, mas que não mais se transformará em fogo. Porém em nosso trabalho nos deparamos com um comportamento totalmente diferente de nosso objeto de análise.

As imagens que elencamos comportam-se como um corpo vegetativo que tem sempre o potencial de florescer em ações condizentes com a natureza dos gestos que as criaram. Aparentam serem rígidas e sem vida, como o caule endurecido de uma planta, mas na verdade agem como verdadeiras folhas fotossintetizantes, captando a energia de duração da memória humana e modificando seu próprio estado, como que captando nutrientes do meio, até que explodem em um novo florescimento de ações típicas. Os autores que detectam um desaparecimento e uma ressurgência intermitente de ações e imagens sobreviventes no tempo e no espaço, como Didi Huberman e Aby Warburg, estão olhando para apenas um dos elementos do organismo: suas flores vibrantes que amadurecem e morrem de maneira relativamente rápida, dispersando em um novo meio suas sementes/imagens.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões,

¹⁸⁶ Imagem sobrevivente. Didi Huberman.

“sobrevivências”, remanências, reparações das formas. Ou seja, por não-saberes, irreflexões, por inconscientes do tempo. (Didi-Huberman; 2013; p. 25)

Em movimento contrário ao de Warburg e Didi-Huberman, recusamos o conceito de imagem artística como “obsessão” ou patologia, no sentido de um estado destituído de vitalidade e desviante em relação à vida saudável – sobrevivência mórbida e fantasmática – e retomamos o paradigma biológico em outra esfera dimensional: não mais aquela do determinismo do ciclo fisiológico, mas sim a de propagação de organismos não corporais – organismos de memória – que se servem da ação corporal humana para se moverem, crescerem e se reproduzir, um pouco à maneira do vírus, que se mantém íntegro e cristalizado como “virion” quando longe de seu hospedeiro, mas ativo e multiplicante quando integrado a ele. A imagem artística não é sintoma. É o próprio agente vivo e invasor, que pode estabelecer relações múltiplas com seu hospedeiro, muitas vezes construtivas e simbióticas, mas que pode também o consumir até a morte.

Linguagem! É um vírus!¹⁸⁷

Poderíamos da mesma maneira afirmar: Imagem! É um vírus!

Em nosso trabalho estudamos um organismo benévolo, que articula humanos em seu corpo memorial de ações e imagens, colocando-os em contato com a exuberância da vida anímica de uma memória milenar e produzindo festas, procissões e batalhas, conferindo resiliência e saúde corporal e mental a povos que sofreram perseguições e crueldades inimagináveis.

Nosso fluxograma vivo nos permite, assim, detectar uma desconexão das ações fluorescentes/anímicas - as Folias de Reis e as atividades vinculadas ao RPG - entre si e também com a “semente” imagética constituída pelo Tarô de Marselha, cuidadosamente preservada com as mais inteligentes estratégias de conservação, porém, atualmente distante de ambas as atividades que se conectam originalmente a seu uso tradicional.

Percebemos uma desconexão dos movimentos de jovens contemporâneos, em circuito com as máquinas trípticas eletrônicas, com o “caule” imagético/memorial que originou seu florescimento, ainda que a vitalidade de suas máquinas trípticas industriais seja refletida na imensa quantidade de pessoas envolvidas com as atividades vinculadas ao RPG. Já as Folias de

¹⁸⁷ Trecho da música “Language is a virus”, de Laurie Anderson.

Reis preservam quase toda a extensão imagética e memorial do organismo de ação e memória, tendo, porém, perdido a noção de suas origens étnicas e culturais. O Tarô de Marselha, com todo o cabedal de memórias que ele deflagra, não mais é reproduzido entre os grupos que celebram ações derivadas de sua estrutura arquitetônica e imagética, exceto de forma diluída e ignorada, nos santinhos devocionais.

Em nosso fluxograma, as ações escritas em **azul escuro** sobre os vetores (setas) **azuis-claros**, indicam os pontos de desconexão que fazem com que o circuito não se feche, sendo então pontos preferenciais para uma ação acadêmica que tenha o intuito de revitalizar as ações tradicionais conectadas ao Tarô de Marselha.

Podemos considerar todo organismo vivo como um circuito-elétrico sensório motor, cujas ações retroalimentam uma memória cronológica que experimenta e molda o circuito no sentido de procurar uma vitalidade cada vez maior, até que produza suas estruturas reprodutivas efêmeras, cuja função é fecundarem e serem fecundadas, gerando a semente de um novo ser semelhante. Nossas ações conectoras seriam, então, análogas a uma polinização artificial em flores tão distantes que não mais podem se reproduzir naturalmente. Para que o circuito gerado em conexão com o Tarô de Marselha se feche, formando uma corrente “elétrica” sensório-motora e mnemônica que aumenta em vitalidade até sua reprodução, nosso fluxograma mostra que devemos intervir em três pontos:

- Resgatar o trajeto étnico e sensório-motor tradicional do Tarô de Marselha perante os Mestres das Folias de Reis, demonstrando sua conexão íntima com a Bandeira do Reisado.
- Identificar o Tarô de Marselha com os santinhos devocionais católicos, esclarecendo as relações iconológicas entre eles e propondo ações intercambiáveis entre os dois sistemas de imagens.
- Articular encontros e trocas de experiências e participações em eventos, entre os praticantes de RPG/CosPlay/SwordPlay e os foliões de Reisado, esclarecendo as conexões íntimas entre as duas formas de ação, fazendo a documentação cinematográfica dessa interação e inserindo as imagens no circuito memorial intenso das máquinas trípticas eletrônicas contemporâneas.

Como se pode observar, o fator cartográfico espacial é irrelevante em nosso modelo, ainda que, para detectar os fluxos de movimentos em suas idas e vindas, fosse necessário recorrer a mapas e demarcações cronológicas. Mas estes fatores operam apenas como ferramentas secundárias para a determinação dos fluxos de ações e suas interligações, que são

os fatores que nos interessam diretamente, visto que determinam os pontos a serem conectados para a eficiência da perpetuação da energia elétrica sensório-motora que perpassa os desejos dos autores deste trabalho e as tradições de ações relacionadas com o Tarô de Marselha. Nosso fluxograma representa, assim, o trajeto de uma corrente elétrica que só pode perpetuar-se em circuito mediante a conexão de alguns fatores cuja desconexão detectamos. Esta reconexão pode, de acordo com nosso Fluxograma Atuacionista, gerar um fenômeno colateral, porém não menos importante: a reaproximação da Escola com o fluxo de conhecimento associado ao Tarô de Marselha e a incorporação deste no corpo de conhecimento institucional da Educação.

Enquanto a associação do Tarô com as atividades originalmente subordinadas à Arte da Memória – o jogo recreativo e a divinação – naturalmente afastam a Escola, visto que estas ações predominaram em nossa cultura e estão geralmente associadas às apostas e à superstição charlatã, a reconexão do Tarô com suas tradições imagéticas folclóricas e religiosas naturalmente atraem o interesse da educação escolar oficial, mudando a polaridade do circuito e reconfigurando a posição relativa do jogo e da divinação nas ações conectadas ao Tarô.

É importante salientar que foram exatamente estas duas ações secundárias, o jogo e a divinação, as responsáveis pela preservação e difusão atual do Tarô de Marselha, não sendo secundárias em termos valorativos, mas sim metodológicos, em relação à Arte da Memória como um todo. A sua inserção preferencial nestas atividades, cortando-se as conexões memoriais tradicionais, pode ser uma estratégia eficaz de ocultamento e sobrevivência frente a épocas de repressão e genocídio, uma espécie de “dormência” do “vírus” Tarô, aguardando tempos mais esclarecidos para retomar sua movimentação e vitalidade ativa, conectado a seus hospedeiros humanos. Um vírus de inteligência, celebração e paz. Não queremos assim, de maneira alguma, retirar a potência e a intensidade destas atividades, muito pelo contrário. A reconexão delas com a tradição étnica/religiosa que envolve o Tarô de Marselha pode aprofundar os benefícios e profundidade de ambas as atividades, minimizando os danos decorrentes da superficialização e cristalização da memória, preservando e ampliando sua potência de repositório emergencial das imagens de Tiro/Tarô. Os livros poderão ser queimados, mas essa própria extinção da memória cronológica garantirá a preservação do Tarô como baralho de jogo ou divinatório. A inteligência pode passar por períodos de retração e dormência, mas as paixões nunca!

O que propomos aqui, então, como ação resultante de nosso trabalho, é uma dupla conexão da memória dos grupos folclóricos tradicionais brasileiros, do complexo das Folias de Reis, ainda existentes: uma conexão com o passado, resgatando o Tarô de Marselha em sua

posição de Bandeira/oratório/santinho- devocional ou “registro” nos ritos processionais oriundos das tradições dos Cristãos-Novos, pois apresentar a procedência e relevância identitária cultural do Tarô e das máquinas tríplicas tradicionais aos Mestres e componentes dos grupos brasileiros de Reisado, Cavalo Marinho, Congada e congêneres, pode sinergizar e ordenar memórias que já se tornaram desconexas devido ao imenso tempo decorrido e às grandes transformações pelas quais passaram os rituais ao longo do tempo e das migrações forçadas. Retornar às procissões esta Bandeira arcaica tão zelosamente conservada, para consolidar e esclarecer memórias hoje dispersas e revitalizar ritos que já perderam sentido é uma maneira de contribuir para a atualização de tradições preciosas.

A segunda conexão é, no entanto, a mais importante no sentido de uma revitalização dos ritos tradicionais: uma conexão com o futuro, articulando os grupos de RPG, Cos Play e Sword Play para se integrem às procissões e batalhas rituais tradicionais dos grupos folclóricos brasileiros, trazendo a exuberância da sociedade industrial capitalista para infundir visibilidade e vitalidade aos grupos tradicionais à beira da extinção, utilizando para isso o registro cinematográfico do encontro. Esta revitalização de costumes por intermédio da câmera cinematográfica já foi bem-sucedida no Brasil, em uma experiência de resgate de tradições indígenas pela cinematografia:

Esse jogo de espelho ia gerando um entusiasmo e, com a possibilidade de se ver na telinha, os Nambiquara começam a delirar e a gente com eles. Eles, então, (...) furam o nariz de trinta jovens numa cerimônia que não se realizava há vinte anos. (Cesar, A.; 2013; p.19-20)

Se a imagem salva é porque, no fora de campo da fala, ela passa a ser um dos elementos articuladores da comunidade em si mesma. (Cesar, A.; 2013; p.23)

Conectar a tradição do Reisado com as manifestações espontâneas da juventude contemporânea pode resultar em um benefício de mão dupla: a revitalização e transformação dos grupos tradicionais sem a perda de identidade devido à sua forte conexão com o passado e preservação da memória tradicional, e a conexão dos jovens contemporâneos com as tradições e memórias ancestrais, infundindo-lhes senso de identidade e continuidade cultural. O que resultará formalmente dessa imersão dos humanos envolvidos nas ações “florescentes” relacionadas com o Tarô - e atualmente dele desconectadas - na “sopa” da memória tradicional, é algo quase que imprevisível, não sendo objeto de nossa atuação, a qual tem por escopo apenas

o aumento da vitalidade do sistema, conectando por nosso desejo (Fonte de Energia) e pelas imagens tradicionais ou cinematográficas (Repositórios de Energia), pontos atualmente desconexos, gerando assim uma diferença de potencial e um fluxo vital entre eles. A captação dos movimentos resultantes dessas conexões por meio das máquinas tríplicas eletrônicas cinematográficas é o fator ao mesmo tempo descritivo e criativo inserido no sistema, com a função tradicional do Oratório e dos santinhos de atuarem como “registros” das imagens.

Este é um movimento que só poderia ser feito aqui no Brasil e que amplia horizontes de qualquer perspectiva que se tenha. Um movimento de “religare”, um movimento religioso, que pode partir da pesquisa e atuação acadêmica universitária, a qual servirá como catalizadora entre cultura tradicional e contemporânea, vitalizando ambas. Sonho sem sentido? Não. Ação possível de micro-política. Resgate e valorização de um passado étnico e cultural do qual nossos ancestrais sentiam vergonha, mas que não puderam deixar de praticar sob vários disfarces. Memória de imagens e memória de movimentos caminhando juntas, em um processo educativo que amplia a vitalidade e o repertório das ações humanas. Ampliação da liberdade e fortalecimento da capacidade de preservá-la, mesmo sob condições adversas. Dádiva do “Rosto Divino”, nossa conexão pessoal com o Cosmos.



Fig.261: Jesus crucificado. Dilan Barela Ribeiro dos Santos. 6 anos. Sexta-feira Santa, 2018.

Referências Bibliográficas:

- Almeida, M.J. (1999), *Cinema, Arte da Memória*. Editora Autores Associados. Campinas.
- Almeida, M.J. (2005), *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*. Editora Unicamp. Campinas.
- Anônimo (2005), *Meditações Sobre os 22 Arcanos Maiores do Tarot*, Ed. Paulus. São Paulo.
- Aranha, R.H.S. (2010), *Os Arcanos Maiores do Tarô e a pintura Simbolista do Séc. XIX; uma Visão Interpretativa da Correlação Arquetípica*. Tese de Mestrado – IA/Unicamp. Campinas.
- Armson, M. (2011), *The Transitory Tarot: An Examination of Tarot Cards, the 21st Century New Age and Theosophical Thought*. *Literature & Aesthetics*, vol 21/1, pp.196-212.
- Begg, E. (1996), *The Cult of the Black Virgin*. Penguin Books. Londres.
- Behringer, W. (1998), *Shaman of Oberstdorf*. University Press of Virginia. Charlottesville.
- Bergson, H. (1932), *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Editora Almedina. Coimbra.
- Bergson, H. (1991), *Matter and Memory*. Zone Books. Nova Iorque.
- Bíblia Sagrada. (1964), Barga/Catholic Press. Rio de Janeiro.
- Bitter, D. (2008), *A Bandeira e a Máscara: Estudo Sobre a Circulação de Objetos Rituais nas Folias de Reis*. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Blumenkranz, B. (1969), *Les Premières Implantations de Juifs en France 'du Ier au Début du Ve siècle*. *Comptes Rendus de L'académie des Inscriptions et Belles Lettres*. Vol.113-1, pp.162-174.
- Burchel, S. (2008), *Phantom Black Dogs in Pre Hispanic Mexico*. Heart of Albion. Inglaterra.

Carey, S. (2001), *Cognitive Foundations of Arithmetic: Evolution and Ontogenesis*, Mind & Language, vol. 16/1, pp.37-55.

Carneiro, E. (1982), *Folgedos Tradicionais, Etnografia e Folclore/Clássicos 1*. Funarte. Rio de Janeiro.

Carvalho, J.; Oliveira, J.J.; Paixão, K.S.S.; Carvalho, P.P.; Santos, M.F.J. (2015), *Entre Pétales e Espinhos: Dona Rosa e o Reisado do Bom Jardim*. Ciências Humanas e Sociais Unit. Aracaju; v. 2; n.3; p. 35-49.

Carvalho, M.M.P. (1996), *As Mulheres no Bumba-meu-Boi: Saindo Detrás das Cortinas*. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore; nº5 São Luis; pp.40-41.

Cesar, A. (2013), *Sobreviver com as Imagens*. Devires. Belo Horizonte; v. 10; n. 2; p. 12-23.

Chomsky, N. (1997), *Language and Problems of Knowledge*. Teorema, vol 16/2, pp. 5-33.

Cornélio, P.S.C. (2009), *Reisado Careta: Brincadeira para Louvar Santos Reis*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Maranhão.

Cousté, A. (1983), *Tarô ou a Máquina de Imaginar*. Ed. Global. São Paulo.

D'Alviella, G. (1995), *A Migração dos Símbolos*. 10ª ed. Editora Pensamento. São Paulo.

Deleuze, G.; Guatarri, F. (1996), *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Ed. 34; vol.3. Rio de Janeiro.

Didi-Huberman. G. (2013), *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*. Ed. Contraponto. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro.

Dummett, M. E. (1980), *The Game of Tarot from Ferrara to Salt Lake City*. Ed. Duckworth. Londres.

- Dummett, M. E. (1984), *The Philosophical Basis of Intuitionist Logic*. Cambridge University Press. Cambridge. pp.97-129.
- Dummett, M.E.; McLeod, J. (2009), *A History of Games Played with the Tarot Pack, the Game of Triumphs*. Ed. Maproom. Oxford.
- Eidoux, H.P. (1979), *A Ressurreição da Gália. Grandes Civilizações Desaparecidas*. Otto Pierre Editores. Rio de Janeiro.
- Fara, R.; Salles, M. (2006), 'An Interview with Michael Dummett: from Analytical Philosophy to Voting Analysis and Beyond', *Soc. Choice Welfare*, vol. 27, pp.347-364.
- Ferretti, M. (2000), *Encantaria Maranhense: um Encontro do Negro, do Índio e do Branco na Cultura Afro-Brasileira*. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore; nº18. São Luis; pp.66-71.
- Foucault, M. (1987), *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Ed. Vozes. Petrópolis.
- Foucault, M. (2005), *Em Defesa da Sociedade. Curso no Collège de France, 1975-1976*. Martins Fontes. São Paulo.
- Franco, J. E.; Tavares, C. (2016), *Cristãos-novos, Jesuítas e Inquisição: uma relação controversa em Portugal (séculos XVI e XVII)*. Navegações. Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 48-58.
- Frankfort, H. (1939), *Cylinder Seals: a Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near-East*. Mc Millan & Co. Londres.
- Ginzburg, C. (1990), *Mitos, Emblemas e Sinais*. Editora Schwarcz. São Paulo.
- Ginzburg, C. (1991), *História Noturna, Decifrando o Sabá*. Companhia das Letras. São Paulo.
- Gombrich, H. (1999), *História da Arte*. 16ªed. Ed. LTC. Rio de Janeiro.

Gonçalves, T.F.C. (2007), *Elementos Iconográficos do “Louco” nas Cartas de Tarô: de Gringonneur ao Tarô de Marselha*. III Encontro de História da Arte – IFCH / Unicamp. Campinas.

Gonçalves, T.F.C.; Reily, L.H. (2010), *Elementos Iconográficos da Carta do Louco no Tarô: Jacquemin Gringonneur, Visconti Sforza, Mantegna, Mitelli, Noblet*. Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I Faculdade de Artes Visuais I UFG. V.8, n.1; Goiânia.

Gorelic L., Gwinnett A.J. (1981), *The Origin and Development of the Ancient Near Eastern Cylinder Seal*. Expedition Magazine; vol. 23.4; pp. 17-30.

Gullar, F. (2000), *As Mil e Uma Noites, Contos Árabes*. Ed. Revan. Rio de Janeiro.

Hawass, Z.; (2010), *Rei Tut: Segredos de Família*. National Geographic; National Geographic Society. Ed. Setembro; pp.44-69.

Hearne, K.M.T. (1978), *Lucid Dreams: an Electro-Physiological and Psychological Study*. Ph.D. Thesis. Dept. of Psychology. University of Liverpool. England.

Iancu, D. (2.000), *Juifs Séfarades et Provençaux, La Transmission de L'héritage Andalou*. La Pensée de Midi; nº1, p. 26-31.

Ifrah, G. (1989), *Os Números: História de uma Grande Invenção*. Ed.Globo. Rio de Janeiro.

Jastrow, J.M.; (1915), *The Civilization of Babylonia and Assyria*. J.B. Lippincot. Philadelphia/Londres.

Jodorowsky, A.; Costa, M. (2004), *La Via del Tarot*. Ed.Siruela. Madri.

Kalaydjieva, L.; Morar, B.; Chaix, R.; Hua Tang. (2005), *A Newly Discovered Founder Population: the Roma/Gypsies*. Bio Essays; vol.27; pp.1084–1094. Wiley Periodicals, Inc.

Kastrup, V.; Passos, E. (2013), *Cartografar é Traçar um Plano Comum*. Fractal, Rev. Psicol.; v. 25; n. 2; p. 263-280.

Lima, C. O. (1998), *O Universo do Bumba-meu-Boi do Maranhão*. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore; nº11. São Luis; pp.42-44.

Lody, R. (2001), *Jóias de Axé: Fios de Contas e Outros Adornos de Corpo*. Editora Bertrand Brasil.

Loyola, I. (2005), *Exercícios Espirituais*. Edições Loyola. São Paulo.

Macdonald, J.M. (1897), *Massilia-Cartago Sacrifice Tablets of the Cult of Baal*. Ed. D. Nutt, Strand. Londres.

Mandelbrot, B.B. (1989), '*Fractal Geometry: What is it and What Does it Do?*', Proceedings of the Royal Society of London; vol. A 423; pp.3-16. Londres.

Martinelli, C.G.S. (2013), *Os Signos Pictóricos das Cartas de Tarô como Veículos Narrativos*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Universidade de Sorocaba, 2013.

Mebes, G.O. (1978), *Os Arcanos Maiores do Tarot*. Ed. Pensamento. São Paulo.

Miele, N. (2008), *Velhos "Cristãos-Novos" no Sertão Paraibano*. Revista Lusófona de Ciência das Religiões. Ano VII; n.º 13/14; p.539-552.

Miranda, C.E.A. (2000), *A Educação da Face*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas.

Miranda, C.E.A. (2011), *Orbis Pictus*. Pro-Posições, vol. 22, n. 3 (66), p. 197-205. Campinas.

Moore, W.H. (1940), *Ancient Oriental Cylinders and other Seals*. University of Chicago Press. Chicago.

Morowitz, H. Smith,E. (2007), *Energy Flow and the Organization of Life*. Wiley Periodicals, Inc., Vol. 13, No. 1.

- Moura, R. (2010), *Iconografias do Feminino: Mitos, Arte e Outras Representações*. História, imagem e narrativas. Edição especial. No. 10, Abril.
- Mullarkey, J.C. (1995), *Bergson's Method of Multiplicity*, *Metaphilosophy*, vol. 26/3, pp.230-259.
- Murner, T. (1509), *Logica Memorativa*. Bayer Staatz Bibliothek. Munique.
- Nelli, R. (1980), *Os Cátaros*. Edições 70. Lisboa.
- Nichols, S. (1995), *Jung e o Tarot*. Ed.Cultrix. São Paulo.
- Nicholson, I. (1967), *Mexican and Central American Mythology*. Ed. Paul Hamlyn. Londres.
- Orsi, R. (2016), *History and Presence*. Ed. Belknap. Cambridge/Massachusetts.
- Penco, C. (2013), *Dummet and the Game of Tarot*, *Teorema*, vol. 32/1, pp. 141-155.
- Peralba, M.O. (2012), *She is Everywhere*. Vol.3; Anthology in Womanist/Feminist Spirituality. Organizado por Mary Saracino and Mary Beth Moser. Universe Books. IN/EUA.
- Porada, E. (2014), *Edith Porada: A Centenary Volume*. Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich. Zurique.
- Pratesi, F. (1993), *Dauphiné Cards on the Wrong Track*, *The Playing Card*, vol.21/3, pp.65-71.
- Quattrocchi, V.; (2006), *Benedicaria, Master Edition*. Ed. Lulu.com.
- Rivero, M.E.; Von Tschudi, J.J. (1971), *Peruvian Antiquities, Translated by France L. Hawks*. Kraus Reprint Co.
- Roaf, M. (2006), *Grandes Civilizações do Passado, Mesopotâmia*. Ediciones Folio S.A. Barcelona.
- Rosenroth, C.K. (1684), *Kabbala Denudata*, Sulzbach.

Santos, M. R.; Miranda, C.E.A.; Silva, D.G.B. (2016), *Marseille Tarot: a Phylosophical Enquiry*. The Cartomancer. Vol.2, Issue 3, pp. 38-43.

Santos, M. R.; Miranda, C.E.A.; Silva, D.G.B. (2016), *Marseille Tarot: an Intuitionist Experiment*. The Cartomancer. Vol.2, Issue 4, pp. 40-45.

Santos, M. R.; Miranda, C.E.A. (2017), *A Memory Machine*. The Tarot Chronicles. No. 5. Moscou, Rússia.

Schwennhagen, L. (1986), *Fenícios no Brasil, Antiga História do Brasil, de 1.100 A.C. a 1.500 D.C. Tratado Histórico*. 4ªed. Ed. Cátedra. Rio de Janeiro.

Silva, D.G.B. (2008), *A Arte da Memória em Imagens e os Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Unicamp. Campinas.

Silva, S.P. (2011), *Os Sentidos da Festa: (Re)Significações Simbólicas dos brincantes do Reisado de Congo em Barbalha – CE (1960-1970)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba.

Smith, W. (1854), *Dictionary of Greek and Roman Geography*. Ed. Little, Brown & Co. Boston.

Stiber, L.S.; Eusman, E.; Albro, S. (1995), *The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I: Two oversized, multi-block, 16th-century Woodcuts from the Studio of Albrecht Durer*. The American Institute for Conservation, The Book and Paper Group Annual, Vol. XIV.

Tavares, F.R.G. (1993), *Tornando-se Tarólogo: Percepção "Racional" versus Percepção "Intuitiva" entre os Iniciantes no Tarot no Rio de Janeiro*. Numen: revista de estudos e pesquisa da religião, v.2. n.1, p. 97-123. Juiz de Fora.

Valotta, M.A.; (1985), *Mitos y Leyendas Toltecas y Astecas*. Ed. Jamkana. Madrid.

Van-der-Zande, P. (2012), *Hidden Gypsies of Jerusalem*. The Jerusalem Post; online edition: 03/03. <https://www.jpost.com>

Vieira, W. (1980), *Projeções da Consciência*. Livraria Alan Kardec Editora. São Paulo.

Walker, B.L. (2005), *The Lost Wolves of Japan*. University of Washington Press. Washington.

Warburg, A. (2005), *El Renacimiento del Paganismo*. Alianza Editorial. Madrid.

Ward, W.H. (1910), *The Seal Cylinders of Western Asia*. Carnegie Institution of Washington. Publ.100. Washington D.C.

Yates, F. (2013), *A Arte da Memória*. Editora Unicamp. Campinas.

Yeoshua, A.B. (2010), *Beyond Folklore: The Identity of the Sephardic Jew*. Quaderns de la Mediterrània 14, 151-155.

Zerner, M. (2009), *Inventar a Heresia?* Editora Unicamp. Campinas.