



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ALEXANDRE GIL FRANÇA

**O NAIPE DE CIGARROS
TARÔ, JOGO E ADIVINHAÇÃO EM *O NATIMORTO* DE LOURENÇO
MUTARELLI**

**CAMPINAS,
2024**

ALEXANDRE GIL FRANÇA

O NAIPE DE CIGARROS

TARÔ, JOGO E ADIVINHAÇÃO EM *O NATIMORTO* DE LOURENÇO

MUTARELLI

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária na Área de Concentração: Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.

Este arquivo digital corresponde à versão final da tese defendida pelo aluno Alexandre Gil França e orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.

CAMPINAS,

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

F844n França, Alexandre Gil, 1982-
O naipe de cigarros - tarô, jogo e adivinhação em O natimorto de Lourenço Mutarelli / Alexandre Gil França. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Tarô. 2. Renascença. 3. Mutarelli, Lourenço, 1964-. 4. Alegoria. 5. Ocultismo. I. Carvalho Júnior, Eduardo Sterzi de, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The cigarettes suit - tarot, game and divination in O natimorto by Lourenço Mutarelli

Palavras-chave em inglês:

Tarot

Renaissance

Mutarelli, Lourenço, 1964-

Allegory

Ocultism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior [Orientador]

Erick Felinto de Oliveira

Antônio de Pádua Fernandes Bueno

Franklin Alves Dassie

Daniel Levy Candeias

Data de defesa: 10-07-2024

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4408-4555>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8739065005946891>



BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Antônio de Pádua Fernandes Bueno

Daniel Levy Candeias

Erick Felinto de Oliveira

Franklin Alves Dassie

**IEL/UNICAMP
2024**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Agradecimentos

Os arcanos maiores: Maria Ignez, Deocy e Francisca.

Os cavalheiros: Luís Henrique e Phillip

Os valetes e princesas: Cecília, Lígia, Luiz Felipe e Carolina.

E também

Mônica e Gisele.

Antônia e família Reche Bezerra.

A centenária da família, tia Geny.

As rainhas: Iamni e Guida.

Os amigos que contribuíram com a tese:

Maria Luísa Fumaneri, Luis Felipe Abreu.

O professor Eduardo Sterzi, pela confiança e orientação.

Os professores Erick Felinto e Pádua Fernandes
pelas preciosas contribuições na banca de qualificação.

In memoriam: vó Gencerica, tia Rita, vó Teresa.

Vô Deocy e vô Antônio Francisco, que, ao que tudo indica,
também se interessavam pelo assunto.

Agradecimento ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela outorga do processo nº 140519/2020-3, concedendo o apoio financeiro integral e tão necessário para que esta tese pudesse ser devidamente desenvolvida.

Dedicatória

para Iamni - meu arcano maior.

RESUMO

Esta tese faz uma análise do romance *O natimorto* (2009) de Lourenço Mutarelli a partir do tarô. Partimos da hipótese apresentada por Helen Farley no livro *A cultural history of tarot* (2009), propondo os tarôs Visconti di Modrone, Brera-Brambilla e Visconti-Sforza como uma alegoria da vida da família Visconti na Renascença – sobretudo de Filippo Maria Visconti (1392 -1447), o duque de Milão, indivíduo que encomendou esses primeiros baralhos. Para investigá-la, percorremos tanto livros sobre a história da Renascença, como *A cultura do Renascimento na Itália* (2009), de Jacob Burckhardt, quanto sobre a filosofia renascentista, como *Indivíduo e cosmos da filosofia do Renascimento* (2001), de Ernst Cassirer. Partindo desse panorama, contrastamos o ambiente cultural, religioso e filosófico do Renascimento com o ocultismo do século XIX, berço do tarô divinatório, encontrando pontos de encontro e ressonâncias com o intuito de se chegar a uma teoria geral da prática de leitura do tarô em *O natimorto*. Em um segundo momento, investigamos dentro de *O natimorto* alguns pontos de confluência de aspectos estudados na primeira parte, recorrendo a autores como Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Carlo Ginzburg, Mircea Eliade, entre outros, estudando como o jogo de tarô dos maços de cigarros, apresentado no romance de Mutarelli, expressa as personagens envolvidas na obra. Ainda num terceiro momento, mostraremos a criação do naipe de Cigarros, tendo como base o místico G.O. Mebes. Aqui, procuramos explorar a alegoria como recurso narrativo, demonstrando, ao mesmo tempo, como algumas noções presentes em *O natimorto* possuem um forte apelo esotérico. Por fim, nossa tese terá como horizonte a seguinte pergunta: como a utilização do tarô na escrita e na trama de *O Natimorto* dá a ver as possibilidades da leitura divinatória como alegoria e ferramenta de reflexão?

Palavras-chave: tarô; Renascença; Mutarelli; *O Natimorto*; ocultismo; alegoria

ABSTRACT

This thesis analyzes the novel *O natimorto* (2009) by Lourenço Mutarelli using the tarot. We start from the hypothesis presented by Helen Farley in the book *A cultural history of tarot* (2009), proposing the Visconti di Modrone, Brera-Brambilla and Visconti-Sforza tarots as an allegory of the life of the Visconti family in the Renaissance – especially by Filippo Maria Visconti (1392 -1447), the Duke of Milan, the individual who commissioned these first decks. To investigate this, we covered both books on the history of the Renaissance, such as *A cultura do Renascimento na Itália* (2009), by Jacob Burckhardt, and on Renaissance philosophy, such as *Indivíduo e cosmos da filosofia do Renascimento* (2001), by Ernst Cassirer. Starting from this panorama, we contrast the cultural, religious and philosophical environment of the Renaissance with the occultism of the 19th century, the birthplace of divinatory tarot, finding meeting points and resonances with the aim of arriving at a general theory of a tarot reading practice in *O natimorto*. Secondly, we investigated within *O natimorto* some points of confluence of aspects studied in the first part, using authors such as Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Carlo Ginzburg, Mircea Eliade, among others, thus studying how the game cigarette pack tarot card expresses the characters involved in the work. Still in a third moment, we will show the creation of the Cigarettes suit, based on the mystical G.O Mebes. Here, we seek to use allegory as a narrative resource, demonstrating at the same time how some notions present in *O natimorto* have a strong esoteric appeal. Finally, our thesis will have as its horizon the following question: how does the use of tarot in the writing and plot of *O natimorto* reveal the possibilities of divinatory reading as an allegory and tool for reflection?

Keywords: tarot; Renaissance; Mutarelli; *O Natimorto*; occultism; allegory

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cartas do baralho Mameluco	25
Figura 2 - 3 de paus do baralho Visconti di Modrone	26
Figura 3 - O Mago do tarô Visconti di Modrone, reconstituição de Lo Scarabeo.....	36
Figura 4 - A Imperatriz do tarô Visconti di Modrone	37
Figura 5 - Roda da Fortuna do tarô Visconti di Modrone, reconstituição de Dal Negro	38
Figura 6 - Roda da Fortuna do tarô Brera-Brambilla	39
Figura 7 - Rainha de Espadas do tarôVisconti di Modrone	40
Figura 8 - Rei de Copas do tarô Visconti di Modrone.....	41
Figura 9 - Rei de Ouros do tarô Visconti di Modrone	42
Figura 10 - Trecho de Villa Barbaro pintado por Veronese	44
Figura 11 - Trecho de Villa Barbaro pintado por Veronese	45
Figura 12 – “A reunião do Rei Salomão com a Rainha de Sabá”, detalhe da Porta do Paraíso por Ghiberti.....	47
Figura 13 - Desenho de Lourenço Mutarelli	64
Figura 14 - Cena de <i>Transsubstanciação</i>	71
Figura 15 - 4 de Paus na versão restaurada de Jodorowsky e Camoin.....	74
Figura 16 - 4 de Paus na versão Waite-Smith.....	74
Figura 17 - Comparação entre dois arcanos do Sola-Busca e do Waite-Smith	77
Figura 18 - Desenho de Lourenço Mutarelli	101
Figura 19 - Os Enamorados na versão de Marselha de Grimaud	110
Figura 20 - <i>Jeune fille mangeant un oiseau</i> por Rene Magritte (1927).....	116
Figura 21 - Esquema da Árvore da Vida e a carta da Sacerdotisa do Waite-Smith.....	133
Figura 22 - Árvore da Vida representando o caminho do raio ou do relâmpago brilhante	134
Figura 23 - Tabela com as associações das letras hebraicas em Levi e no Cipher Manuscript da Golden Dawn.....	136
Figura 24 - Desenho de Lourenço Mutarelli	157
Figura 25 - Desenho de Lourenço Mutarelli	160
Figura 26 - A Papisa do tarô Visconti-Sforza.....	181

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 TARÔ DE FILIPPO MARIA – A VIDA EM JOGO DO RENASCIMENTO	15
2.1 O tarô e o renascimento	15
2.2 Os Visconti em jogo.....	24
2.3 Filippo Maria e os astros.....	27
2.4 O acaso do jogo como parte da alegoria	32
2.5 A <i>enargeia</i> do baralho	35
2.6 Tarô como um jogo e o tarô divinatório: um traço de parentesco.....	48
2.7 A heterotopia divina	50
2.8 A religiosidade e o tarô	55
3 O TARÔ DO AGENTE: O JOGO DA VIDA EM <i>O NATIMORTO</i>.....	64
3.1 A promessa e a virada em um musical silencioso	64
3.2 A verdade do canto mudo.....	66
3.3 A alegoria de dois fumantes	72
3.4 O esvaziamento e a voz do vazio	82
3.5 Deleuze, o acontecimento e a adivinhação	87
3.6 A estrutura da expressão da verdade em <i>O natimorto</i>	95
3.7 A verdade como armadilha.....	101
3.8 O <i>agenda-setting</i> da pureza	106
3.9 <i>Monstra e Astra</i>	116
4 O NAIPE DE CIGARROS	125
4.1 G.O. Mebes e os caminhos do tarô de <i>O natimorto</i>	128
4.2 Breve resumo sobre a Árvore da Vida	130
4.3 O naipe de Espadas e a pureza relacionada à dor	137
4.4 O naipe de Paus em Mebes e o naipe de Cigarros em <i>O natimorto</i>	140
4.5 O Ás de Cigarros: sefirás Kether e Malkut, “A Nicotina”.....	141
4.6 O Dois de Cigarros: sefirás Hokmah e Yesod, “A Brasa”	142
4.7 O Três de Cigarros: sefirás Binah e Hod, “O Maço”	144
4.8 O Quatro de Cigarros: sefirás Hesed e Netzah, “O Hotel”	145
4.9 O Cinco de Cigarros: sefirás Geburah e Tiferet, “A Desconfiança”	146
4.10 O Seis de Cigarros: sefirás Tiferet e Geburah, “O Abandono”	148
4.11 O Sete de Cigarros: sefirás Netzah e Hesed, “A Desconstrução”	150

4.12 O Oito de Cigarros: sefirás Hod e Binah, qliphath Satariel, “O Labirinto”	151
3.13 Nove de Cigarros: sefirás Yesod e Hokmah, qliphath Ghogiel, “O Sem Forma”	153
4.14 O Dez de Cigarros: sefirás Malkut e Keter, qliphath Thaumiel. “A Voz do Silêncio”.....	155
4.15 O Rei de Cigarros	157
5 NANCY	161
BIBLIOGRAFIA	182

1 INTRODUÇÃO

Nossa tese parte do princípio de que determinados jogos – inclusive o tarô em sua versão divinatória – são uma alegoria parcial de uma visão de mundo em sociedade. Ou seja, o jogo pode ser uma espécie de internalização daquilo que será vivenciado potencialmente em um certo meio. E mais: suas regras de funcionamento e divisão em rodadas podem determinar o horizonte dessa visão. O tarô divinatório, por exemplo, bem como acontece com os templos religiosos, encerra em seus limites um cosmos organizado: ele é um modo de internalizar uma maneira de ver o mundo e aplicá-la como *forma de vida*. Outros dois exemplos, aparentemente ordinários, nos servem de pronto para entendermos como essa vivência em potencial funciona agora em termos seculares: o Jogo da Vida e o Xadrez. Um depende basicamente do acaso para funcionar; o outro, da estratégia e dos movimentos do adversário. Um reproduz, de maneira parcial, a vida do homem contemporâneo. O outro, a guerra entre dois reinos ou impérios, vista por uma perspectiva macrocômica. Um incorpora e dá um significado ao acaso que manda, por exemplo, o jogador estudar Medicina (se tiver sorte) ou Filosofia (se tiver azar). O outro valoriza a estratégia e a prevenção como ferramentas decisivas na rodada final. É preciso sublinhar, portanto, que a partícula elementar a articular os dois jogos – um, pela via do acaso, e o outro, pela estratégia e antecipação das jogadas – é, também, uma expressão simbólica de uma determinada visão de mundo, para além das imagens e movimentos que o jogo pode evocar. É significativo, por exemplo, que no Jogo da Vida seja um “azar” (ou seja, ganhar menos pontos) estudar Filosofia, e “sorte” (ganhar mais pontos) estudar Medicina. Ou que a prevenção (refletida na antecipação das jogadas) seja crucial para a vitória no Xadrez.

No caso do tarô, ao menos duas instâncias devem ser levadas em conta em sua análise: o acaso das tiragens (e seu devido efeito) e os significados ocultos por trás das combinações. Qual a influência dessas duas características na realidade proposta pelo baralho? E em que medida elas criam uma outra realidade para os seus participantes? A noção de um jogo movido pelo acaso e que guarda significados secretos é, para além da ordenação simbólica proporcionada pelas cartas, uma organização dinâmica de um sistema de elementos que expressa um mundo por meio de assinaturas. Nossa intenção com esta tese é demonstrar como isso pode acontecer na literatura, a partir de um dos livros brasileiros que mais ilustra essa problemática no território do tarô: *O natimorto* de

Lourenço Mutarelli (2009). Nele, a personagem principal lê o futuro através das fotografias estampadas nos fundos dos maços de cigarros. E essa alegoria do fumante, em alguma medida, expressa também a relação que o Agente (o protagonista da história) irá estabelecer com uma cantora, a quem ele chama de a Voz da Pureza. Veremos neste trabalho como muitas das relações entre sociedade e jogo de tarô estabelecidas em épocas diversas (como no renascimento e no iluminismo) ecoam aqui de uma maneira surpreendentemente atual. Para tanto, seguiremos o seguinte percurso de pesquisa.

No primeiro capítulo, faremos um breve histórico da relação entre o tarô e a alegoria, demonstrando como ambos estão entrelaçados a uma visão de mundo expressa tanto pela cultura quanto pela filosofia do Renascimento. Mostraremos como as cartas foram influenciadas pelo imaginário cristão, mas também pela astrologia e pela cultura pagã. Como figura central, teremos Filippo Maria Visconti, o duque de Milão, homem que encomendou os primeiros tarôs que nos são conhecidos, e que possuía um peculiar apreço por jogos de tabuleiro, livros de cavalaria, além das pseudociências de sua época. Por outro lado, a ideia de tarô em sua versão divinatória surgiu somente no século XVIII com a publicação de *Le monde primitif*¹(2016), de Antoine Court de Gébelin. Mostraremos em que medida haveria ecos da filosofia renascentista (principalmente do filósofo Nicolau de Cusa) nessa nova abordagem do jogo, nas associações feitas por autores do século seguinte, como Éliphas Levi e os membros da Ordem Hermética da Golden Dawn.

No segundo capítulo, entraremos no universo de *O Natimorto*, de Lourenço Mutarelli, demonstrando, num primeiro momento, a sua relação com o território da pintura. Em que medida o indivíduo pode ser expressado em uma figuração em sua mais completa subjetividade? Mostraremos como isso é problematizado em *O natimorto*, numa zona obscura entre a transcendência e a ironia. Em um segundo momento, iremos demonstrar como a ideia de alegoria, cara na compreensão dos tarôs da família Visconti, ganha em *O natimorto* uma configuração peculiar ao ser regida pelo vício em cigarros. Nesse sentido, tentaremos compreender também como se dá a influência dos principais *decks* de tarô nesta obra – o de Marselha e o Waite-Smith. Em contrapartida, apontaremos como funciona o tarô divinatório a partir das teorias de Carlo Ginzburg, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman

¹ Usamos como referência o livro VIII do *Monde Primitif* de Gébelin que fala sobre o tarô, traduzido para o inglês da versão original por Evalyne K. Hall no volume intitulado *Du Jeu des Tarots et Recherches sur les Tarots from Monde Primitif Book VIII by Antoine Court de Gébelin* (2016).

e Mircea Eliade, além de mobilizar exemplos de *O natimorto* e da literatura em geral para tanto. Aqui, cinco noções emergem como fundamentais nessa concepção divinatória do tarô: o conceito de assinatura pesquisado por Agamben, o acontecimento na visão de Deleuze, a *enargeia* estudada por Ginzburg, a relação do homem religioso e seu cosmos em Eliade, e o saber de um não-saber em Didi-Huberman. Mostraremos como essas instâncias se articulam na construção de uma verdade em uma realidade paralela à vida do consultante, e mais especificamente na Voz da Pureza, personagem de Mutarelli.

No terceiro capítulo, utilizando como base a obra do místico G.O. Mebes, muito difundida entre tarólogos no Brasil nos anos 1990, veremos como é possível organizar *O natimorto* por uma espécie de caminho iniciático. Utilizando o recurso da alegoria estudado no decorrer do nosso percurso, mostraremos o resultado da criação do naipe de Cigarros e quais seriam suas características principais. Descreveremos, sempre inspirado em Mebes, na Cabala e nas associações feitas pelos principais autores da história do tarô divinatório, cada arcano menor deste naipe, mostrando como as noções de pureza, assexualidade, autodestruição e vício não aparecem por acaso no romance mutarelliano – há, no fundo, um forte apelo esotérico aqui. Sempre ao final de cada descrição, sugeriremos uma leitura do arcano em uma possível tiragem, mostrando também como os elementos trabalhados podem ser postos em uma dinâmica de jogo, cujo funcionamento é capaz de mobilizar narrativas.

Por fim, no capítulo *Nancy*, darei o meu relato pessoal na construção deste trabalho, na medida em que pude testar as funções divinatórias do tarô por durante toda a presente pesquisa. Misturando as descobertas realizadas no percurso acadêmico com as descobertas que fiz na prática, pretendo demonstrar como o tarô pode se converter em uma ferramenta de reflexão muito rica para quem se dispõe a incorporar os seus arcanos, apesar de todos os riscos e perigos éticos que ele encerra em seu horizonte de funcionamento.

2 TARÔ DE FILIPPO MARIA – A VIDA EM JOGO DO RENASCIMENTO

2.1 O tarô e o renascimento

Há consenso em afirmar que o mais antigo baralho de tarô conhecido é milanês e data do século XV². Esse *deck* inaugural, segundo historiadores como Andrea Vitalli (2013), Thierry Depaulis (2013) e Helen Farley (2009), teria sido fruto de uma antiga tradição de se utilizar *da alegoria como forma de expressão para determinados fins*; uma ideia iluminadora, aliás, se considerada na análise de um livro como *O natimorto*, em que o tarô, no nosso entender, atinge exatamente esse objetivo. Contudo, tal espaço histórico de pesquisa tem sido bastante controverso e exige um certo cuidado em demonstrar o que está ainda no lugar da hipótese e o que já pôde ser comprovado.

Vitalli em *Il Principe dei Tarocchi Francesco Antelminelli Castracani Fabbia* (2013), nos conta uma hipótese instigante, porém, ainda não comprovada³, de que os vinte e dois trunfos característicos do formato tradicional possivelmente teriam sido, antes, uma alegoria da escala ética cristã, disposta em um formato reduzido do tarô. E o que seria essa escala? Segundo o pesquisador (2004),

No cristianismo primitivo, o caminho para o céu era imaginado na forma de uma subida, como as de Cristo e Elias. Neste contexto também encontrou utilização a escada, que se tornou o elemento principal, juntamente com uma montanha íngreme, para representar o caminho do homem que sobe rumo ao encontro com Deus. Esta representação teve grande sucesso iconográfico e hagiográfico: Perpétua, a mártir cartaginesa, enquanto era forçada à prisão, teve a visão de uma escadaria alta e estreita que subia em direção ao céu, com espadas, lanças e outros tipos de armas que impediam seu progresso pelas laterais enquanto um dragão se agitava em sua base significando o caminho para o céu através do martírio. (...) Muito provavelmente o termo Tarot substituiu o de Triunfo quando o conceito de escala mística ligada a este todo simbólico

² Segundo Isabelle Naldony, “O tarô chamado de “Visconti di Modrone” ou ‘de Cary-Yale’ (do nome de seu primeiro proprietário particular) foi criado em 1441 para o duque Filippo Maria Visconti e destinado a Bianca Maria, por ocasião de seu casamento com Francesco Sforza. É o mais antigo tarô conhecido e preservado (NALDONY, 2022, p. 63)

³ Segundo o próprio Vitalli, “*Ma altre fonti convergono a sostegno di questa teoria, fonti che al momento attuale non possiamo rivelare perché oggetto di indagine da parte nostra.*” (VITALLI, 2019, p. 103)

“Mas outras fontes convergem em apoio a esta teoria, fontes que não podemos revelar neste momento porque estão sob investigação da nossa parte.”

foi tão dominado pelo aspecto lúdico que nos fez esquecer o motivo inicial da sua criação como momento de aprendizagem ética⁴

O jogo inventado supostamente pelo príncipe Fibbia⁵ (exilado em Bologna nas primeiras décadas do século XV) teria ganho sua expressão alegórica, nesse sentido, por meio dos trunfos, “adotados para evitar a condenação da Igreja que repetidamente atacava os jogos de cartas considerados jogos de azar.”⁶ (VITALLI, p. 16). Outro motivo, segundo Vitalli, era para ironizar essa mesma igreja, rival da família Fibbia à época. Por esse viés alegórico, Isabelle Naldony, em *História do tarô* (2022), aponta que:

o historiador Thierry Depaulis identificou dois *discorsi* (discursos) italianos, dos anos de 1560, que tentam descobrir o significado das cartas de tarô, dois textos que afirmam que as alegorias do tarô não são nada além de representações de etapas a serem superadas rumo a Deus. (NALDONY, p. 87).

Assim, o tarô ao utilizar a imagem da escala “rumo a Deus” teria sido em sua origem um jogo didático com intenções éticas intimamente ligado a iconologia cristã. Mas como se poderá perceber, a questão da data de criação do jogo, importante para a teoria de Vitalli, é ainda nebulosa para os historiadores, que especulam uma invenção na Itália, por volta de 1425⁷.

⁴ “*Nel cristianesimo primitivo la via verso il cielo venne immaginata in forma di ascesa, come quelle di Cristo ed Elia. In quest’ambito trovò impiego anche la scala, che divenne l’elemento principale, assieme a un ripido monte, per rappresentare il viaggio dell’uomo che si eleva verso l’incontro con Dio. Tale raffigurazione ebbe grande fortuna iconografica e agiografica: Perpetua, la martire cartaginese, mentre era costretta in prigionia ebbe la visione di una scala alta e stretta che saliva verso il cielo, con spade, lance e altre sorti di armi che ne contrastavano il cammino dai lati mentre un drago si agitava alla sua base a significare la via verso il cielo attraverso il martirio. (...) Con ogni probabilità il termine Tarocco andò a sostituirsi a quello di Trionfo quando il concetto di scala mistica legato a questo insieme simbolico venne talmente sopraffatto dall’aspetto ludico da fa dimenticare il motivo iniziale della sua creazione come momento di apprendimento etico.*”

Disponível em <http://www.letarot.it/page.aspx?id=110>

⁵ Francesco Antelminelli Castracani Fibbia (1360-1419), príncipe de Pisa. Segundo Vitalli, “*Se siamo edotti dell’esistenza di Francesco Fibbia, il Principe, lo si deve ad un dipinto seicentesco, opera di un artista sconosciuto che lo ritrae in piedi, vicino ad un tavolo, sul quale sono poste alcune carte di tarocchino bolognese.*” (VITALLI, 2019, p. 78)

“Se temos conhecimento da existência de Francesco Fibbia, o Príncipe, é devido a uma pintura do século XVII, obra de um artista desconhecido, que o retrata em pé perto de uma mesa sobre a qual estão colocadas algumas cartas de tarô bolonhês.”

⁶ “per evitare la condanna della Chiesa la quale ripetutamente si era scagliata contro i giochi di carte considerati d’azzardo” (original)

⁷ Segundo Vitalli, “*Sulla data ipotetica di nascita del gioco così scrivono, fra l’altro, R. Decker, T. Depaulis e M. Dummett nel volume A wicked pack of cards. The origin of the Occult Tarot "A lower bound for the date of the invention is harder to determine. It probably occurred around 1425; the earliest date with any claim to be plausible would be 1410" In pratica essi suppongono che l’ideazione del gioco fosse avvenuta intorno al 1425, ponendo come limite massimo il 1410.*” (VITALLI, 2019, p.100)

Outra questão diz respeito ao que de fato o príncipe Fibbia teria criado: o jogo de tarô tradicional ou a versão bolonhesa reduzida, conhecida como *tarocchino*? Vitalli em seu livro defende que Fibbia teria sido o criador do tarô tradicional que, posteriormente, ganharia sua forma completa (com os vinte e dois trunfos maiores), e não do baralho bolonhês. Isso vai na contramão de algumas colocações de Michael Dummett em *The game of tarot* (1980), livro canônico da história do jogo, que aponta o seguinte:

Comentando isso, Carlo Lozzi citou com aprovação uma observação inteiramente justa de L. Zdekauer de que a inscrição não atribui a Fibbia a invenção do jogo de tarô em geral, mas apenas daquela variedade particular conhecida como *tarocchino* e peculiar a Bolonha. Como veremos, o final diminutivo refere-se ao uso, nesta variante do jogo, de um baralho abreviado, no qual as cartas de 2 a 5 são omitidas de cada naipe. Evidentemente, tal baralho abreviado deve ser derivado do baralho completo de 78 cartas, e não o contrário, de modo que, se Francesco Fibbia realmente tivesse inventado o baralho *tarocchino* algum tempo antes de sua morte em 1419, o baralho de Tarô comum do qual foi derivado deve ter existido por um certo período antes disso; portanto, se quisermos acreditar na inscrição [do retrato de Fibbia], o baralho do Tarô deve ter sido elaborado por volta de 1400, no máximo. (DUMMETT, 1980, p. 66)⁸

Farley endossa o argumento de Dummett, cuja origem teria surgido de um texto de Leopoldo Cicognara escrito no século XIX. E ainda acrescenta:

(...) parece igualmente duvidoso que o Príncipe Fibbia, que morreu em 1419, tenha sido o inventor do tarô ou do *tarocchino*. Devido às suas semelhanças estruturais e simbólicas, parece certo que o baralho de tarô evoluiu a partir do baralho de cartas comum. No entanto, revela-se impossível demonstrar o surgimento do tarô a partir de outros jogos de cartas, como o *tarocchino*, ou de jogos de tabuleiro pré-existentes, como o *pachisi* ou o *chaturange*. (FARLEY, 2009, p. 28, 29)⁹

“Entre outras coisas, R. Decker, T. Depaulis e M. Dummett escrevem sobre a hipotética data de nascimento do jogo no volume *A wicked pack of cards. The origin of the Occult Tarot* "Um limite inferior para a data da invenção é mais difícil de determinar. Provavelmente ocorreu por volta de 1425; a data mais antiga com qualquer pretensão de ser plausível seria 1410" Na prática, eles assumem que a concepção do jogo ocorreu por volta de 1425, estabelecendo 1410 como limite máximo.”

⁸ “Commenting on this, Carlo Lozzi cited with approval an entirely just observation by L.Zdekauer that the inscription does not attribute to Fibbia the invention of the game of tarot in general, but only of that particular variety of it known as *tarocchino* and peculiar to Bologna. As we shall see, the diminutive ending relates to the use in this variant game of a shortened pack, in which the 2 to 5 are omitted from every suit. evidently, such a shortened pack must be derived from the full 78-card pack, and not the other way around, so that, if Francesco Fibbia really had invented the *tarocchino* pack some time before his death in 1419, the ordinary Tarot pack from which it was derived must have been in existence for a certain period before that; hence, if the inscription is to be believed, the Tarot pack must have been devised by 1400 at the very latest.”

⁹ “(...) Further, it seems similarly doubtful that Prince Fibbia, who died in 1419, was the inventor of either tarot or *tarocchino*. Because of their close structural and symbolic similarities, it seems certain that the tarot deck evolved from the ordinary playing card deck. However, it proves to be impossible to demonstrate the emergence of tarot from other card games such as *tarocchino*, or from pre-existing board games such as *pachisi* or *chaturange*.” (original)

Por fim, reproduzimos a seguir o argumento de Vittali:

Se o Príncipe Fibbia teve alguma coisa a ver com o jogo de Tarô, é muito mais provável que ele tenha sido o inventor, não da variante bolonhesa do jogo, mas do próprio jogo, cuja origem, nesse caso, deveria ser antecipada para antes de 1420. No século XVII, os jogadores bolonheses estavam há muito habituados a jogar apenas jogos de tarô da variedade característica de Bolonha, todos jogados com um baralho reduzido de sessenta e duas cartas; a única exceção foi a forma verdadeiramente desviante de derivação florentina e conhecida como *Germini* ou *Minchiate* (nunca como tarô), que era jogada com um baralho muito particular. É bem possível que na mente de quem compôs a lenda sobre o retrato [do príncipe Fibbia] a distinção entre a invenção do tarô e a invenção do *Tarocchino* não fosse clara; ele pode ter pensado que não existiam outras formas de jogo e até mesmo que era desconhecido fora de Bolonha e seus arredores. Nesse caso, o Príncipe Fibbia poderia realmente ser o primeiro inventor do baralho de tarô e do jogo praticado com ele. (VITALLI, 2019, p. 95, 96)¹⁰

Em suma, a hipótese de Vitalli, por mais instigante e lógica que possa parecer, ainda carece de fontes de comprovação precisas que possam rebater tanto a argumentação de Dummett, quanto a de outros pesquisadores que o apoiam (como Farley e Decker). A teoria que mais se aproxima de uma comprovação histórica completa, na verdade, é a de Farley acerca dos baralhos da família Visconti. Embora a ideia do tarô como uma ferramenta ética seja cara ao presente trabalho, voltemos, por enquanto, nossa atenção para eles.

Os três mais antigos *decks* que delimitam o nosso território de pesquisa sobre a Renascença são: o Visconti di Modrone (ou Cary-Yale), o Bera-Brambilla (ambos entre 1442 e 1447) e o Visconti-Sforza (aproximadamente 1450), possivelmente pintados por Bonifacio Bembo¹¹. Segundo documentos e cartas da época, os dois primeiros foram

¹⁰ “*Se il principe Fibbia ha avuto qualcosa a che fare con il gioco dei Tarocchi, è di gran lunga più probabile che fosse l'inventore, non della variante bolognese del gioco, ma del gioco stesso, la cui origine dovrebbe in tal caso essere anticipata a prima del 1420. Nel XVII secolo, i giocatori bolognesi erano già da tempo abituati ai soli giochi di Tarocchi della varietà caratteristica di Bologna, tutti praticati con il mazzo ridotto di sessantadue carte; l'unica eccezione era la forma davvero deviante di derivazione fiorentina e conosciuta come Germini o Minchiate (mai come Tarocchi), che si giocava con un mazzo del tutto particolare. È ben possibile che nella mente di chi compose la leggenda sul ritratto non fosse chiara la distinzione fra l'invenzione dei Tarocchi e l'invenzione del Tarocchino; costui potrebbe aver pensato che non esistessero altre forme del gioco e persino che esso fosse ignoto al di fuori di Bologna e dintorni. Se è così, il principe Fibbia potrebbe davvero essere il primo inventore del mazzo dei tarocchi e del gioco con esso praticato.*” (original)

¹¹ Naldony aponta que há controvérsias na autoria de Bembo. Diz ela: “Por muito tempo, atribuiu-se a criação desses três tarôs ao artista Bonifácio Bembo. Atualmente, o nome de Francesco Zavattari surgiu nos textos dos pesquisadores: quando se comparam os afrescos desse artista milanês com os tarôs de Visconti, isso parece mais plausível. (NALDONY, 2022, p. 65)

encomendados e criados especialmente para o duque Filippo Maria de Milão, e o terceiro para Francesco Sforza, que se casou com a filha ilegítima de Filippo, Bianca Maria Visconti¹², e governou posteriormente Milão por dezesseis anos, até a sua morte (de 1450 a 1466)¹³. Acredita-se que o baralho Visconti di Modrone, seja o primeiro dessa linhagem. Nele, como veremos, uma história imagética é expressa em suas lâminas douradas, mostrando tanto o ambiente quanto o quadro de forças a mobilizar Filippo Maria e sua família no Renascimento.

Não se sabe se a invenção do formato do jogo e das regras desses primeiros baralhos teriam partido do próprio duque ou de terceiros contratados por ele; ou, ainda, se eles seriam baseados em esquemas esotéricos, artísticos ou literários da renascença. O que os historiadores, como Helen Farley, Michael Dummett ou Ronald Decker, têm, nesse sentido, é um conjunto de provas circunstanciais. Sobre isso, Farley comenta: “Embora nenhum dos esquemas até agora propostos possa explicar de forma convincente a fonte do simbolismo do tarô renascentista, coletivamente eles inferem que as imagens exibidas

¹² Segundo Farley, “*The administrative documents of the Northern Italian courts indicated that there were a plethora of hand-painted decks produced between the time of Marcello’s letter and the end of the fifteenth century; with about twenty incomplete packs surviving.*49 *The earliest extant packs were from the court of Milan. Apart from a general similarity in structure confined to pip cards distributed across four (non-standard) suits and an additional ‘suit’ of trump cards, they did not closely resemble the pack described in Marziano’s treatise or Marcello’s letter. Of the twenty fragmentary packs, three are of particular interest, being the oldest and most complete. All of these decks featured pip cards distributed through the traditional Latin suits of Coins, Swords, Cups and Batons, though the depiction of the suit signs varied between the decks. All were believed to have been painted by Bonifacio Bembo though other artists have been nominated.*50 *Two of the decks were created for Duke Filippo Maria Visconti and the other for Francesco Sforza, who subsequently ruled Milan and married Filippo’s illegitimate daughter, Bianca Visconti.*” (FARLEY, 2009, p.38)

“Os documentos administrativos dos tribunais do norte da Itália indicavam que havia uma infinidade de baralhos pintados à mão produzidos entre a época da carta de Marcello e o final do século XV; com cerca de vinte baralhos incompletos sobrevivendo. Os primeiros baralhos existentes eram da corte de Milão. Além de uma semelhança geral na estrutura das cartas menores distribuídas em quatro naipes (não padronizados) e um “naipe” adicional de trunfos, eles não se pareciam muito com o baralho descrito no tratado de Marziano ou na carta de Marcello. Dos vinte baralhos fragmentários, três são de particular interesse, sendo os mais antigos e completos. Todos esses baralhos apresentavam cartas menores distribuídas pelos tradicionais naipes latinos de Moedas, Espadas, Copas e Bastões, embora a representação dos sinais dos naipes variasse entre os baralhos. Acredita-se que todos tenham sido pintados por Bonifacio Bembo, embora outros artistas tenham sido nomeados. Dois dos baralhos foram criados para o duque Filippo Maria Visconti e o outro para Francesco Sforza, que posteriormente governou Milão e se casou com a filha ilegítima de Filippo, Bianca Visconti.”

¹³ Segundo Burckhardt, “Seu genro e herdeiro [de Filippo Maria], o afortunado *condottiere* Francesco Sforza (1450-66), foi, talvez, de todos os italianos, o homem que em maior grau correspondeu ao coração de sua época, o século XV.” (BURCKHARDT, 2009, p. 67)

nos trunfos do tarô eram comuns na literatura, no teatro e na arte medievais e do início da modernidade.”¹⁴(FARLEY, 2009, p. 49)

É um mistério a fonte criativa do tarô; e mais ainda o sentido de algumas de suas imagens, como a carta do Diabo (figura que, na Renascença, não havia adquirido ainda uma imagem fixa), ou a da Papisa (que poderia ter sido inspirada tanto na lenda da Papisa Joana, quanto, mais provavelmente, na história da irmã Maifreda de Pirovano¹⁵, líder das *guglielmitas*; uma figura feminina que permeava o imaginário milanês da época¹⁶). O que podemos afirmar é que ele (conforme a citação de Farley) expressa uma série de imagens comuns ao imaginário de sua época – ou seja, ele expressa esse imaginário de maneira parcial, em um sistema de jogo.

Por outro lado, é muito difícil saber o que cada lâmina dos inúmeros baralhos do século XV e XVI (incluindo o *tarocchino* e o *minchiate*) significa, na medida em que cada *deck* diz respeito a diferentes contextos que não são necessariamente interligados. Sabe-se, nesse sentido, que é o *deck* Visconti-Sforza aquele que dará início a uma longa tradição de baralhos que seguiriam o formato de vinte e dois trunfos maiores e cinquenta e seis

¹⁴ “Though none of the schemes so far posited can convincingly explain the source of Renaissance tarot symbolism, collectively they infer that the imagery displayed upon the tarot trumps was common in Medieval and Early Modern literature, theatre and art” (original)

¹⁵ A primeira teórica a colocar esta importante hipótese sobre a irmã Maifreda e a carta da Papisa foi Gertrude Moakley.

¹⁶ Sobre isso, diz Helen Farley: “Around 1260, a woman named Guglielma arrived in Milan, choosing to live as a *pinzochera* – a religious woman who lived independently in her own home. It was not clear where she arrived from, though it was rumoured that she was the child of the King of Bohemia. She practised good works and preached piety, going about her work without special austerity. She died in 1281, leaving behind a devoted famiglia; its membership included a layman Andrea Saramita, Sister Maifreda da Pirovano of the Umiliate order and nearly forty upper-class citizens of Milan. The famiglia, in accordance with a prediction by Joachim of Fiore, believed that Guglielma was the Holy Spirit incarnate in spite of her own vehement denials. Her devotees preached that Guglielma had come as the Holy Spirit to found a new church, replacing the old corrupt establishment and that Jews, pagans, and Saracens would be saved. After Guglielma’s resurrection and ascension, the new Church would be led by Sister Maifreda, who would be the new Pope or more correctly, *la Papessa*” (FARLEY, 2009, p. 56).

“Por volta de 1260, uma mulher chamada Guglielma chegou a Milão, optando por viver como *pinzochera* – uma mulher religiosa que vivia de forma independente em sua própria casa. Não ficou claro de onde ela veio, embora houvesse rumores de que ela era filha do rei da Boêmia. Ela praticou boas obras e pregou a piedade, realizando seu trabalho sem uma austeridade específica. Morreu em 1281, deixando para trás uma família devotada; seus membros incluíam o não ordenado Andrea Saramita, a irmã Maifreda de Pirovano da ordem Umiliada e quase quarenta cidadãos da classe alta de Milão. A família, de acordo com uma previsão de Joaquim de Fiore, acreditava que Guglielma era o Espírito Santo encarnado, apesar de suas próprias negações veementes. Seus devotos pregavam que Guglielma tinha vindo como o Espírito Santo para fundar uma nova igreja, substituindo o antigo sistema corrupto e que judeus, pagãos e sarracenos seriam salvos. Após a ressurreição e ascensão de Guglielma, a nova Igreja seria liderada pela Irmã Maifreda, que seria a nova Papa ou, mais corretamente, *la Papessa*.”

menores divididos em quatro naipes e com quatro cartas da corte cada, tal como nós o conhecemos atualmente¹⁷. Mas, embora sua estrutura seja semelhante, sua imagética não é a mesma que a do tarô de Marselha, por exemplo, que se tornará o preferido de um ocultista como Papus no final do século XIX¹⁸.

Sabe-se também que intelectuais como Giovanni Pico della Mirandola e Marsílio Ficino, que transitavam a Itália no período dos Sforza traduzindo e discutindo textos de diferentes fontes e tradições¹⁹, interessavam-se cada vez mais pela Cabala judaica²⁰, pelo *corpus hermeticus* e pelo neoplatonismo de Plotino, tradições que convergiam para uma concepção do humano influenciada tanto por ideais da cultura clássica grega quanto egípcia (fontes, aliás, que alimentariam o ocultismo tarológico do século XVIII e XIX). Na verdade, a tentativa de sintetizar a questão humana por meio de textos clássicos antigos (principalmente de Platão e Aristóteles) era algo significativo na Academia de Florença dos Medici (família aliada de Sforza) e passava não exatamente pela criação de uma nova filosofia, mas por uma nova forma de falar aquilo que se encontrava, segundo

¹⁷ Segundo Farley, “*Interestingly, it was the Visconti-Sforza deck that has been the model for most subsequent decks*” (FARLEY, 2009, p. 39) “Curiosamente, foi o baralho Visconti-Sforza que serviu de modelo para a maioria dos baralhos subsequentes.”

¹⁸ Segundo Naldony, “Papus (...) foi quem deu prioridade ao “Tarô de Marselha” em seu influente livro *Le tarot des Bohémiens* [o tarô dos boêmios] (1889): “Indiscutivelmente, o tarô italiano, o de Bensançon e o de Marselha são os melhores que temos hoje, sobretudo o último, que reproduz muito bem o tarô simbólico primitivo”” (NALDONY, 2022, p. 122)

¹⁹ “A ideia de que o homem, como ser livre, está acima dos demônios e das inteligências celestiais, provém de uma tradição hermética que teve grande influência sobre a Escola de Florença. Marsílio Ficino traduziu para o latim o antigo corpus dos escritos herméticos” (CASSIRER, 2001, p-144).

²⁰ Sobre Pico e a Cabala, comenta Decker e Dummett: “*Following the example of Pico della Mirandola, a few Christian priests and monks sought to merge their faith with aspects of the Cabala. A link was provided by Greek philosophy, especially mystical Platonism, which had influenced both Jewish Cabalists and Christian visionaries and theologians. Christians had become fond of enumerating nine angelic choirs of angels. These had developed out of passages in the New Testament (Ephesians 1:21, Colossians 1:16). Pico, in his Conclusions ... He-braeorum Cabalistarum (conclusio II), lists nine angelic ranks: ‘Cherubim, Seraphim, Hasmalim, Haiot, Aralim, Tarsisim, Ophanim, Tephshraim, Isim.’ These are of Hebrew derivation, but most Jewish Cabalists recognised ten ranks, which could stand parallel to the ten sephiroth. The angelic choirs were of concern to Athanasius Kircher (1602-80), whose work strongly influenced Christian Cabalists.* (DÉCKER; DUMMETT, 2002, p. 32).

“Seguindo o exemplo de Pico della Mirandola, alguns padres e monges cristãos procuraram fundir a sua fé com aspectos da Cabala. Uma ligação foi fornecida pela filosofia grega, especialmente pelo platonismo místico, que influenciou tanto os cabalistas judeus quanto os visionários e teólogos cristãos. Os cristãos gostavam de enumerar nove coros angélicos de anjos. Estes se desenvolveram a partir de passagens do Novo Testamento (Efésios 1:21, Colossenses 1:16). Pico, em suas Conclusões... He-braeorum Cabalistarum (conclusio II), lista nove categorias angélicas: ‘Querubins, Serafins, Hasmalim, Haiot, Aralim, Tarsisim, Ophanim, Tephshraim, Isim.’ Estas são de derivação hebraica, mas a maioria dos cabalistas judeus reconheceram dez categorias, que poderiam ser paralelas às dez sephiroth. Os coros angélicos preocupavam Athanasius Kircher (1602-80), cujo trabalho influenciou fortemente os cabalistas cristãos.”

alguns intelectuais de uma época anterior (como o poeta Petrarca) enclausurado pela Escolástica cristã (CASSIRER, 2001). Sobre isso, diz Ernst Cassirer:

O critério, sobre cuja aplicação as duas partes adversárias estão de acordo, reside, também neste caso, nas premissas religiosas e nas escolhas dogmáticas; está além, portanto, do âmbito sistemático-filosófico. Assim, em última análise, também essa disputa permanece infértil para a história do pensamento: a distinção rigorosa entre o conteúdo e o princípio fundamental efetivo das doutrinas platônica e aristotélica não demora a ceder lugar ao postulado e à tentativa de reuni-las num amálgama sincrético. E justamente a Academia de Florença, que se considera a guardiã do verdadeiro legado de Platão, é a que mais longe vai nessa tentativa. Ao lado de Ficino, figura aqui Pico della Mirandola – o “*Princeps Concordiae*”, como era chamado por seus amigos –, para quem a meta principal de toda a atividade do pensamento deveria ser a unificação e a reconciliação da Escolástica com o Platonismo. (...) E desse seu trabalho de exploração resulta a constatação de que Aristóteles e Platão, por mais que pareçam se opor em palavras, concordam plenamente quanto a questões de fundo. Numa tal tentativa de síntese, os dois grandes sistemas filosóficos acabam por perder seus próprios contornos e se diluem na zona nebulosa de uma única revelação primordial filosófico-cristã, a cujo testemunho Marsílio Ficino invoca Moisés e Platão, Zoroastro e Hermes Trismegisto, Orfeu e Pitágoras, Virgílio e Plotino. (CASSIRER, 2001, p. 6).

Se Deus precisava ser dito e pensado de uma nova maneira, por outro lado, a Academia de Florença buscava tal reinvenção não em uma reelaboração radical do horizonte filosófico de sua época, mas em um “amálgama sincrético” (CASSIRER, 2001, p. 6) das filosofias de Aristóteles e Platão (já utilizadas pela escolástica como fonte de sustentação do pensamento cristão, nas figuras de Santo Agostinho, do lado platônico, e São Tomás de Aquino, do lado aristotélico).

Esse contexto é uma fonte vasta para o levantamento de suspeitas acerca da criação do tarô como instrumento de erudição sistematizada e até mesmo oracular, uma vez que haveria na Renascença um ambiente propício para se desenvolver formas diferentes de se expressar a questão humana e divina, para além do oficialismo da igreja católica e de sua filosofia dominante. Isabelly Naldony, em *História do tarô*, fez um comentário interessante acerca disso:

É possível imaginar que o autor do tarô no século XV – provavelmente um humanista letrado, próximo das cortes principescas, conforme vimos – tenha podido inspirar-se em um manuscrito cabalístico para ter a ideia de criar os 22 trunfos. Mais uma vez, cada um é livre para lançar teorias, que infelizmente não podem ser sustentadas por nenhuma fonte. No entanto, parece-nos arriscado fazer essa aproximação entre um elemento tão sagrado quanto as 22 letras do alfabeto hebraico, atributos do divino, e alegorias populares e cristãs tipicamente ocidentais. Vale

lembrar que no século XV o tarô era desprezado nos sermões. Só foi considerado com o atributo da divindade após o século XIX por nossos ocultistas. Somente então a aproximação se torna possível...” (NALDONY, 2022, p. 182).

Farley também comenta sobre isso,

Como o tarô é mais conhecido como instrumento divinatório, é difícil acreditar que ele não tenha servido a essa função desde o início. Uma explicação pode ser encontrada nas atitudes da Renascença em relação à adivinhação e à magia. Acreditava-se que foram plantadas pistas na natureza que só precisavam ser decifradas por um observador astuto para conhecer a mente e a vontade de Deus. Assim, as causas das tempestades, do infortúnio e da fome poderiam ser discernidas através de um exame atento dos presságios, dos movimentos das estrelas ou mesmo de uma interpretação dos atributos físicos do corpo humano. A adivinhação que exigia invocações, petições escritas ou o uso de sinais ou sigilos era considerada diabólica e provavelmente atrairia a atenção indesejada da Inquisição. Usar o tarô para fins divinatórios teria sido considerado análogo a colaborar com o Diabo.²¹ (FARLEY, 2009, p. 43, 44)

Jacob Burckhardt, no mesmo sentido, nos alerta, ironicamente, em seu ensaio *A cultura do Renascimento na Itália* (2009) que

Ainda no decorrer de todo o século XV, a construção de edificações traz consigo ressonâncias não apenas astrológicas, mas mágicas também. Despertou atenção, por exemplo, que o papa Paulo II enterrasse tamanha quantidade de medalhas de ouro e prata nas fundações de suas edificações, e Platina não demonstrou qualquer má vontade em reconhecer ali o *telesma* pagão. Decerto, nem o papa e nem o seu biógrafo tinham consciência do significado religioso medieval de um tal sacrifício (BURCKHARDT, 2009, p. 475).

Apesar da Cabala e do Hermetismo comporem o suposto elo entre o jogo e seu potencial divinatório – explorado somente no século XVIII e XIX por teóricos como Antoine Court de Gébelin, Conde de Mellet, Éliphas Levi, o cartomante Eteilla, e os membros da Ordem Hermética da Golden Dawn –, e da própria filosofia dominante no Renascimento estar relacionada a fontes semelhantes, nenhuma ligação entre esses sistemas de pensamento e o tarô Visconti-Sforza foi comprovada, e mesmo as imagens

²¹ “Because tarot is most familiar as a divinatory device, it is difficult to believe it did not serve this function from the beginning. An explanation can be found in the Renaissance attitudes to divination and magic. It was believed that clues were planted in nature that had only to be deciphered by an astute observer in order to know the mind and will of God. Thus the causes of tempests, misfortune and famine could be discerned by a close examination of omens, the movements of stars or even an interpretation of the physical attributes of the human body. Divination which required invocations, written petitions or the use of signs or sigils was deemed to be devilish and was likely to attract the unwelcome attentions of the Inquisition. Using tarot for divinatory purposes would have been considered analogous to collaborating with the Devil” (original)

misteriosas dos trunfos seriam, na verdade, *a expressão de um tempo, apresentadas ali como alegorias* (FARLEY, 2009).

Não que isso – o fato do tarô ser uma alegoria de uma família em uma época – seja coisa menor diante do território divinatório. Pelo contrário, cada lâmina dos tarôs encomendados por Visconti possui uma história que, em comunhão com as outras, expressa um macrocosmo em movimento, dinamizado e expressado justamente pelo fato de o tarô ser um jogo. Nesse sentido, a questão que parece assombrar os pesquisadores já citados anteriormente (Farley, Dummett, Depaulis, Vitalli, Naldony) é: porque o jogo ganhou exatamente esse formato, com a divisão em quatro naipes, além dos vinte e dois trunfos? Haveria um motivo histórico-social por trás dessa estrutura? E de que maneira as regras desse jogo seriam também a expressão de seu tempo?

2.2 Os Visconti em jogo

Como nos mostra Helen Farley em seu livro *A cultural history of tarot* (2009), é possível que tenha havido um intercâmbio entre as culturas italiana e muçumana nas regiões onde o tarô surgiu.

Quase através de um processo de eliminação, torna-se provável que o progenitor imediato do baralho europeu regular fosse do mundo islâmico, uma vez que a Europa tinha pouco contato direto com países não mediados pelo Islã. As cartas poderiam ter entrado na Europa através da Espanha muçulmana ou da Itália. Na verdade, os privilégios comerciais dos comerciantes venezianos foram protegidos por um tratado negociado com o Império Mameluco do Egito e da Síria em 1302 e novamente em 1345. Às vezes, as potências do Papado e das Cruzadas impunham embargos comerciais contra os Mamelucos, mas estes eram prontamente contornados utilizando Chipre como intermediário.²² (FARLEY, 2009, p. 12)

Nesse sentido, um baralho descoberto por pesquisadores pertencente ao povo Mameluco, que viveu, aproximadamente, durante o século XII, teria influenciado na divisão de naipes

²² “Almost by a process of elimination, it becomes likely that the immediate progenitor of the regular European deck was from the Islamic world, as Europe had little direct contact with countries not mediated by Islam. The cards could have entered Europe via Muslim Spain or via Italy. In fact, the commercial privileges of Venetian traders were protected by a treaty negotiated with the Mamlūk Empire of Egypt and Syria in 1302 and again in 1345. Sometimes, the Papacy and Crusading powers would impose trade embargoes against the Mamlūks, but these were readily circumvented, using Cyprus as an intermediary” (original)

das cartas comuns e, possivelmente, dos baralhos da família Visconti (FARLEY, 2009).
Vejam os que Farley nos diz a respeito:

Há uma série de semelhanças impressionantes entre o baralho mameluco e os primeiros baralhos italianos. Infelizmente, como não existem baralhos de cartas comuns italianos sobreviventes, os primeiros baralhos de tarô são utilizados para comparação. A título de exemplo, o naipe de Espadas dos baralhos italianos Brambilla e Visconti di Modrone se assemelha muito ao do baralho muçulmano. Tanto nestes baralhos europeus como muçulmanos, as espadas curvam-se uma em oposição à outra, apenas para se cruzarem na parte superior e inferior. Além disso, em todos os baralhos italianos existentes, os bastões eram retos e se cruzavam uma vez no meio das cartas, assim como os bastões de polo no baralho de Istambul. (FARLEY, 2009, p. 13-4).²³

Figura 1 - Cartas do baralho Mameluco



Fonte: FARLEY, 2009.

²³ "There are a number of striking similarities between the Mamlūk deck and those early Italian decks. Unfortunately, as there are no surviving early Italian regular card decks, early tarot decks must be used for comparison. By way of example, the Swords suit of the Italian Brambilla and Visconti di Modrone decks resembles that of the Muslim pack very closely. In both these European and Muslim decks, the swords curve in opposition to each other, only to intersect at the top and the bottom. Further, in all extant Italian decks the batons were straight and intersected once in the middle of the cards, as do the polo sticks in the Istanbul deck. (original)

Figura 2 - 3 de paus do baralho Visconti di Modrone



Fonte: FARLEY, 2009.

Atentemos para a descrição produzida por Farley na citação acima. Ela nos diz que haveria semelhanças no próprio estilo de desenho das cartas, o que aproximaria um baralho do outro. Uma relação sofisticada, que procura apontar, por indícios estéticos, a possível origem dos naipes. Essa análise de correlação visual é base também para a tese de Farley, que seguimos aqui, de que o tarô é uma alegoria de uma família fruto de seu tempo: o que pode ser visto ao cotejar as imagens dos *decks* encomendando por Filippo em comparação com as descrições históricas da família Visconti:

Dois dos três baralhos em consideração foram elaborados especificamente para o duque Filippo Maria Visconti e, portanto, a alegoria ali descrita pertenceria à sua vida. A evidência dessa teoria pode ser vista na coloração das figuras tanto nas cartas da corte quanto nos trunfos desses primeiros baralhos pintados à mão. A maioria das figuras era pintada com cabelos loiros, uma alusão à herança franca da família Visconti. A sua coloração clara destacava-se em contraste com a escuridão da maioria dos italianos, mesmo no norte do país. A exceção na família era Filippo Maria, que tinha cabelos e pele escuros, o que sugere que os trunfos do tarô representavam a sorte da família Visconti como um todo, e não apenas de Filippo Maria. Esta teoria foi reforçada pela presença dos brasões de Visconti em várias cartas. Francesco Sforza alinhou o seu destino com o dos Visconti ao adicionar a sua própria insígnia ao baralho.²⁴(FARLEY, 2009, p. 51).

²⁴ "Two of the three decks under consideration were specifically crafted for Duke Filippo Maria Visconti and so the allegory described there would pertain to his life. Evidence for this theory can be seen in the colouring of the figures on both the court cards and trumps of these early hand-painted decks. The majority of the figures were painted with blond hair, an allusion to the Frankish heritage of the Visconti family. Their fair colouring stood out in contrast to the darkness of most Italians, even in the north of the country. The exception in the family was Filippo Maria who had dark hair and a dark complexion, which suggests

Neste sentido, a família estaria literalmente retratada ali. Mas o retrato ganha essa espécie de contato direto com seu público (a própria família e amigos) ao se ver movimentada pelas jogadas e divisões pré-estabelecidas do acaso. Poderíamos mesmo dizer, com Farley (2009), que a vida dos Visconti de Filippo Maria estava ela própria em jogo, mobilizada tanto por guerras, quanto por pestes e catástrofes de diferentes ordens. Tudo poderia ser perdido numa única “jogada”, por um simples capricho da deusa Fortuna.

Mas que família era essa, posta nas mãos dos jogadores? Cabe agora entendermos melhor esse ambiente social e histórico no qual o tarô foi concebido – permitindo apontarmos com mais precisão seu papel como alegoria da família Visconti no Renascimento.

2.3 Filippo Maria e os astros

Burckhardt ilustra bem o caráter contingencial do déspota no imaginário típico dos séculos XIV e XV, em que “imagina-se o castelo do tirano lá no alto, isolado, repleto de masmorras e escutas, como a morada da maldade e da desgraça” (BURCKHARDT, 2009, p. 44). Nesse mesmo imaginário, a carreira do tirano é desafiada pelas artimanhas do inimigo, e também por forças obscuras, que podem emergir aqui e ali. “[...] Assim como os tiranos surgem, crescem e se firmam, em seu íntimo cresce também, oculto, o elemento que fatalmente lhes trará a desorientação e a ruína” (BURCKHARDT, 2009, p. 44). Portanto, como já vimos, a sombra maior a mobilizar o jogo do tarô é a própria contingência do acaso, a colocar, sem mais nem menos, a figura da morte, do “amor” (na verdade, do casamento) ou do julgamento divino nas mãos dos jogadores. Não é à toa que “o mais completo e instrutivo desenvolvimento, em meio as essas tiranias do século XIV, encontra-se incontestavelmente nos Visconti de Milão [...] (BURCKARDT, 2009, p. 45).

A família Visconti, principalmente na época do duque Giovanni Maria (1388-1412), predecessor de Filippo, não polpou esforços – e nem um vasto derramamento de sangue – para se perpetuar no poder e manter em rédeas curtas a relação do Estado com sua população. De frivolidades, como gastos desnecessários com a aquisição de cachorros

that the tarot trumps depicted the fortunes of the Visconti family as a whole rather than just of Filippo Maria. This theory was reinforced by the presence of the Visconti coats-of-arms on several of the cards. Francesco Sforza aligned his destiny with that of the Viscontis when he added his own insignia to the deck.” (original)

de caça, a aumentos de impostos, passando por atrocidades como a execução sumária de potenciais inimigos disfarçados de súditos: tudo se articulava no sentido de um governo autocentrado, voltado à conturbada expressão de um Eu despótico e a todos os excessos derivados disso²⁵. Contudo, essa dinâmica perversa parece ter ganho outra configuração com Filippo Maria. Sobre ele, Burckhardt aponta o seguinte:

Mesmo em seu íntimo, Filippo Maria procura proteção em duas visões de mundo opostas: ao mesmo tempo que crê nos astros e na necessidade cega, ora também para todos os santos salvadores; lê autores da Antiguidade e romances franceses de cavalaria. E, por fim, esse mesmo homem – que jamais admitia menção à morte em sua presença e mandava retirar do castelo até mesmo seus favoritos, se moribundos, para que sombra alguma pairasse sobre a sorte de seus habitantes – apressou deliberadamente a própria morte quando, ao fechar-se-lhe uma ferida, ele se recusou a submeter-se a uma sangria, perecendo com garbo e dignidade (BURCKHARDT, 2009, p. 67).

Filippo Maria, nesse sentido, explorou o ideário despótico de sua família de uma forma interiorizada. O tarô – essa é uma de nossas hipóteses – foi uma dessas ferramentas utilizadas para transformar o inevitável em jogo, em alienação lúdica. Não que no tarô o Estado deixasse de ser completamente aquilo que era: pelo contrário – ele era afirmado como um jogo ideal.

De fato, o Estado possui essa espécie de orquestração nas mãos dos déspotas do século XIV e XV, segundo Burckhardt (2009). Com Filippo Maria isso não era diferente, já que “meios e fins do Estado concentram-se todos na garantia a sua pessoa” (BURCKHARDT, 2009, p. 66). Mas, no seu caso, “seu extremo egoísmo não se converteu em sede de sangue” (BURCKHARDT, 2009, p. 66). Dificilmente ele se mostrava para a massa cidadina; era uma pessoa encerrada em seu universo, permitindo que poucos entrassem em seu espaço íntimo – suas manias não envolviam tanto a perseguição implacável aos inimigos ou gastos exorbitantes do erário público, mas a literatura de cavalaria e um certo gosto pelas pseudociências da época (que não eram nada além de

²⁵ Sobre Giovanni Maria, Burckhardt comenta: “Giovanni Maria é, mais uma vez, famoso por seus cães – estes, não de caça, mas adestrados para dilacerar seres humanos; seus nomes foram-nos transmitidos, assim como aqueles dos ursos do imperador Valentiniano I. Quando, em maio de 1409, em meio à guerra ainda em curso, o povo faminto gritava-lhe na rua “Pace! Pace!”, ele ordenou a seus mercenários que atacassem matando duzentas pessoas; em seguida, tornou-se proibido, sob pena de enforcamento, pronunciar as palavras pace e guerra – e até mesmo os padres foram obrigados a, em vez de *dona nobis pacem*, dizer *tranquillitem!* Por fim, estando Facino Cane, condottiere-mor do desvairado duque, à beira da morte em Pavia, alguns conspiradores valeram-se do mesmo propício para dar cabo de Giovanni Maria junto à igreja de San Gottardo, em Milão; no mesmo dia, porém, o moribundo Facino fez seus oficiais jurarem auxílio ao herdeiro, Filippo Maria, sugerindo ainda ele próprio que, após sua morte, sua esposa se casasse com este, como, aliás, logo se deu; o nome dela era Beatrice di Tenda.” (BURCKHARDT, 2009, p.46)

outras formas de se prevenir contra infortúnios de diferentes ordens). “Encerrado no castelo de Milão, cercado, pois, dos mais magníficos jardins, pérgulas e parques, ele ali permanece anos a fio sem sequer pisar na cidade [...]” (BURCKHARDT, 2009, p. 66). Ou seja, é possível que o jogo sanguinário de sua família, para Filippo Maria, fosse plenamente jogável de maneira segura entre quatro paredes, talvez na companhia de alguns “favoritos”, longe do perigo real. Como aponta Farley sobre os significados das cartas da Estrela, da Lua e do Sol no Visconti-Sforza:

O duque Filippo Maria Visconti foi um homem típico de sua época. Seu secretário, Marziano da Tortona, era bem versado no pensamento astrológico atual. A representação do panteão clássico naquele primeiro baralho de tarô pode ter sido um reflexo desse conhecimento. Antes de ser colocado no centro das atenções após o assassinato prematuro de seu irmão, Filippo preferia passar o tempo jogando ou estudando astrologia. Como duque de Milão, manteve o interesse por esta pseudociência, alguns sugerindo que se tornou uma obsessão. Ele consultava os astrólogos antes de tomar qualquer ação política, embora isso possa ter sido uma tática de adiamento útil. (FARLEY, p. 76-77).²⁶

Contudo, vale lembrar que Filippo Maria tinha plena consciência dos meios despóticos de governo a seu alcance, e, nesse sentido, também mandou matar e obteve matrimônio com fins políticos²⁷. Até o casamento de sua filha Bianca Maria com

²⁶ “Duke Filippo Maria Visconti was a man typical of his time. His secretary, Marziano da Tortona, was well versed in current astrological thought. The representation of the classical pantheon in that first tarot deck may have been a reflection of this knowledge. Before he was thrust into the limelight after his brother’s untimely assassination, Filippo preferred to spend his time playing with games or studying astrology. As Duke of Milan, he retained his interest in this pseudoscience, some suggesting that it became an obsession. He would consult the astrologers before taking any political action, though this may have been a useful delaying tactic.” (original)

²⁷ *As gentle and as studious as he could be, Filippo also retained the ruthless political nature of the Viscontis. In order to avert an attack from the troops of his former condottiere, Facino Cane, he married the general’s widow Beatrice Tenda, twenty years his senior. This strategic marriage annulled the threat of insurrection and Beatrice also brought with her a much needed dowry of 40 000 florins to replenish Milan’s coffers after the misrule of Giovanni Maria. When Beatrice had outlived her usefulness, trumped up charges of infidelity were levelled at her and a teenage pageboy, who had done nothing more than play the lute in the company of his mistress and her maids of honour. The latter were tortured until they supported the accusations and both Beatrice and the pageboy were executed. Filippo probably did not intend to marry again but the threat of attack from the north forced him into another strategic marriage, this time with Maria of Savoy. In spite of her greatest efforts to effect a genuine union, Filippo Maria refused to be even within the same house as his bride. Apparently, the superstitious duke heard a dog howling as the couple were about to retire to their wedding bed and this he interpreted as an ominous sign* (FARLEY, 2009, p. 42).

“Por mais gentil e estudioso que pudesse ser, Filippo também manteve a natureza política implacável dos Visconti. Para evitar um ataque das tropas do seu antigo condottiere, Facino Cane, casou-se com a viúva do general, Beatrice Tenda, vinte anos mais velha. Este casamento estratégico anulou a ameaça de insurreição e Beatriz também trouxe consigo um dote muito necessário de 40 000 florins para reabastecer os cofres de Milão após o desgoverno de Giovanni Maria. Quando Beatrice perdeu a sua utilidade, foram levantadas acusações forjadas de infidelidade contra ela e um pajem adolescente, que nada mais fizera do

Francesco Sforza tinha como objetivo um domínio sobre territórios não explorados e a manutenção de outros pelos Visconti (embora a grande vantagem aqui tenha sido a de Sforza, um conhecido *condottiere* que se tornaria o, então, duque de Milão). O alheamento que era expresso por um estilo de vida recolhido não correspondia a um abandono de suas obrigações como governante e estrategista. Ainda assim, vale ressaltar: a preferência de Filippo Maria era a clausura, em detrimento do trânsito social político. E mais: seu recolhimento era regido pela obsessão em antecipar os fatos de sua vida por meio de leituras astrológicas. Havia, portanto, uma garantia de vida cuja manutenção era revolvida por maneiras próprias de se expressar o inevitável. O tarô e a astrologia tinham o mesmo horizonte de neurose viscontiano e conseguiram afastar, mesmo que virtualmente, Filippo Maria de seu fim.

A astrologia, aliás, era uma matéria que dominou todo o período do Renascimento e, possivelmente, influenciou o *deck* Visconti-Sforza²⁸. É possível, nesse sentido, que a obra de arte italiana mais significativa desse tempo seja o Palazzo Schifanoia, em Ferrara (cidade apontada por Thierry Depaulis como um dos centros de descoberta dos primeiros indícios históricos do tarô²⁹), como mostra Aby Warburg em seu minucioso estudo “A

que tocar alaúde na companhia da sua amante e das suas damas de honra. Estes últimos foram torturados até apoiarem as acusações e tanto Beatrice quanto o pajem foram executados. Filippo provavelmente não pretendia casar novamente, mas a ameaça de ataque do norte forçou-o a outro casamento estratégico, desta vez com Maria de Sabóia. Apesar dos seus maiores esforços para concretizar uma união genuína, Filippo Maria recusou-se a estar na mesma casa que a sua noiva. Aparentemente, o duque supersticioso ouviu um cachorro uivando quando o casal estava prestes a se retirar para o leito nupcial e ele interpretou isso como um sinal ameaçador”

²⁸ Sobre isso, comenta Isabelle Naldony: “[...] outras associações muito interessantes podem ser feitas entre astrologia e tarô. Não no sentido de que encontramos um leão representado com a Força, portanto, esta corresponde ao signo de Leão”, mas, antes, associações de significados. Desse modo, os tratados de astrologia da época associavam as atividades humanas à influência dos diferentes planetas. No mais conhecido deles, intitulado *De sphaera* [Da Esfera], manuscrito produzido por volta de 1460-1470 e que teria pertencido ao duque Francesco Sforza, um personagem semelhante ao Mago aparece entre as crianças da Lua, o Misero ou o Louco entre as de Saturno, os Enamorados como filhos de Vênus (e com razão!), o Papa como filho de Jupiter e o Imperador como filho do Sol. Vale notar que esse tratado está longe de ser o único manuscrito a classificar as atividades humanas, algumas das quais são indicadas no tarô, de acordo com os planetas.” (NALDONY, 2022, p. 138)

²⁹ “Três centros principais foram, portanto, identificados com cartas de Tarô preservadas e com documentos de arquivo: Florença (e Bolonha), Ferrara (e Veneza) e Milão (e Pavia). Florença e Ferrara são os locais mais bem documentados: um rico conjunto de fontes literárias e livros de contabilidade ajudam-nos a compreender como o Tarô se tornou uma mania nestas cidades durante o século XV. Pesquisas recentes mostraram que o Tarô era conhecido em Florença já em 1440, embora seja mencionado nos arquivos Ferrareses em 1442. Há menos registros escritos sobre Milão, mas três maravilhosos baralhos de Tarô, pintados por Bonifacio Bembo e seus irmãos para dois duques, Filippo Maria Visconti (r. 1412-47) e seu sucessor Francesco Sforza (r. 1450-66), estão lá para confirmar que a corte milanesa não ficou atrás.” (DEPAULIS; KAPLAN, 2017, p.14-15)

arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara” (1912) presente na coletânea *A renovação da Antiguidade pagã* (2013). Os afrescos astrológicos do palácio foram realizados no século XV, e expressam uma espécie de totalidade cósmica e astral do homem no universo em uma única construção:

O conjunto de pinturas murais do Palazzo Schifanoia, em Ferrara, representava as imagens dos doze meses, das quais sete puderam ser recuperadas em 1840 até então ocultadas pelo revestimento de cal. A imagem de cada mês consiste em três faixas, dispostas paralelamente uma sobre a outra, das quais cada uma funciona como um espaço pictórico autônomo com figuras com a metade de seu tamanho natural. Na faixa superior, os deuses olímpicos desfilam em carros triunfais; a faixa inferior narra a vida terrena na corte do Duque de Borso: vemo-lo administrando seu governo ou partindo alegremente para a caça; a faixa intermediária é dedicada ao mundo dos deuses astrais – isso já é insinuado pelo signo do Zodíaco, que aparece no centro dessa área, rodeado por três figuras enigmáticas. Até agora, o simbolismo complexo e fantástico dessas figuras tem resistido a qualquer tentativa de explicação; (...). (WARBURG, 2013, p. 455).

Nesse exemplo apontado por Warburg podemos perceber a intensidade com que o mundo astral afetava a vida da família Este em Ferrara: o Palazzo constituía praticamente uma espécie de “tabernáculo” politeísta-astrológico do homem na terra, onde era dado enxergar um cosmos constelado na figuração disposta nas paredes. Ali, como na hipótese de Vitalli e Depaulis sobre a origem do tarô, o homem poderia adentrar o próprio espaço de sua postura ética e vislumbrar seu destino de maneira alegórica. Sobre isso, Warburg comenta:

Acreditava-se que os sete planetas governavam, em todas as fases do ano solar, os meses, dias e horas do destino humano de acordo com leis pseudomatemáticas. A mais manejável dessas teorias, a doutrina do governo dos meses, ofereceu aos deuses no exílio um refúgio seguro nos calendários dos livros medievais, que, no início do século XV, eram produzidos por artistas do sul da Alemanha. (WARBURG, 2013, p. 454).

Schifanoia, assim, bem como os calendários dos livros medievais, são um bom exemplo de como o indivíduo na Renascença estava atrelado ao universo astrológico, não

“Three main centers have thus been spotted with both preserved Tarot cards and with archival documents: Florence (and Bologna), Ferrara (and Venice), and Milan (and Pavia). Florence and Ferrara are the best documented places: a rich array of literary sources and account books help us understand how Tarot became a craze in these cities during the fifteenth century. Recent research has shown that Tarot was known in Florence as early as 1440, while it is mentioned in the Ferrarese archives in 1442. There are fewer written records for Milan, but three wonderful Tarot decks, painted by Bonifacio Bembo and his brothers for two dukes, Filippo Maria Visconti (r. 1412-47) and his successor Francesco Sforza (r. 1450-66), are there to confirm that the Milanese court did not lag behind.” (original)

somente em termos intelectivos, mas físicos e materiais: isso era visível em suas construções, e, como vimos, nas ideias que circulavam a principal Academia do *quattrocento*³⁰. Nesse sentido também, é possível que a paixão de Filippo Maria pelos significados ocultos dos astros esteja expressa no tarô pelas cartas da Estrela e da Lua³¹. Ou mesmo a sua devoção cristã, pelas virtudes cardeais figuradas no deck Visconti di Modrone. A ideia de redenção pela via judaico-cristã, também aparecia nas cartas do Julgamento ou do Mundo. Ganhar o jogo da vida no Renascimento era um acontecimento cósmico-religioso que o duque Filippo, provavelmente, ensaiava com suas cartas. O final esperado era a Glória, mesmo que esta estivesse encerrada nos limites da imaginação e do acaso.

2.4 O acaso do jogo como parte da alegoria

Outra questão colocada por Burckhardt sobre os déspotas desse período e que auxilia a compreender a expressão do imaginário familiar nas cartas é o fato desses governantes necessitarem do apoio de filósofos e artistas, de modo a validar a glória de seus momentos.

³⁰ Curiosamente, Pico della Mirandola será o primeiro filósofo desse período a confrontar a astrologia como sistema de determinação do destino do homem. Segundo Cassirer, “O que define precisamente a supremacia do homem não apenas sobre os demais seres da natureza, mas também no interior do próprio “reino dos espíritos”, do reino das inteligências, é o fato de ele não receber, desde o início, uma essência já pronta, por assim dizer, mas de ser capaz de lhe dar uma forma segundo o seu livre arbítrio. Essa capacidade de configurar sua própria essência contradiz toda e qualquer determinação exterior, seja ela considerada “material” ou “espiritual”. A crença na pura força criativa do homem e na autonomia dessa força criativa, essa crença genuinamente humanista, portanto, é a que acaba por determinar a vitória sobre a astrologia na obra de Pico della Mirandola.” (CASSIRER, 2001, P.197)

³¹ *The pervasiveness of astrology in Renaissance Italy and Duke Visconti's love of the discipline was reflected in the cards of the Star, Moon and Sun which were only represented in the Visconti-Sforza deck. Though the cards were missing from the decks specifically crafted for Filippo Maria, it is reasonable to assume that they were probably lost from the earlier decks. Even if this was not the case and the cards were only ever present in the Visconti-Sforza deck, the cards would still echo the Renaissance infatuation with astrology. Francesco Sforza kept three astrologers in his employ and preferred to take a new fortress on the waxing moon. His son, Gian Galeazzo (1444–1476), and his grandson, Ludovico, also shared his belief in the validity of astrology* (FARLEY, 2009, p. 77).

“A difusão da astrologia na Itália renascentista e o amor do duque Visconti pela disciplina refletiram-se nas cartas da Estrela, da Lua e do Sol, que só estavam representadas no baralho Visconti-Sforza. Embora as cartas estivessem faltando nos baralhos criados especificamente para Filippo Maria, é razoável supor que provavelmente foram perdidas nos baralhos anteriores. Mesmo que este não fosse o caso e as cartas estivessem presentes apenas no baralho Visconti-Sforza, as cartas ainda ecoariam a paixão renascentista pela astrologia. Francesco Sforza manteve três astrólogos ao seu serviço e preferiu conquistar uma nova fortaleza na lua crescente. Seu filho, Gian Galeazzo (1444–1476), e seu neto, Ludovico, também compartilhavam sua crença na validade da astrologia”

No século XIII, a liberalidade dos príncipes do Norte limitara-se aos cavaleiros, à nobreza que servia e cantava. Não é esse o caso do tirano italiano, que, com sua propensão para a monumentalidade e sede de glória, precisa do talento enquanto tal. Em companhia do poeta ou do erudito, ele se sente pisando novo terreno, sente-se mesmo quase de posse de uma nova legitimidade (BURCKHARDT, 2009, p. 41).

Vale notar que a legitimidade dada por artistas e filósofos preenchia o lugar que a linhagem familiar real proporcionava aos filhos nobres de antigamente. Se o indivíduo nascia em uma família real, seu lugar simbólico no cosmos de uma época era garantido sem maiores explicações. Por outro lado, como agora o cargo não era mais conduzido necessariamente por relações diretas de herança consanguínea, a figura do *condottiere* (uma espécie de chefe de milícia contratada para defender famílias e atacar as outras), por exemplo, emerge como um potencial perigo para todo governante e, conseqüentemente, para a família desse governante que espera herdar um Estado. “Agora, pela primeira vez, tenta-se fundar um trono por meio do assassinato em massa e de infundáveis atrocidades, isto é, mediante o emprego de quaisquer meios visando única e exclusivamente a um fim” (BURCKHARDT, 2009, p. 39). Nicolau Maquiavel, em *O príncipe* (2010, p. 90), comenta:

Daí que, restando a Itália praticamente nas mãos da Igreja e de umas poucas repúblicas, e não estando os padres e os cidadãos habituados ao uso de armas, todos começaram a contratar forasteiros. O primeiro a conferir reputação a essas milícias foi Alberico de Cunio, da Romanha; de sua escola descenderam, entre outros, Braccio e Sforza, que em seu tempo foram árbitros da Itália. Em seguida, vieram todos os que, até os dias de hoje, comandaram essas milícias; e o resultado de tanta virtude é que a Itália foi varrida por Carlos, depredada por Luís, forçada por Fernando e vituperada pelos suíços.

Além disso, a peste negra que assolou o final da Idade Média (entre 1347 e 1351) ainda era um fantasma para os italianos neste começo de *quattrocento*. Em um cenário próximo, célebres pregadores, como Girolamo Savonarola (1452-1498), anunciariam aqui e ali o fim do mundo. Ou seja, o Renascimento não era exatamente um quadro idílico de Botticelli, embora pudesse parecer em certas ocasiões. Farley cita os carnavais e desfiles do século XIV, em que os trunfos carregados em carros, muito bem descritos nos *Triunfos* de Petrarca, poderiam ter inspirado indiretamente as figuras maiores do tarô (e, particularmente, a carta do Carro). Certamente, transformar em jogo uma temporalidade absolutamente volátil e, ao mesmo tempo, exótica como a do período renascentista era, no mínimo, no caso dos Visconti, uma analogia perfeita.

O tarô era também uma representação desse tipo de Estado como arte, descrito por Burckhardt (2009). Nele, o déspota entra como um orquestrador; um distribuidor de cartas aos seus contendores, cujos representantes da vida real estavam ali figurados nas imagens do Imperador, do Papa, da Imperatriz, e também dos Della Torre, a família rival dos Visconti. Mas, por outro lado, é uma paródia da ideia de autonomia humana que ganha cada vez mais força na Academia de Florença, e cuja expressão máxima encontra-se no famoso *Discurso sobre a dignidade humana*, de Giovanni Pico della Mirandola (2021), de 1496, no qual “[...] o homem só atinge seu ponto de destino ao conferi-lo a si mesmo; ao transformar-se, como afirma Pico em seu discurso, em livre escultor de si mesmo” (CASSIRER, 2001, p. 162-163). De mesmo modo, no tarô dos Visconti, o indivíduo torna-se um brinquedo do acaso – é o acaso, ali, quem esculpe o destino humano, que tem como horizonte a Glória ou a catástrofe. O homem mesmo só decide se irá ou não participar da partida.

Fato curioso lembrado por Helen Farley a respeito dos jogos de tarô encomendados por Filippo Maria é justamente a importância do acaso das jogadas dentro da alegoria proposta. Diz ela:

Não é de surpreender que Filippo Maria escolha um jogo como uma alegoria para sua vida. Como a vida, um jogo é uma mistura de sorte e cálculo cuidadoso; circunspectamente planejado, com a delimitação de cada contingência concebível, o inesperado pode descarrilar ou desviar seu progresso. Robert Burns expressou esta ideia de forma eloquente: 'Os esquemas mais bem definidos de camundongos e homens se agrupam à popa.' O elemento de chance é preservado em todos os jogos onde as cartas são distribuídas cegamente aos jogadores. Mas no tarô, a natureza indiscriminada do acaso era enfatizada; sendo explicitada repetidamente no simbolismo dos trunfos. (FARLEY, 2009, p. 50)³².

Assim, a contingência nos jogos de Filippo Maria ganhava duas moradas: o acaso da distribuição de cartas e o acaso representado, por exemplo, pelos trunfos da Morte (que poderia simbolizar tanto as pestes, quanto o falecimento de pessoas próximas), do Amor (que simbolizava os casamentos que eram verdadeiros acordos financeiros de oportunidade) ou da Torre (carta não encontrada nos baralhos originais, mas, na visão de

³² "It is not surprising that Filippo Maria should choose a game as an allegory for his life. Like life, a game is a mixture of chance and careful calculation; as circumspectly as it is planned with every conceivable contingency planned for, the unexpected can derail or divert its progress. Robert Burns expressed this idea eloquently: 'The best-laid schemes of mice and men gang aft agley.' The element of chance is preserved in all games where cards are blindly distributed to players. But in tarot, the indiscriminate nature of chance was emphasised; being made explicit again and again in the trump symbolism." (original)

Farley, importante para a sequência dos trunfos). A Torre, inclusive, argumenta a autora, poderia, por essa via, significar muito mais a família rival dos Visconti, os Della Torre³³, do que a Torre de Babel bíblica ou a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra. Essa visão, novamente, aproxima o jogo de seus participantes, mostrando que o efeito de uma realidade pessoal duplicada e em movimento, em detrimento da distância, era o almejado ali. O acaso aproximava duas realidades: a do jogo e a da família. E essa aproximação era necessária, como já vimos, para que uma das realidades fosse neutralizada, tornando-se território medido; distanciado das variações incontroláveis do cosmos renascentista.

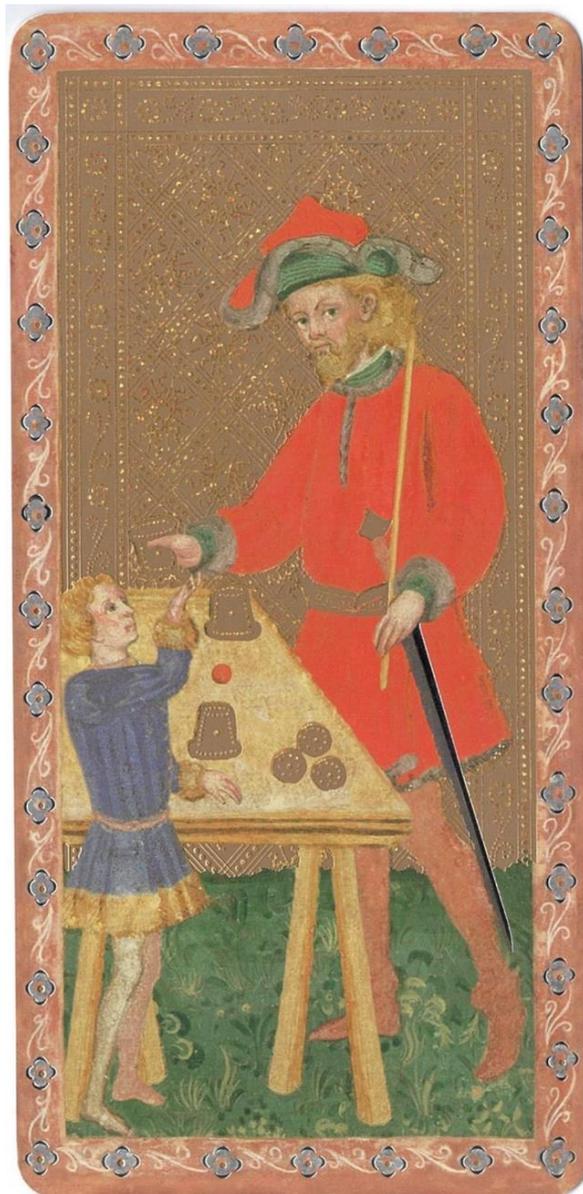
2.5 A enargeia do baralho

Possivelmente, quem mais entendeu essa aproximação entre o jogo e a família Visconti (tirando, claro, os responsáveis pelo tarô na época em que foi concebido) tenha sido o artista incumbido de sua reconstituição contemporânea, Mattia D’Auge, vendida atualmente pela marca italiana *Lo Scarabeo*. Nela, a carta perdida do *Bagatello* (Mago) do deck Visconti di Modrone, aqui reconstituída por D’Auge (com supervisão de Andréa Vitalli), olha diretamente para o jogador ou espectador – ou seja, *para fora da carta* –, ao invés de interagir com a criança figurada na lâmina.

³³ “If the Tower card had been a part of the original hand-painted Visconti decks, it is not difficult to explain its significance within the context of Visconti history. The della Torres were bitter rivals of the Viscontis for some fifty years. The coats-of-arms of various branches of the della Torre family often bore towers of the kind illustrated on the Tower card, some even with flames licking from the windows.³⁹⁶ In addition, the flames could have also symbolised the ultimate ruin of the della Torres which could be interpreted as being the result of Divine intervention, hence the fire blazing down from the sky. For these reasons, I am confident the Tower was a part of the original trump sequence, its name soon forgotten just as the exploits of the family were all but erased from the annals of Italian history” (FARLEY, 2009, p. 88).

“Se a carta da Torre fizesse parte dos baralhos Visconti originais pintados à mão, não seria difícil explicar o seu significado no contexto da história de Visconti. Os della Torres foram rivais ferrenhos dos Visconti por cerca de cinquenta anos. Os brasões de vários ramos da família della Torre muitas vezes ostentavam torres do tipo ilustrado na carta da Torre, alguns até com chamas lambendo as janelas. Além disso, as chamas também poderiam ter simbolizado a ruína final do della Torres, que poderia ser interpretado como sendo o resultado da intervenção divina, daí o fogo que desce do céu. Por estas razões, estou confiante de que a Torre fez parte da sequência original dos trunfos, cujo nome foi rapidamente esquecido, tal como as façanhas da família foram praticamente apagadas dos anais da história italiana”.

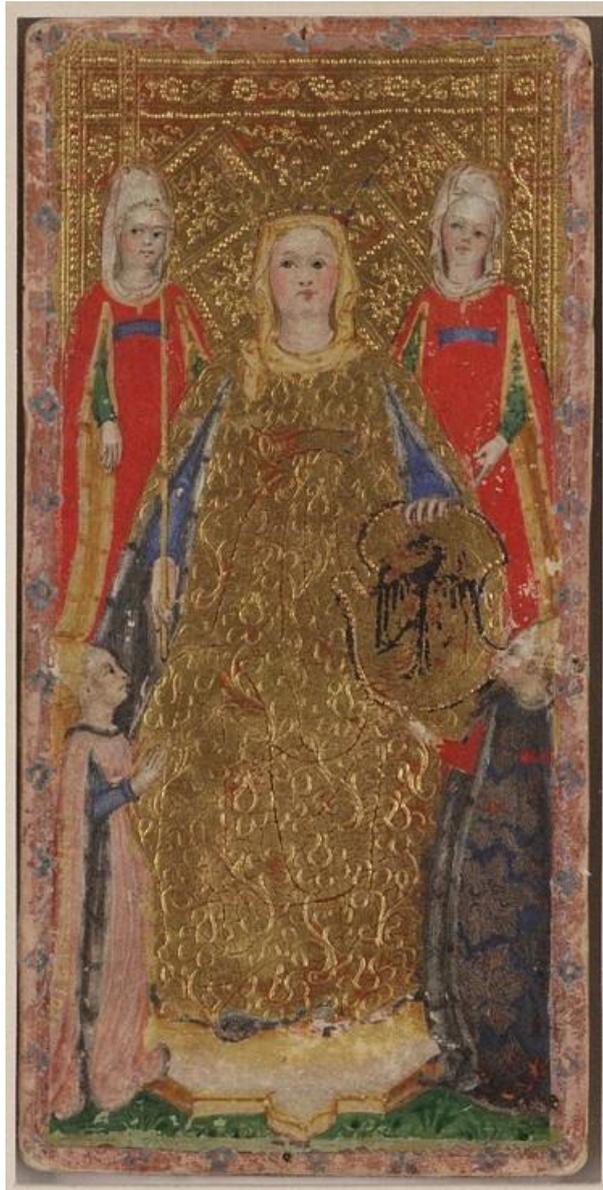
Figura 3 - O Mago reconstituído do tarô Visconti di Modrone, reconstituição de Lo Scarabeo



Fonte: Acervo pessoal

O mesmo efeito pode ser visto em uma das lâminas sobreviventes deste mesmo *deck*, a Imperatriz, em que a serva à esquerda parece olhar para fora da carta e buscar algum tipo de cumplicidade com um personagem não identificado. Estaria ela espreitando o perigo? E em que medida este perigo também seria um elemento participante do jogo?

Figura 4 - A Imperatriz do tarô Visconti di Modrone



Fonte: Coleção digital da Yale University Library³⁴

O mesmo pode ser dito acerca do senhor de branco, possivelmente uma personificação do tempo, aos pés da Roda da Fortuna do *deck* Visconti-Sforza e Brera-Brambilla, olhando diretamente para fora da carta, como se comentasse a cena para o espectador.

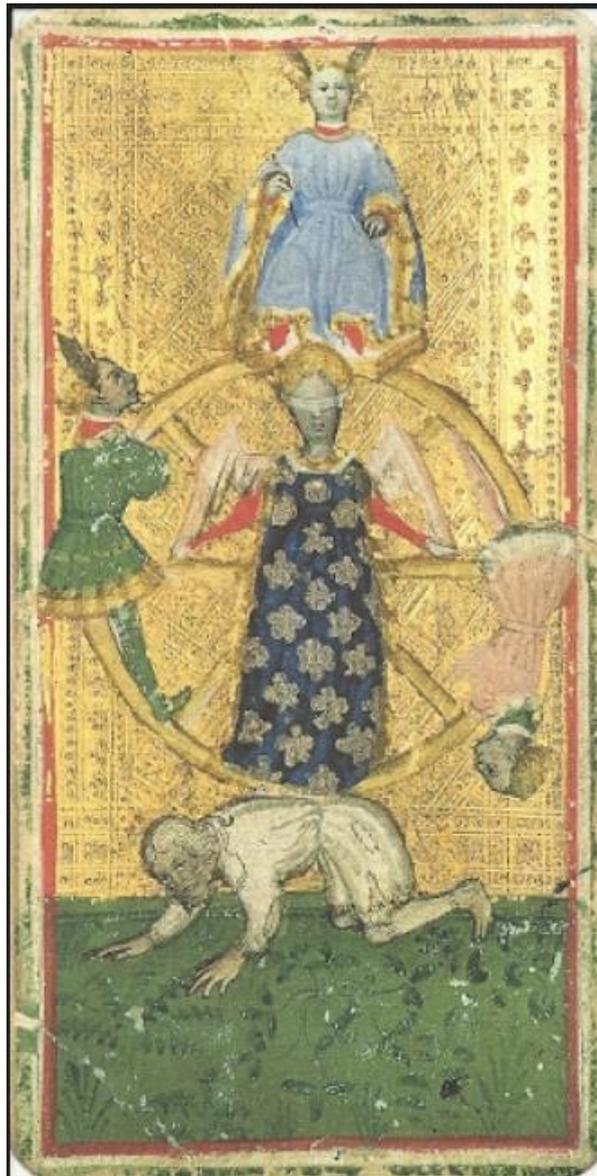
³⁴ Disponível em: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/2002878>>

Figura 5 - Roda da Fortuna do tarô Visconti di Modrone, reconstituição de Dal Negro



Fonte: Acervo pessoal

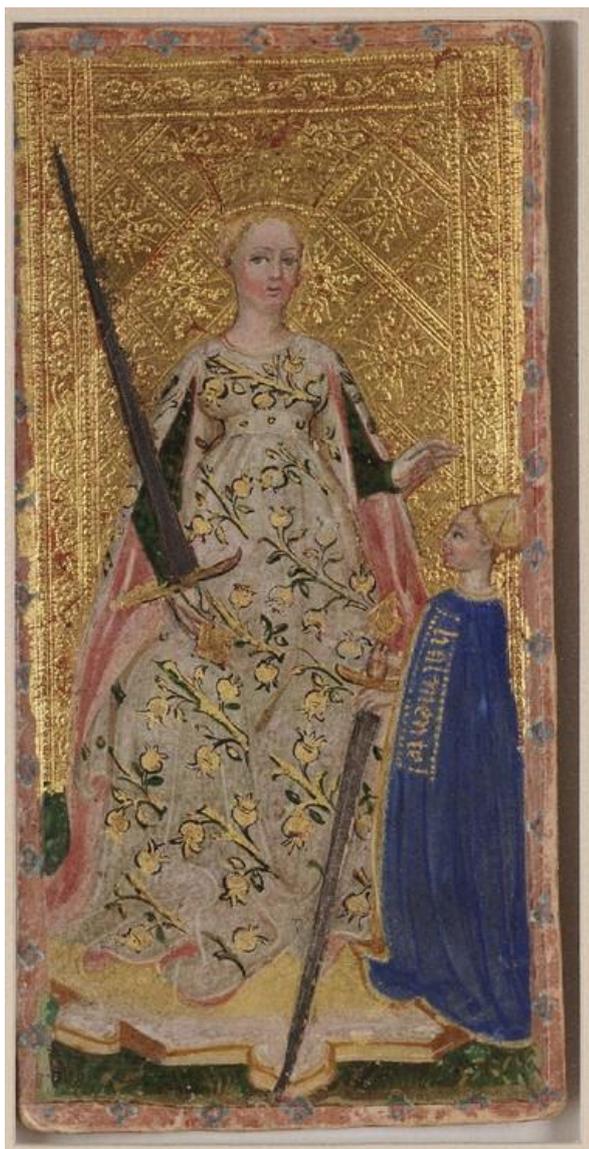
Figura 6 - Roda da Fortuna do tarô Brera-Brambilla



Fonte: Acervo pessoal

Em outros exemplos retirados do baralho Visconti di Modrone, como a Rainha de Espadas, o Rei de Copas e o Rei de Ouros, esse efeito é ainda mais acentuado. Aqui, na nossa opinião, não há dúvidas sobre a tentativa de se quebrar uma espécie de quarta parede dramática organizada pela disposição das figuras de cada lâmina. Seriam eles representações dos próprios jogadores olhando para seus reflexos reais? Em que medida esse efeito tornava o jogo ainda mais cativante?

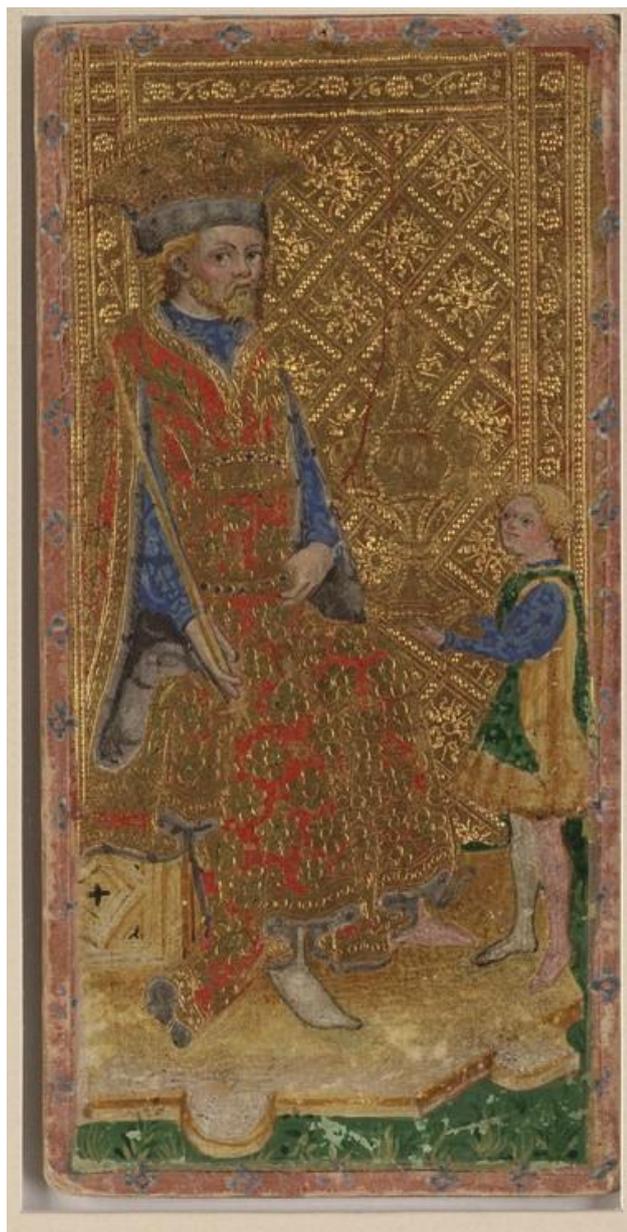
Figura 7 - Rainha de Espadas do tarô Visconti di Modrone



Fonte: Coleção digital da Yale University Library³⁵

³⁵ Disponível em: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/2002878>>

Figura 8 - Rei de Copas do tarô Visconti di Modrone



Fonte: Coleção digital da Yale University Library³⁶

³⁶ Disponível em: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/2002878>>

Figura 9 - Rei de Ouros do tarô Visconti di Modrone

Fonte: Coleção digital da Yale University Library³⁷

Em suma, a alegoria aqui ganha uma vida que, a priori, não deveria ter, encerrada nas duas dimensões da lâmina. Por um certo ângulo, é um efeito ótico que convida o jogador a entrar naquele universo, levando sua própria realidade para dentro da realidade paralela do jogo. Veremos como isso foi explorado pelo pensamento de Nicolau de Cusa (1401-1464) e suas implicações para a ideia de individualidade no jogo de tarô. Por ora, vamos atentar para um detalhe epistemológico envolvendo o desenvolvimento da História como disciplina.

³⁷ Disponível em: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/2002878>>

Essa lógica de aproximações e afastamentos ocasionada pela disposição das figuras do tarô, pode ser iluminada pela intrincada relação entre História e ficção nessa época. Em *O fio e os rastros* (2007), Carlo Ginzburg nos diz acerca da múltipla epistemologia da palavra *enargeia* na literatura ocidental. Trata-se de um termo surgido em Homero, que versa acerca da ideia de “vividez”. Como nos mostra o autor, *enargeia*, uma palavra hoje em desuso (diferente de *energeia*, que dará origem a “energia”), adquiriu toda uma constelação de significados com o passar dos anos (principalmente, nos séculos XVI e XVII), mas, acima de tudo, *enargeia* teve uma participação decisiva no núcleo constitutivo da história contada pelos antigos historiadores. Isso por que foi através da *enargeia*, ou da vividez retórica, *que nos faz enxergar algo que não é da ordem do presente*, que a veracidade do passado poderia aparecer. Como diz Ginzburg, hoje, a evidência tomou a frente, pois “graças sobretudo à história eclesiástica e antiquária, a prova documental (*evidence*) impôs-se sobre a *enargeia* (*evidentia in narratione*)” (GINZBURG, 2007, p. 38). Mas as técnicas de contação não deixaram de acompanhar o fazer ficcional, mostrando como uma certa verdade depende de um tipo de autópsia retórica, capaz de mostrar o passado como se ele acontecesse hoje.

Ainda um exemplo dado por Ginzburg pode nos servir para entendermos como o tarô está intimamente relacionado a esse conceito. Trata-se da analogia que o historiador italiano encontra entre um texto sobre História e as artes visuais. Segundo Ginzburg (2007, p. 32), “no *Dialogo dela Istoria* Silvio Antoniano intervém na discussão sobre ser ou não permitido incluir discursos ficcionais numa obra de história, e propõe uma solução de compromisso.” O compromisso aqui, claro, é com a verdade e com um tipo de utilização do discurso direto: “os discursos ficcionais de chefes de exércitos ou a respeito de conspirações são aceitáveis como ornamentos, mas com uma condição: que sejam indicados como discurso direto” (GINZBURG, 2007, p. 32). Por outro lado, a solução de Antoniano, que envolvia a construção de ornamentos retóricos como aqueles que adornam mármore pelas mãos de escultores, é muito próxima dos ilusionismos realizados pela arte renascentista de um Paolo Veronese, por exemplo.

É preciso consentir ao bom historiador, “para deleitar os leitores”, a possibilidade de “ornar o verdadeiro com algum acréscimo: da mesma forma que nas construções de palácios nas estradas se adorna o mármore com entalhes e o interior com pinturas; e essas duas obras não são trabalho daquele que constrói, mas de pintores e escultores”. [...] Quando comparava as orações de historiadores às pinturas que adornavam os palácios, Speroni talvez estivesse pensando nos afrescos pintados vinte anos antes por Paolo Veronese para a Villa Barbaro

construída em Maser por Palladio. Diante das imagens de Veronese, que por um segundo enganam o olhar do espectador com sua esplêndida e ilusória evidência, Speroni poderia ter evocado a *enargeia*, a vividez retórica antiga (GINZBURG, 2007, p. 32).

Figura 10 - Trecho de Villa Barbaro pintado por Veronese



Fonte: Site *Web Gallery of Art*³⁸

³⁸ Disponível em <<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/v/veronese/07/index.html>>

Figura 11 - Trecho de Villa Barbaro pintado por Veronese



Fonte: Site *Web Gallery of Art*³⁹

Mais do que criar uma ilusão, a *enargeia*, nesse sentido, atravessa o próprio presente, dando-lhe uma nova aparência. Não é à toa que as notas de rodapé, como nos mostra Ginzburg, irão se sobressair no desenvolvimento da História, na medida em que

³⁹ Disponível em <<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/v/veronese/07/index.html>>

essas, diferentemente da *enargeia*, “sublinham que o passado nos é acessível apenas de modo indireto, mediado” (GINZBURG, 2007, p. 37).

O tarô, por sua vez, está mais relacionado a esse “dom da presença”, como dirá Georges Didi-Huberman sobre as práticas divinatórias (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 238), do que às notas de rodapé (ou mesmo aos objetos de um antiquário). E a preocupação do tarô, de fato, é muito mais com a comprovação pela transformação do presente, do que pela comprovação documental; muito mais pelo efeito daquilo que se revela verdadeiro, do que pelos indícios. Como veremos, essa *enargeia* atua nas duas modalidades: *tanto no jogo de tarô, quanto em sua versão divinatória*. Na primeira, ele convida o jogador a interagir com a ludicidade das personagens envolvidas na alegoria daquela realidade encerrada em rodadas, e na segunda, como uma espécie de legitimação de uma prova que não foi dada pela realidade do consulente. Nos dois casos, a *enargeia* ajuda a contar uma história.

Aby Warburg, em um seminário apresentado na Universidade de Bonn, em 24 de maio de 1889, intitulado “Ghiberti e o Laocoonte de Lessing” demonstra como essa *enargeia* está presente na obra de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), mas em desafio às concepções de Lessing sobre arte pictórica e poesia. Segundo Lessing, nas palavras de Warburg (2018, p. 55), “a poesia deve ter o direito exclusivo de representar ações ‘transitórias’, já que está em condições de mostrar ao espectador a mesma pessoa em momentos diferentes”. Já a pintura “[...] tem o privilégio de caracterizar o que é contíguo, dado que pretende mostrar a pessoa representada por meio de uma única tomada de olho, vale dizer, não através do que modifica, mas, ao contrário, mediante o que existe e que é imutável” (WARBURG, 2018, p. 55). Ao analisar as esculturas de Ghiberti da chamada “Porta do Paraíso” no Batistério de Florença, Warburg nos mostra como o artista consegue desafiar as leis de ótica conferindo movimento as figuras por meio de técnicas de relevo e, nesse sentido, desafiando os limites entre pintura e poesia. Diz Warburg:

No que se refere ao que é transitório na arte figurativa em geral, poder-se-ia talvez experimentar, por exemplo através da arte florentina do *Quattrocento*, a capacidade, e conseqüentemente o direito, para a arte figurativa em geral, de representar de maneira verossímil e característica o que é “transitório” (WARBURG, 2008, p. 56).

É possível falarmos que a *enargeia*, nesse sentido, *possui uma História em potência*. Ela, como dirá Giorgio Agamben em seu texto *Ninfas* (2012), é como o dançar por “Fantasmata” de um Domenico da Piacenza (1390-1470), mestre de dança da corte

dos Sforza no século XV. Na sua coreografia, uma parada repentina entre dois movimentos é “[...] capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica” (AGAMBEN, 2012, p. 24).

Figura 12 – “A reunião do Rei Salomão com a Rainha de Sabá”, detalhe da Porta do Paraíso por Ghiberti



Fonte: Site *Meisterdruck*⁴⁰

⁴⁰ Disponível em < <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Lorenzo-Ghiberti/856108/A-reuni%C3%A3o-do-rei-Salom%C3%A3o-e-da-rainha-de-Sab%C3%A1.-Painel-original-da-porta-do-Para%C3%ADso.html> >

2.6 Tarô como um jogo e o tarô divinatório: um traço de parentesco

No caso do tarô divinatório, que surgiria somente no século XIX⁴¹, a comprovação de suas previsões, se é que existe, se dá na base da crença – acredita-se nas cartas para vê-las funcionando como *enargeia*, ou seja, como um vivificador de uma verdade que se pretende vislumbrar. Veremos que essa ideia de crença é muito mais complexa ao compreendermos que o mecanismo vivificador aqui é disparado por uma revelação que ultrapassa mesmo a simples contemplação. O discurso direto do consulente, assim, somado ao acaso da tiragem, confere uma vividez a previsão do futuro que é, no fundo, uma história espectral, sem os indícios do que se passou, mas com os “indícios” de uma simbologia oferecida pelo baralho. O efeito do acaso, *que faz “sentido” em seu próprio movimento* – na medida em que é um *acontecimento* –, junto a presente história do consulente (expresso por uma pergunta ou mesmo um relato pessoal), transmite a *enargeia* suficiente para que a previsão feita através da tiragem ganhe relevo, como as imagens de Veronese ou de Ghiberti.

[...] Esse “dom da presença” fascina e inquieta ao mesmo tempo. Não caracterizaria ele a poética dos grandes historiadores, por assim dizer? Seja o que for, sabemos que é esse “dom de presença” que levou os romanos – para quem a adivinhação, como vimos, constituía uma prática exógena, estranha, *passé-frontière*, uma prática “babilônica” ou “etrusca” – a distinguir a perigosa *superstitio* de sua própria *religio* oficial (DIDI-HUIBERMAN, 2018, p. 238).

E se a *enargeia*, esse “dom da presença” evocado pela adivinhação, é o que faz o presente ser suspenso e ganhar um tempo histórico material, haveria então a necessidade do Estado de separar os dois tipos de dons que circulam por uma sociedade: o da superstição e o da religião oficial. Em termos estruturais, as duas instâncias são muito parecidas e se alimentam uma da outra. São configurações diferentes para se mostrar a mesma *enargeia*. E, como Didi-Huberman nos demonstra em sua obra, pela via benjaminiana e, sobretudo, warburguiana, a montagem é o fator crucial aqui. A montagem entre tempos e materiais de diferentes temporalidades contando uma história cuja performatividade pode *invadir*, a qualquer momento, *o agora*.

⁴¹ Relembrando Naldony, “Vale lembrar que no século XV o tarô era desprezado nos sermões. Só foi considerado com o atributo da divindade após o século XIX por nossos ocultistas. Somente então a aproximação se torna possível...” (NALDONY, 2022, p. 182).

Nesse sentido, em *O natimorto* tanto faz se estamos falando de cartas de tarô ou dos fundos dos maços de cigarro: a previsão ganhará validade se essa estiver implicada, ou seja, se essa for uma expressão das regras de um jogo colada à fugacidade do acaso, o elemento a causar o efeito de *enargeia*. O essencial, nesse sentido, é o que se vê na combinação de imagens que formam um conjunto, ou um *panorama geral* a mirar um horizonte subjetivo. Seguindo essa trilha, torna-se fácil perceber que já poderíamos identificar um parentesco entre o tarô como jogo dos Visconti e o tarô como ferramenta divinatória no século XIX. É que, em ambos os casos, uma vida poderia tornar-se “presente” (ou performativamente presente) ao ser contada por meio das imagens ou mesmo em uma jogada. A diferença principal, como veremos de maneira mais profunda, é que no tarô divinatório a vida não é mais uma inspiração para a concepção de uma realidade paralela que, por vezes, nos olha (como num efeito de perspectiva): ela é a própria matéria em jogo. Por outro lado, é possível que a grande evolução ou descoberta do tarô divinatório em relação ao tarô Visconti seja que a vida não precisa ter necessariamente o horizonte da vitória representado pela carta do Mundo. Não que essa não seja a grande questão para a maioria dos que consultam o tarô divinatório – mas já não é a única.

Tal processo retomaria algo anterior mesmo à ideia de competição. O jogo, que, como diz Johann Huizinga em *Homo Ludens* (2012), independe da cultura e até mesmo do seu possível caráter competitivo (embora, segundo ele, faça parte de seus fundamentos e o preceda), não tem necessariamente a ver com a vitória ou derrota no sentido estrito de uma competição esportiva, por exemplo. Quando uma criança brinca solitária com seus brinquedos, é em relação aos limites que ela mesma criou que pode haver supostas vitórias ou derrotas. É possível, aliás, que essas duas palavras se tornem obsoletas em um determinado ponto, dando espaço a satisfação de entender o que corresponde e o que não corresponde àquele universo encerrado na imaginação – ou, dando espaço às figuras do ritmo e da harmonia, mais próximos a uma questão estética (HUIZINGA, 2012)⁴². No tarô divinatório, o jogo que está ali presente é semelhante a esse da criança: “ganhar” se converte em uma compreensão ou encaixe entre o mostrado e o que se diz sobre.

⁴² “Talvez este fator estético seja idêntico aquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza; tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião” (HUIZINGA, 2012, p. 13).

Em suma, para os Visconti a vitória era um caráter fundamental de suas vidas. O tarô os fará lembrar disso de modo lúdico, em que perder não significa a completa ruína como na vida real daquele tempo. Era para esquecer a possibilidade de iminente derrota fora de casa que o tarô possivelmente era jogado – transformá-la em rodada, em partida ou turno. O central era a alienação que o mecanismo proporcionava ao reconfigurar as alegorias históricas de um tempo (os trunfos do baralho) em funções competitivas. Para um jogador de tarô Visconti, seu corpo, sua trajetória e sua imagem eram úteis na medida em que elas seguiam regras que tencionam um campo de crenças relacionadas ao próprio espaço virtual do jogo e não da vida real – e isso era, mais que uma expressão, o reflexo da essência dos déspotas do século XV e XVI e de como eles orquestravam o funcionamento do Estado. Há um descolamento ou decalque de uma imagem da vida que é colada artificialmente nas lâminas, e que adquire, enfim, um caráter competitivo. Ao contrário, no tarô divinatório, como veremos, a vida é não mais uma imagem ou espectro, mas sim a própria matéria movimentada.

Por fim, no jogo de Visconti, as ameaças e contingências incidem nesse espaço virtualizado e não no espaço do viver (que, como vimos, também era encarado, em parte, como um jogo pelos governantes). Isso expressa, corroborando com a tese de Farley (2009), a história dos Visconti dentro de um determinado período, mas também expressa o próprio Filippo Maria, homem com cultura e intelecto suficientes para ver sua trajetória sendo transformada em uma realidade paralela; onde o sangue só poderia ser derramado na medida da vitória, animada por pinturas e regras a mirar um fim lúdico.

2.7 A heterotopia divina

No tarô de Filippo Maria, o fato da realidade do jogo estar separada da realidade da família era a garantia da diversão alienante. No tarô divinatório, por outro lado, o que está em jogo é uma nova compreensão da própria realidade do jogador; faz parte da graça a transformação dessa realidade. Portanto, o espaço de jogo não é mais determinado por uma representação direta (como no caso dos Visconti, mas também de jogos temáticos diversos, como os *card games* e os jogos históricos, que alegorizam um determinado período⁴³), mas por uma representação indireta por meio de uma *heterotopia* em que

⁴³ Aqui, cabe uma referência a *Coup* (2012) jogo criado em 2012 por Rikki Tahta. Como no caso do tarô, neste jogo a imprevisibilidade do acaso na época do Renascimento é colocada em outro patamar de sofisticação, acrescentando a isso a questão das alianças entre jogadores, o blefe, bem como a dinâmica

qualquer subjetividade poderia transitar conservando um mínimo de individualidade. O tarô, nesse sentido, é mais uma via por onde a subjetividade desse indivíduo pode escoar, do que uma expressão direta ou representação desses indivíduos servindo a uma realidade paralela. E porque exatamente o tarô divinatório é uma heterotopia? Vamos lembrar o que o filósofo Michel Foucault aponta sobre esse conceito:

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos. O cinema é uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões. Porém, o mais antigo exemplo de heterotopia seria talvez o jardim, criação milenar que tinha certamente no Oriente uma significação mágica (FOUCAULT, 2013, p. 24).

Assim, a heterotopia é um espaço de espaços. Se no tarô de Filippo Maria uma carta como Os Enamorados representava o casamento, primeiro do próprio Maria no deck Visconti di Modrone, depois de sua filha Bianca com Francesco Sforza no Visconti-Sforza, no tarô divinatório essa carta irá expressar a possibilidade de escolha entre a virtude e o vício de qualquer casamento. Não mais o fundo sanguíneo da família Visconti, ou seus casamentos arranjados, ou a peste a espreitar sua porta, mas a própria Morte a anunciar algum falecimento (simbólico ou real); o próprio Amor a anunciar alguma escolha a ser feita; o próprio Imperador a determinar que alguém em sua vida tem mais autoridade ou que você mesmo deveria mandar mais, ser o protagonista de sua história. A combinação das cartas, nesse sentido, torna-se *um organizador de lugares novos*, ou ainda, *da possibilidade de especificar uma situação a ser determinada*. Por exemplo, o Diabo (que no divinatório pode significar subjugação) ou a Lua (que pode denotar um período de pesadelos intermináveis), combinados, podem expressar uma noite sem fim de um indivíduo viciado em alguma substância inebriante (como no caso do alcoolismo, por exemplo). A questão, portanto, é que o “em geral”, no espaço instaurado pelo tarô, logo torna-se particular pela participação do consulente. Como no teatro e no cinema, ele pode ser um suporte de singularidade por meio de uma matriz única, ou, como diria Walter Benjamin, um espaço de jogo (*Spielraum*)⁴⁴, voltado à construção de uma

funcional de cada lâmina (a carta do Duque ganha, a cada turno, três moedas, a carta do Capitão – possivelmente, representação do *condottiere* – rouba duas moedas, o Inquisidor pode investigar as cartas do adversário, e assim por diante).

⁴⁴ Esta expressão “espaço de jogo” (*Spielraum*) vem do ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (2021) de Walter Benjamin, e é voltada a uma noção coletiva de revolução. Vejamos o que ele diz sobre isso: “O filme serve para exercitar o homem nas apercepções e reações que são exigidas para se lidar

nova expressão subjetiva. Assim, o terreno do tarô divinatório é constituído por espaços diferentes, movidos por diferentes subjetividade e histórias

Intuitivamente, os primeiros desbravadores de um sistema divinatório para o tarô, Éliphas Levi e, posteriormente, a Ordem Hermética da Golden Dawn, no nosso entender, poderiam ter percebido isto: a Cabala judaica, e, fundamentalmente, a Árvore Sefirótica (ou Árvore da Vida), pode ser usada como um modelo divino da criação do mundo e do homem; ou melhor, elas são uma heterotopia da criação divina; uma estrutura na qual, inclusive, poderíamos encaixar a nossa própria existência em desenvolvimento. Isso ecoa um certo horizonte filosófico do próprio Renascimento, berço do tarô como um jogo. Como diz Ernst Cassirer:

O que esta especulação, mais particularmente o neoplatonismo, ofereceu ao cristianismo foi principalmente o conceito e a imagem geral do universo escalonado. O mundo se divide em mundo inferior e mundo superior, em mundo sensível e mundo inteligível, que não apenas se opõe, mas cuja a essência consiste justamente de sua negação mútua, de sua oposição polar. Por sobre esse abismo de negação que se abre entre ambos, porém, estende-se um vínculo espiritual. De um pólo a outro, das alturas do supra-ser e do supra-uno, do reino da forma absoluta até a matéria, entendida como o grau absoluto do informe, estende-se uma via contínua de mediação. Por meio dela, o infinito passa a finito; e é também por meio dela que o finito volta a ser infinito. Todo o processo da redenção está encerrado aqui: é por ele que o Deus se faz homem, assim como o homem se faz Deus (CASSIRER, 2001, p. 16, 17).

A questão divina, nesse sentido, torna-se literalmente um tabuleiro de jogo. As divisões proporcionadas pela Cabala e absorvidas pelos intelectuais católicos (como Pico della Mirandola, ou, posteriormente, Giordano Bruno, por exemplo) por meio da divisão de anjos e querubins em diferentes esferas celestes, é um espaço de transformação

com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente. Lidar com essa aparelhagem ensina-lhe, ao mesmo tempo, que a submissão a seu serviço apenas trará consigo a libertação quando a condição humana tiver se adaptado às novas forças produtivas desencadeadas pela segunda técnica” (p. 66) e em nota de rodapé: “O objetivo das revoluções é acelerar essa adaptação. Revoluções são enervações do coletivo, mais precisamente: tentativas de enervação do coletivo novo, historicamente sem precedentes, o qual tem seus órgãos na segunda técnica. Essa segunda técnica é um sistema em que a dominação das forças sociais elementares aparece como pré-condição para o jogo com as forças elementares naturais. Assim como uma criança, aprendendo a agarrar, estica o braço em direção à lua como em direção a uma bola, a humanidade, em suas tentativas de enervação, ambiciona, juntamente com o agarrável, também objetivos que ainda permanecem utópicos. Pois não é apenas a segunda técnica que anuncia suas reivindicações à sociedade nas revoluções. Justamente porque essa segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do trabalho forçado, o indivíduo vê, de outro lado, seu campo de ação [Spielraum – literalmente “espaço de jogo” (N.T)] aumentar de uma vez para além de todas as proporções. Ele ainda não se familiarizou com esse campo de ação, mas já anuncia suas reivindicações para com ele. Pois quanto mais o coletivo se apropria da segunda técnica, tanto mais perceptível torna-se para os indivíduos que pertencem a ele o quão pouco podiam, sob o jugo da primeira, chamar de seu. (BENJAMIN, p. 66)

humana e também divina. Na tentativa de reconciliação entre Aristóteles e Platão, aliás, nenhum filósofo da época entendeu tão bem a heterotopia divina como Nicolau de Cusa, cuja obra principal, *A douta ignorância* (2018), de 1440, fora publicada dez anos antes da criação do baralho Visconti-Sforza, como vimos, matriz estrutural do Marselha e Rider-Waite. Ele foi o filósofo religioso responsável pela ideia de alteridade no conhecimento de Deus. Para se conhecer Deus, segundo de Cusa, era preciso entender que você irá também desconhecê-lo. O “máximo” (outro nome dado por de Cusa para a conformação divina) nunca nos é mostrado, mas nós humanos fomos dotados de múltiplas e finitas formas de apontar sua existência: o saber do *Logos* é sempre recortado por essas limitações, por isso ele é também um “não-saber” – um “não-saber” que se sabe. É nesse sentido que Deus pode sempre ser revelado de maneira renovada pelo universo dos entes:

Na verdade, vemos aqui e agora claramente como encontramos Deus mediante remoção da participação dos entes. Pois todos os entes participam da entidade. Subtraída, assim, a todos os entes a participação, fica a própria entidade simplicíssima, que é a essência de todos. E não contemplamos esta entidade a não ser na douta ignorância, porque, afastando do espírito todas as coisas que participam da entidade, nada parece restar. Por causa disso, diz o grande Dionísio que a intelecção de Deus se aproxima mais “do nada do que de alguma coisa”. Mas a sagrada ignorância ensina-me que aquilo que parece nada ao intelecto é o máximo incompreensível. (DE CUSA, 2018, p. 38)

Por outro lado, de Cusa defende de maneira curiosa o lado de Platão na disputa instaurada nesse período, entre aristotélicos e platônicos. Segundo ele, haveria, de fato, a divisão entre o mundo inteligível e o mundo sensível, mas o primeiro nos seria acessível, de maneira parcial (seguindo o raciocínio do “não-saber que se sabe”), *precisamente por meio do mundo sensível*⁴⁵. É nesse sentido que a sensibilidade ganha o protagonismo em seu pensamento. Em última instância, é na rua que se adquire sabedoria. Por essa via, sua noção de espírito também concebe a conexão com o divino de uma forma inusitada: ele (o espírito) seria como uma semente individual ativada pelo conhecimento das coisas criadas por Deus. Ou seja, Deus é conhecido de múltiplas maneiras, de acordo com a singularidade de cada indivíduo e de cada ato em direção ao conhecimento. No universo do tarô, Vitalli, com sua teoria dos trunfos como um jogo ético, se aproxima dessa noção de espírito, uma vez que:

⁴⁵ Certamente, encontramos aqui o germe positivo da filosofia kantiana.

O número de cartas de Triunfo inicialmente parece ter sido composto por oito alegorias, depois aumentou para quatorze e posteriormente para dezesseis para finalmente se estabilizar em 22, número que no significado místico cristão representa a introdução à sabedoria e *aos ensinamentos divinos impressos nos homens*.⁴⁶ (VITALLI, p. 16)⁴⁷

Os ensinamentos divinos “impressos nos homens” (p.16) dependem, portanto, de uma postura ética para serem ativados, como aquelas sementes espirituais de de Cusa - *com a fundamental diferença que em de Cusa, o “ensinamento divino” não possui uma imagem fixa, como parece ter no tarô de Vitalli* - (veremos mais profundamente este ponto no capítulo final desta tese). Novamente, é em ato que se lê o grande livro da vida em si. E como, no pensamento cusano, não há mais uma hierarquia entre os elementos – como no caso do fogo, da terra, da água e do ar em Aristóteles, que são ordenados por sua aproximação com o celeste (e que serão embaralhados no tarô por meio da correspondência com os naipes) –, as coisas estão dispostas em um todo, sendo sempre uma combinação finita entre os elementos que podem revelar, parcialmente, *por meio do conhecimento*, o infinito divino (ou inteligível) separado dos homens. Assim, de Cusa transformou a arena dos diferentes territórios religiosos em maneiras múltiplas de se acessar o mesmo Deus:

[...] invoca-se agora a palavra de Paulo para proferir sua sentença. É preciso mostrar – assim se enuncia a sua sentença – que a salvação da alma não se dá por suas obras, mas por sua fé; pois Abraão, o pai de todos os que creem, sejam eles cristãos, árabes ou judeus, acreditava em Deus e isso foi sua justificativa. Portanto, também caem por terra as barreiras externas: *anima justī haereditabit vitam aeternam* (a alma do justo herdará a vida eterna). Uma vez admitido isso, a diversidade de ritos deixa de constituir um empecilho, pois todas as instituições e todos os usos e costumes nada mais são do que signos da verdade da fé, e só esses signos estão sujeitos a transformações, a modificações, não os seus referentes. Não existe forma de fé que seja tão inferior, tão desprezível a ponto de não encontrar nessa noção básica a sua justificativa relativa. Dela não se exclui até mesmo o politeísmo puro, pois a premissa da veneração de deuses é sempre o pensamento, a ideia do divino (CASSIRER, 2001, p. 50-51).

Em termos de heterotopia, diferentemente do cinema, do teatro ou do jardim oriental, citado por Foucault (2013), aqui o que movimenta as formas ou configurações

⁴⁶ Grifo nosso.

⁴⁷ “*Il numero delle carte di Trionfi sembra inizialmente essere stato composto di otto allegorie, portate poi a quattordici e successivamente a sedici per stabilizzarsi infine su 22, numero che nel significato mistico cristiano rappresenta l'introduzione alla sapienza e agli insegnamenti divini impressi negli uomini.*” (original)

religiosas é o fim divino – que, para de Cusa, era o mesmo em todas elas. *A ética ou a postura voltada para a fé, em última instância, é o que impulsiona a heterotopia do território religioso*. Há, nesse caso, portanto, um fundamento divino por trás do espaço heterotópico – é possível, inclusive, que Walter Benjamin (2020) tenha entendido, quinhentos anos depois, de forma análoga a ideia de redenção em relação a história materialista em seu texto final⁴⁸. O importante, aqui, é que a postura de fé independe da maneira como ela é alcançada. Assim, ao menos no caso da religião, de Cusa nos mostra que a ideia de uma heterotopia divina serve mais como uma postura ética, independente em termos mundanos, que pode, em *qualquer acontecimento religioso*, tornar presente o divino, do que como uma representação decalcada de Deus. O principal é que se expresse o divino, seja com que signo for. É nesse sentido também que, séculos depois, incorporando em síntese uma ideia que permeou a terra natal do *deck* Visconti-Sforza, o tarô divinatório do século XIX (como vimos, um tipo de heterotopia), ligado às artes ocultas, pode igualmente abarcar inúmeras tradições dentro de seu sistema simbólico. O importante é a revelação que ele proporciona, ou, como no caso do adivinhatório, o futuro⁴⁹: não importando se sobre o véu de Ísis ou sobre a túnica de Hércules.

2.8 A religiosidade e o tarô

Essa ideia de uma discrepância entre a representação e o que de fato ela invoca é algo que está na origem mesma do tarô divinatório. O vemos na lenda que perpassava sua intenção oracular, propagada por Court de Gébelin através de *Le monde primitif* (2016), concebendo o tarô como um livro que conteria a sabedoria primitiva egípcia, o chamado livro de Thot. É muito curioso, por exemplo, que um ocultista como G. O. Mebes (1989), um dos mais influentes místicos do século XX, comece sua obra sobre os vinte dois

⁴⁸ Na segunda tese de *Sobre o conceito de História* (2020) podemos ler o seguinte: “[...] A felicidade que poderia ter despertado inveja em nós existe apenas no ar que respiramos, nas pessoas com quem poderíamos ter falado, nas mulheres que poderiam ter se oferecido a nós. Em outras palavras, a representação de felicidade se associa, de modo indissolúvel, à de redenção. Com a representação do passado, de que a história faz seu objeto, ocorre o mesmo. O passado traz consigo um índice temporal que o remete à redenção. Existe um encontro secreto entre as gerações passadas e a nossa. Nós éramos aguardados sobre a Terra. Foi-nos dada, bem como a todas as gerações que nos precederam, uma tênue força messiânica, a qual o passado reivindica. O mais correto é não abrir mão dessa reivindicação. O materialista histórico sabe disso” (BENJAMIN, 2020, p. 33).

⁴⁹ Veremos como essa revelação, nas versões modernas, converte-se em uma forma de autoconhecimento que independe do fato determinado.

arcanos maiores reproduzindo essa ideia fantasiosa de Gébelin, mostrando como ela, já no início do século XX, ainda não havia sido superada. Em *O natimorto* (MUTARELLI, 2009), tal ideia aparece como uma carga intelectual evocada pelo Agente visando legitimar seu discurso aprendido com a tia. Diz ele:

O Agente – A quantidade de baralhos é quase incontável. O de Marselha é considerado o clássico. Dizem que o tarô seria um livro, o único, que escapou das bibliotecas egípcias que foram incendiadas.

A Voz – Então o tarô foi criado pelos egípcios?

O Agente – Alguns acreditam nisso. Court de Gébelin, um pastor francês que viveu no século XVIII, dedicou vinte anos de sua vida ao estudo do tarô. Ele foi o primeiro a defender essa tese. Segundo ele, os ciganos seriam originários dos egípcios que se dispersaram pela Europa e dessa forma disseminaram o costume de ler a sorte nas cartas.

A Voz – Isso é interessante e parece fazer sentido. Como você sabe dessas coisas?

O Agente – Minha tia estudou muito o assunto. Ela sempre me contava essas histórias (MUTARELLI, 2009, p. 61-62).

Mas há um detalhe, que escapa da lembrança do Agente, e que emerge da afirmação do teórico francês: o tarô seria um depósito de uma antiga sabedoria egípcia, justamente, embutida no tarô por ele ser um jogo – ou, nas palavras de Mebes (1989, p. 09): “um hábito do jogo”⁵⁰. A ideia de vício, portanto, parece animar de uma forma muito inusitada o dever honroso de se guardar uma sabedoria sagrada das mãos do tempo e dos homens.

De acordo com a tradição, os sacerdotes de Memphis, prevendo a queda da civilização egípcia, ocultaram seus conhecimentos sob a forma de um baralho que, hoje em dia, é conhecido pelo nome de Tarô e o legaram aos profanos, sabendo que, devido ao hábito do jogo, tais conhecimentos chegariam a posteridade (MEBES, 1989, p. 9).

Duas questões se destacam ao lermos essa afirmação. A primeira indica que o suposto conhecimento egípcio ficaria guardado mesmo em seu modo de “não-saber” – ou seja, mesmo emparedado pela realidade virtual das regras de um jogo que pouco poderia se ocupar dessa sabedoria, a não ser ignorando-a. A segunda questão diz respeito à aproximação entre o mundano (representado pelo hábito de jogo) e o sagrado (representado pelo conhecimento dos sacerdotes). Essas duas questões, por mais especulativas que sejam (em termos da relação inexistente entre o tarô e uma suposta sabedoria egípcia), possuem um certo apelo cusano em seu fim (embora, como veremos,

⁵⁰ O Agente comenta o fato da sabedoria egípcia ter sido preservada em um jogo cigano, mas não de que isso se converteria em um hábito ou vício.

isso em termos cusanos se dê parcialmente): transmitir um conhecimento divino de uma forma diversa, mundana, finita e singular. Mais próximo do nosso tempo, a relação entre o mundano e o divino ganha novas cores. Com Alejandro Jodorowsky e Marianne Costa, por exemplo, o tarô é o próprio Deus despedaçado e depois ressuscitado nas suas revelações.

Partimos de um maço de cartas, misturamos os Arcanos e os distribuímos sobre uma superfície, isto é, despedaçamos Deus. Interpretamos Deus, reunimos Deus em frases. O leitor iniciado (Ísis, a alma, o alento) em uma busca sagrada reúne os pedaços. O Deus ressuscita, já não na dimensão imaterial, mas no mundo material (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 36)

Ainda, Yoav Ben-Dov, em *O tarô de Marselha revelado* (2020), aposta num sentido expandido das leituras, no qual toda a realidade perceptiva ao redor das cartas participa do processo, não somente as lâminas e suas interpretações:

A leitura das cartas de tarô envolve uma percepção particular da realidade. Na percepção normal do dia a dia, que às vezes é chamada de realidade consensual, as cartas são pedaços de papelão impressos e o embaralhamento é um processo aleatório. No entanto, quando lemos as cartas, mudamos para outra percepção da realidade na qual existe uma regra básica: tudo é um sinal. [...] Essa regra é, antes de tudo, expressa no fato de que interpretamos as cartas não como uma coleção aleatória de pedaços de papelão, mas como uma mensagem significativa para o consulente. No entanto, os sinais a serem interpretados não se limitam às cartas específicas da tiragem. Tudo o que acontece dentro e em torno da sessão de leitura também pode ser visto como um sinal. Em outras palavras, durante a sessão de leitura nossa percepção da realidade é que nada acontece por mero acaso. Tudo é um sinal. (BEN-DOV, 2020, p. 44).

Aqui, não há mais limites para a revelação proporcionada pela leitura, e, conseqüentemente, para a revelação do Um pelo múltiplo que é a própria realidade microperceptiva dos envolvidos. A diversidade de tiragens que encontramos nos mais diversos manuais de tarô comprovam esse talento do baralho em revelar o espiritual sob múltiplas amostragens imagéticas. Está na essência do jogo o argumento pela diversidade significativa do finito⁵¹.

⁵¹ Marsílio Ficino, aliás, absorveu esse lado da filosofia cusana, ampliando o argumento da diversidade referenciais finitas na revelação do Logos. Segundo Cassirer: “A divina providência não permite que em tempo algum e em qualquer região da Terra alguém desconheça alguma forma de adoração a Deus. A Ela interessa-lhe muito mais que seja adorada, não importando se por este ou aquele rito ou gesto; a Ela lhe aprazem as formas de fé e de culto aparentemente mais inferiores e disparatadas, já que estas nada mais são do que uma forma humana e uma expressão da natureza humana em sua limitação necessária. Podemos reconhecer aqui como a filosofia de Ficino, a despeito de toda a sua ligação com o conceito teológico de

Por outro lado, a filosofia de de Cusa, na época do Renascimento, como nos mostra Cassirer, encontrará uma expressão mais precisa em uma geração imediatamente posterior a sua: nos projetos de um Leonardo da Vinci, por exemplo, em um encontro entre o conhecimento, o homem e a natureza, *essa espécie de livro escrito por Deus*, que é dado aos homens conhecerem. Diz Cassirer:

Na esfera do pensamento místico, todo e qualquer ponto do ser pode se transformar em elo para que esta relação [entre o finito e o infinito] se efetue; pois em cada um deles se pode perceber o “vestígio de Deus”; em cada um, o próprio Deus se deixa entrever no reflexo do finito. O próprio Nicolau de Cusa retoma essa mudança, mas a insere num novo contexto universal. Para ele, a natureza não é apenas o reflexo do ser de Deus e da força divina, *mas o livro que Deus escreveu de próprio punho*. (CASSIRER, 2001, p. 91, grifo nosso)

Nesse sentido, aproximar-se de Deus é conhecer os porquês da natureza, esse livro escrito por Ele “de próprio punho”. Em Leonardo da Vinci, no lugar da revelação mística, portanto, encontramos a compreensão das coisas “tal como elas são” em essência dentro dos limites do homem por meio das obras e teorias – esse entendimento humano é o encontro com o divino; a matemática (ferramenta racional humana mais próxima da ideia de infinito, segundo de Cusa) se sobressai como disciplina, inclusive, ética⁵². Contudo, esse fulcro cusano não encontra o seu devido encaixe no pensamento da Academia de Florença de Pico e Ficino.:

revelação, prepara o terreno, no interior deste mesmo conceito, para uma virada dialética. Ainda que todos os valores espirituais, que a história da humanidade carrega consigo, sejam reduzidos a e fundamentados numa revelação única, por outro lado isso implica o pensamento de que justamente esta suposta unidade da revelação não deve ser procurada em outra parte senão na totalidade da história e de suas formas de manifestação. A simplicidade abstrata, tal como representada numa fórmula dogmática geral e obrigatória, cede lugar agora à generalidade concreta de uma forma de consciência religiosa que tem como correlato necessário a diversidade dos símbolos, através dos quais esta mesma consciência se manifesta. (CASSIRER, 2001, p. 120-121)

⁵² Segundo Cassirer, “se Leonardo se reporta a Nicolau de Cusa, se em muitas passagens de sua obra ele de certa forma reconhece diretamente a sua herança, ele o faz porque se identifica com Nicolau de Cusa quanto à convicção metodológica. Para Leonardo, Nicolau de Cusa não é o representante de um determinado sistema filosófico; ele é, muito mais, o representante de um novo tipo de estudo, de uma nova direção de pesquisa. A partir daí, é possível entender que a relação que aqui se estabelece transcende todos os limites da esfera meramente individual. Num certo sentido, Nicolau de Cusa transforma-se em expoente de todo o círculo intelectual a que pertence Leonardo da Vinci; de todo o círculo que, paralelamente ao declínio da cultura escolástica e à ascensão da cultura humanista, representa uma terceira forma, especificamente moderna, de conhecimento e de vontade de conhecer. Não se trata aqui de se fixar cientificamente nem de se entender um conteúdo religioso determinado; não se trata, ainda, de se retornar à grande tradição da Antiguidade e nela buscar a renovação da humanidade. Trata-se, isso sim, de uma tendência geral a se ater a tarefas técnico-artísticas concretas, para as quais se busca uma “teoria”. Em meio à atividade artística criadora surge a exigência por uma reflexão mais profunda acerca dessa mesma atividade; e essa exigência não pode ser satisfeita, a menos que se recorra aos fundamentos últimos do conhecimento, especialmente do conhecimento matemático”. (CASSIRER, 2001, P. 86)

Enquanto Nicolau de Cusa busca os fundamentos da sua “justificativa religiosa” do mundo essencialmente em problemas da matemática e da cosmologia, a Academia de Florença – a fim de lançar as bases de sua teodicéia – volta-se cada vez mais para o milagre do belo, para o milagre da forma e da criação artística (CASSIRER, 2001, p. 107)

Em termos de fé, aliás, de Cusa tenta seguir por um caminho especulativo que acompanhe o pensamento de que haveria uma parcela necessária e, portanto, divina na essência dos homens evocada em ato. Mesmo a razão, para de Cusa, não existiria sem a fé. E em se tratando de uma conduta ética em acordo com a ideia de infinito, Cristo seria o exemplo perfeito, ao carregar tanto o polo divinal quanto o humano em sua crucificação, “somente o Cristo encarna [...] a verdadeira *natura media*, que reúne numa unidade finito e infinito” (CASSIRER, 2001, p. 66)⁵³ Isso porque, segundo a principal teoria de *A douta ignorância* (2018), chamada de “coincidência dos opostos”, o máximo absoluto, no infinito, coincide com o mínimo – assim será em ato com Jesus: sua máxima humilhação encarna a máxima exaltação no seu processo de crucificação pública.

Em contrapartida, em se tratando da ideia de revelação, esse será um percurso nebuloso, cheio de miragens e efeitos ilusórios, mesmo para os expoentes da Academia de Florença. Como lembra Cassirer:

Ficino e Pico também tentam enveredar por esse caminho da especulação, mas o início e o fim desse caminho, seu ponto de partida e de destino, não mais podem assegurar o conhecimento como tal, *só a revelação*; uma revelação entendida num sentido meio místico, meio histórico (CASSIRER, 2001, p. 104, grifo nosso).

Podemos dizer que há algo de análogo a esse comentário sobre Ficino e Pico na história da mística do tarô que começa no século XVIII com a publicação de *Le monde primitif* (2016), de Antoine Court de Gébelin. O ocultismo, ao privilegiar a categoria da “consciência”, enveredou por um caminho de autoconhecimento utilizando de uma performatividade alquímica, mas também religiosa e cerimonial. Haveria, então, uma expressão artística a serviço de um conhecimento profundo da espiritualidade humana

⁵³ E nas palavras de de Cusa (2018, p. 155): “É este o inefável mistério da cruz da nossa redenção, no qual, para além das coisas que foram abordadas, Cristo mostra como a verdade e a justiça e as virtudes divinas devem ser preferidas à vida temporal e as coisas eternas às transitórias; e que no homem mais perfeito a constância e a fortaleza, a caridade e a humildade devem ser maiores, tal como a morte de Cristo na cruz mostra que em Jesus, o máximo, essas e todas as outras virtudes existiram de modo máximo. Por isso, quanto mais o homem se elevar nas virtudes imortais, tanto mais semelhante a Cristo se tornará. Pois as coisas mínimas coincidem com as máximas, como a máxima humilhação com a exaltação, a morte mais vergonhosa do virtuoso com a vida gloriosa e assim sucessivamente, como no-lo manifestam a vida, a paixão e a crucifixão de Cristo.”

que, de alguma forma, preservaria a essência necessária das coisas – e o vemos enfatizado por diversas introduções de obras ocultistas. Peguemos como exemplo uma das mais célebres: a de Éliphas Levi, *Dogma e Ritual de Alta Magia* (2017), publicada pela primeira vez em 1854 em dois volumes em Paris:

Toda fé que não ilumina e não engrandece a razão, todo dogma que nega a vida na inteligência e a espontaneidade do livre arbítrio, constituem uma superstição; a verdadeira religião é a que se prova pela inteligência e se justifica pela razão, submetendo-as, ao mesmo tempo, a uma obediência necessária. Isto é a indicação do absoluto em religião e em filosofia. Da idéia que os homens fizeram de Deus, sempre procederam as noções de poder, quer no espiritual, quer no temporal, e a palavra que exprime a Divindade, tendo sido, em todos os tempos, a fórmula do absoluto, quer em revelação, quer em intuição natural, o sentido que se dá a essa palavra foi sempre a idéia dominante de toda religião e de toda filosofia, como de toda política e de toda moral. Conceber em Deus a liberdade sem necessidade, é sonhar uma onipotência sem razão e sem freio, é entronizar no céu o ideal da tirania. Tal foi, em muitos espíritos entusiastas e místicos, o mais perigoso erro na Idade Média. (LEVI, 2017, p. XXIV)

Por outro lado, a ideia de um mundo puro, anterior, “primitivo” no sentido de carregar uma essência sagrada perdida do homem, é algo que extravasa os limites da especulação, tocando sobremaneira o território da fantasia. Esse sentido de pureza – elemento central ao objeto de pesquisa desta tese, *O natimorto* (MUTARELLI, 2009) –, é o que movimenta a Ordem Hermética da Golden Dawn (a primeira a associar os caminhos da árvore da vida com os arcanos maiores), por exemplo. Está também no Martinismo⁵⁴ de Mebes, ensinado através da ideia de subida e descida da árvore sefirótica em analogia com os arcanos menores e sua divisão de naipes. Nos dois casos, alcança-se o *Logos* divino, não tanto por meio do conhecimento natural, mas por um saber compartilhado através de iniciações “secretas”, ligadas a rituais e hábitos que são transmitidos pelos magistas aos seus membros (ou a uma egrégora, como Mebes irá chamar). É curioso percebermos que a magia tal como se apresentava nas ordens iniciáticas transita por entre os polos da necessidade da razão como chave para o

⁵⁴ Considerada a corrente mística da Maçonaria. Segundo Mebes, “Ao redor do ano de 1760, o famoso Martines de Pasqualis (ou Pasqually) fundou uma fraternidade de “Seletos Servidores do Sagrado”, os “ELUS COHENS”, com nove graus hierárquicos. Os três graus superiores eram Rosacrucianos. / A escola de Martines era mago-teúrgica, com forte predominância de métodos puramente mágicos. Após a morte de Martines, seus dois discípulos preferidos, Willarmooz e Claude de Saint Martin, alteraram o caráter dessa Corrente. / Willarmooz lhe deu um colorido maçônico e Claude de St. Martin, um escritor conhecido sob o pseudônimo “Le Phill. Inc” encaminhou a Corrente para o lado místico-teúrgico. Contrariamente a Willarmooz, ele favorecia uma Iniciação liberal e não as regras das lojas maçônicas. A influência de Saint Martin predominou e criou uma Corrente chamada “MARTINISMO” (MEBES, 1975, p. 242)

entendimento do mundo (o chamado “despertar da consciência”) e da crença em rituais mágicos que remetem ao egípcianismo, ao paganismo, à alquimia antiga e às velhas superstições populares. No mínimo, ficamos tentados a saber se determinados procedimentos de magnetização ou de colheita à luz da lua de fato funcionam: aqui, transitamos sempre pela tênue linha que separa a descoberta do embuste. Em *Dogma e Ritual de Alta Magia*, de Levi (autor central a influenciar os principais mestres esotéricos do final do XIX e começo do XX, como Papus e Madame Blavatsky), mesmo livro que em sua introdução defende a razão como necessária a um percurso espiritual bem encaminhado, temos o famoso ritual do sapo, que Mutarelli utilizará de maneira sarcástica em *O cheiro do ralo* (2011)⁵⁵, seu primeiro romance. Diz Levi:

[...] tomar-se um sapo dos maiores e administra-se lhe o batismo, dando-lhe o nome e o sobrenome da pessoa que ser quer amaldiçoar; faz-se-lhe depois engolir uma hóstia consagrada sobre a qual se tenha pronunciado fórmulas de execração; em seguida, envolve-se-o nos objetos magnetizados, liga-se-o com os cabelos da vítima sobre os quais o operador terá escarrado e enterra-se tudo, quer embaixo da soleira da porta do maleficiado, quer num lugar em que seja obrigado a passar todos os dias. O espírito elementar deste sapo tornar-se-á, para os seus sonhos, um pesadelo e um vampiro, a menos que ele saiba envia-lo de novo ao malfeitor (LEVI, 2017, p. 202).⁵⁶

⁵⁵ Eis o trecho em *O cheiro do ralo*: “E então é sábado outra vez./ O porteiro interfona./ Tem uma caixa para o senhor./ Uma caixa? / É. É Sedex. Chegou ontem, mas, como o senhor chegou muito tarde... / Traz./ Ouço o elevador chegando. / Não sei por que gosto desse som. / VUUUULLLLL UUUULLLLLPIT/ Já estou na porta. / É mesmo uma caixa. / Entro. / Não conheço o remetente. / Abro. / No susto deixo cair. / Ele pula para fora da caixa. / Ele é horrível. / Asqueroso. / É um sapo marrom. / Marrom-escuro. / Bem escuro. / E é de verdade. / Que brincadeira sem graça. / Ele se vira pra mim. / Sua cara parece assustada. / Sua boca foi costurada por alguém. / É macumba. / É macumba, eu sei. / Dentro deve ter um papel com meu nome escrito. / É assim que é a macumba. / Isso é coisa da ex. Me pego abraçado aos joelhos. Os pés sobre o sofá. / No 62 um homem é baleado. / O sapo ainda olha pra mim. / Eu sei que em sua boca costurada está o meu nome. / Sei que tem um papel. Com meu nome. / Ou será o do Steven McQueen? / Não quero o meu nome na boca do sapo. / Isso não é nada bom, eu sei. / Mas não sei o que fazer para tirá-lo. / Isso eu não sei. / Pulo por trás do sofá. / Pegar com a mão eu não vou. / A ideia vem rápido. / Estou na área de serviço com a vassoura nas mãos. / O olho me assiste assustado. / Calma, pai. / Calma que eu já vou resolver. / Dou a volta. / Eu não vou por as mãos nesse bicho. / Isso eu não vou. / E depois retirar ponto por ponto. / Não. Isso não. / Parece que ele me procura. / Mas não pode me ver. / Estou bem atrás de suas costas. / Acerto em cheio. / Essa você tinha que ver. / Bato de novo tão forte, / Que os pontos se rompem de vez. / No outro certo golpe, / Arranco para fora tudo o que dele é ser. / Sai o papel, e entranhas. / Virei o infeliz pelo avesso. / Ele se esforça tentando comer. / Buscando talvez refazer. / Agora ele não mais me assusta. / Pego o papel. / Está dobrado em quatro. / É pequeno, como os do amigo secreto. / E, então, mesmo meio borrado, posso ler. / ESTIVE NO INFERNO E LEMBREI DE VOCÊ” (MUTARELLI, 2011, p. 83-85).

⁵⁶ E também: “Existem também certos animais, cuja propriedade é romper as correntes de luz astral por uma absorção que lhe é peculiar. Estes animais nos são violentamente antipáticos e tem no olhar alguma coisa fascinadora, tais como o sapo, o basilisco e a toupeira. Aprisionados e levados vivos ou guardados nos quartos que a pessoa habita, garantem-na das alucinações e dos prestígios do embebedamento astral: o embebedamento astral, palavra que escrevemos aqui pela primeira vez e que explica todos os fenômenos das paixões furiosas, das exaltações mentais e da loucura” (LEVI, 2017, p.87).

Levi, quando escreve sobre esse ritual, o leva à sério: ele realmente acredita que a coisa pode funcionar: “Dissemos, no nosso *Dogma*, o que pensamos dos enfeitiçamentos e quanto este poder nos parece perigoso e real” (LEVI, 2017, p. 201). Certamente, há um misto de fascínio pelos conhecimentos e, principalmente, pelos efeitos que os rituais podem nos demonstrar e o que de fato o mundo, a natureza, esse grande livro de Deus, nas palavras de Nicolau de Cusa, tem a oferecer. Os ocultistas parecem crer numa espécie de produção sem limites de efeitos mágicos *no mundo*; produção essa que deve ser devidamente canalizada pelos iniciados. Em de Cusa, a não ser Deus, não existe o fora do que já existe. Existe, no máximo, o que não vemos do que existe. Nesse sentido, a ideia de se produzir um efeito (ou acessar uma força) transcendente só pode levar ao engano, o que, em termos cusanos, não deixa de ser um passo para o inevitável encontro com Deus; mesmo o engano pode ser um desvio que levará, numa outra ponta, a um possível esclarecimento.

De Cusa, contudo, sabia que o melhor já havia sido criado; bastaria, então, compreender esse criado, ou seja, *ler as páginas oferecidas pelo mundo através do próprio viver* – incluindo, aí, as invenções e as composições artísticas, vividas-inventadas-compostas por um Leonardo da Vinci⁵⁷, por exemplo. Como aponta Cassirer, “quando Leonardo da Vinci se volta para a experiência, ele o faz para nela mostrar as leis eternas e imutáveis da razão. Para ele, não é a experiência em si que constitui o seu objeto autêntico, mas os fundamentos da razão, as *ragione* que ela oculta e, de certa forma, incorpora” (CASSIRER, 2001, p. 99) Essa razão oculta, na filosofia cusana, pode sempre, de maneira renovada, ser (re)descoberta pela diversidade sensível – como vimos, a própria singularidade do espírito é uma espécie de semente divina tocada pela razão embutida na existência exterior⁵⁸. Portanto, a revelação espiritual em de Cusa não poderia se dar com o mero cumprimento de dogmas e representações, *mas com o próprio ato criador humano que busca uma leitura racional do mundo*.

Mutarelli, ao fazer um agente de talentos ler os maços de cigarros como se eles fossem um oráculo peculiar, faz com que ele leia uma parte de sua própria vida.

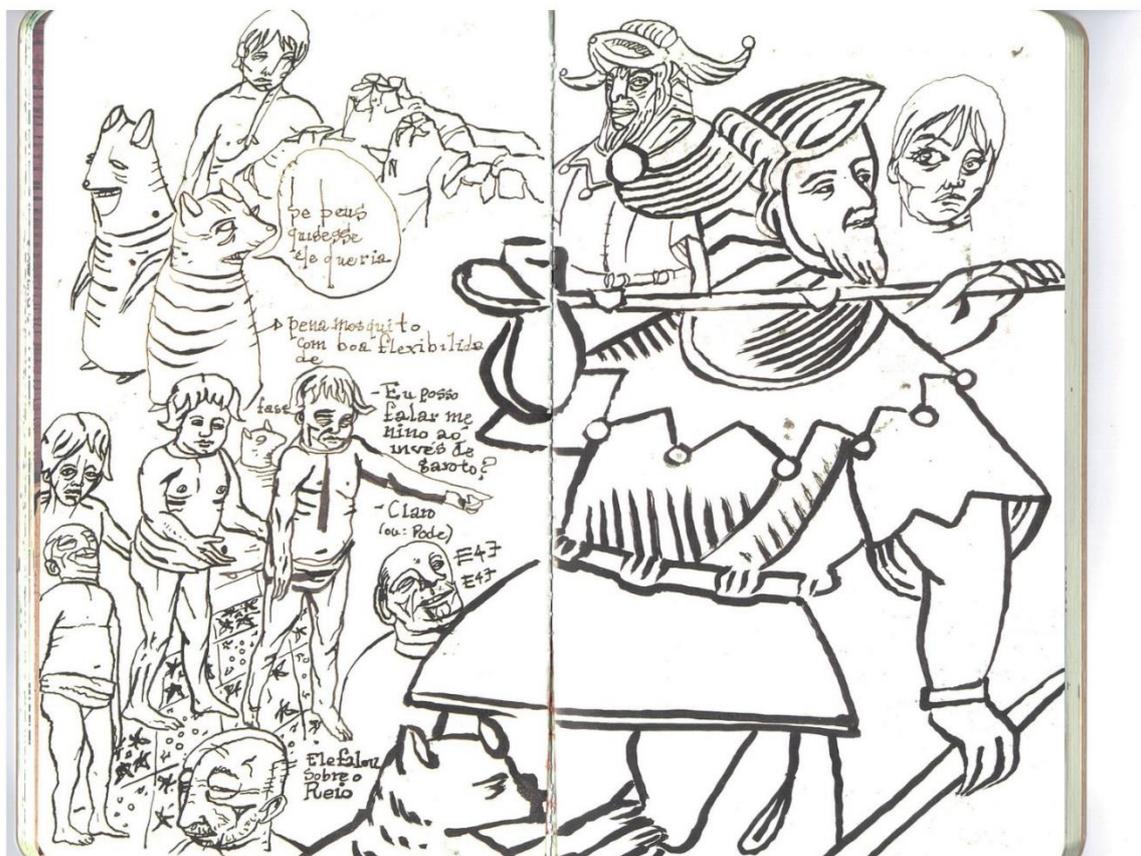
⁵⁷ Sobre a produção do artístico e o divino na visão cuseana, segundo Cassirer, “não se pode postular ou se procurar aqui uma identidade de essência na substância, mas uma correspondência *no ato, na operação*. Com efeito, por mais que queiramos atribuir à cópia a essência substancial do modelo, a cópia não deixará de ser uma cópia morta. Somente uma concordância na *forma do agir* é capaz de lhe conferir *a forma de vida*” (CASSIRER, 2001, p. 115).

⁵⁸ Em passagem de Cassirer, “‘Ó pesquisador das coisas’, nos diz Leonardo da Vinci, ‘não te gabes do conhecimento sobre as coisas que a natureza produz em seu curso habitual! Regozija-se, ao contrário, por conhecer o objetivo e o fim das coisas que são nascidas do teu espírito!’” (CASSIRER, 2001, P. 113)

Ironicamente, ele é o agente de uma voz tão pura que ninguém mais, a não ser ele mesmo, consegue ouvir. Acreditar nessa pureza – *que aqui se converte na própria ausência de rastro sonoro produzido pela voz* – levará as duas personagens à ruína. Vejamos, a partir de agora, as razões para esse processo, na leitura do romance.

3 O TARÔ DO AGENTE: O JOGO DA VIDA EM *O NATIMORTO*

Figura 13 - Desenho de Lourenço Mutarelli



Fonte: Skecht Books (MUTARELLI, 2019).

3.1 A promessa e a virada em um musical silencioso

Um agente de talentos encontra uma cantora em uma rodoviária. Um encontro marcado. Ele irá apresentá-la ao grande maestro, aquele que poderia mudar a vida de qualquer cantora. Ela veio a São Paulo exatamente para isso: mudar para sempre a sua vida. Segundo o Agente, a moça possui uma voz única: é uma promessa. Tudo estava preparado para o grande encontro, mas antes, os dois fazem uma pausa para um café. Ambos são fumantes e se identificam por esse vício. O Agente explica para a Voz (como a cantora passa a ser chamada no livro) como consegue ver o futuro “lendo” os fundos dos maços de cigarros. A Voz se encanta pelas histórias e teorias do Agente. Logo iremos perceber que aquilo que parecia ser o princípio de uma amizade aos poucos irá se tornar a base de um delicado cativoiro.

O Agente – Olhe para você...
 O Agente – Olhe para a sua delicadeza.
 O Agente – Eu tenho tantas ideias. Eu tenho tantas histórias.
 O Agente – Eu poderia distrai-la contando-as a você.
 O Agente – E você cantaria para mim.
 O Agente – E nós cuidaríamos um do outro.
 O Agente – Pediríamos o cigarro pela manhã e saberíamos qual seria a nossa sorte do dia.
 O Agente – Se você quisesse, poderíamos dividir o mesmo maço e, assim, teríamos o mesmo destino.
 O Agente – Juntos.
 A Voz – Isso, teoricamente, é tão lindo.
 A Voz – Ninguém no mundo ousou ser tão doce e delicado comigo como você foi agora.
 O Agente – Nós somos diferentes de todos (MUTARELLI, 2009, p. 33)

A proposta feita posteriormente pelo personagem principal, que está sempre adiando o encontro entre a “promessa” e a “virada” (representada pela figura do Maestro), é de que os dois – o Agente e a Voz – morem para sempre no quarto de hotel em que ela é hóspede, livre das influências externas e de seus possíveis efeitos danosos. A cantora se surpreende, encantada pela proposição, mas ainda não está totalmente convencida de sua solidez. Ele, na tentativa de convencê-la, criará um estranho laço com essa mulher por meio de suas histórias, de suas leituras, e da verdade que aos poucos será revelada acerca do caráter do Maestro (e, conseqüentemente, da impossibilidade do sucesso de uma cantora muda). Aliás, o leitor já pode intuir o que irá acontecer com a personagem feminina logo no primeiro terço do livro, na medida em que é anunciado nesse momento o fato de que somente o Agente conseguiria escutar o seu canto.

A Esposa – Que merda é essa?!
 O Agente – O quê, querida?
 A Esposa – A sirigaita ali, de pé, fazendo cara de que está cagando!
 A Esposa – E não sai som de sua boca?!
 A Esposa – Que merda é essa?!
 O Agente – Querida, você não está entendendo.
 A Esposa – Quem não está entendendo é você! É uma vigarista! E você, um trouxa!
 O Agente – Querida, por favor! É que, de tão pura que é sua voz, nós não podemos ouvi-la. (MUTARELLI, 2009, p. 16)

Eis o gatilho para uma relação que os levará (Agente e Voz) cada vez mais ao encarceramento derradeiro, pois, da parte do Agente, tenta-se evitar a todo custo a verdade externa e uma possível queda a ser enfrentada pela cantora; da parte da cantora, um “sonho” começa a ficar cada vez mais próximo de sua revelação; e deste embate entre

perspectivas, *O natimorto*⁵⁹ (MUTARELLI, 2009) poderá alimentar suas páginas em uma trama que mistura humor, ironia e uma singularidade mórbida.

Conhecido quadrinista dos anos de 1990, Lourenço Mutarelli, que ganhou notoriedade na literatura com a publicação (e posterior transposição para o cinema) de *O cheiro do ralo* (2011), nos apresenta uma história construída sobre o solo do diálogo e dos monólogos interiores. Ao nos depararmos com o seu enredo, duas questões saltam aos olhos: o fato da personagem do Agente ler o futuro da Voz nos fundos dos maços de cigarro, e o fato de que somente ele poderia ouvir a cantora. Esses dois núcleos temáticos vão se retroalimentar durante o livro, já que existiria uma verdade contada pelas previsões (verdade que emerge também nas histórias do Agente), além de uma verdade em latência, pronta para eclodir na revelação de que ninguém mais escuta a Voz da pureza.

Contudo, a verdade do ponto de vista do Agente não deve se relevar tão cedo, na medida em que isso significaria expor essa Voz a sua própria condição. Ocultar esse indício compreende a construção de caminhos, atalhos e portas falsas, estratégias para desviar a atenção de uma realidade que mostra cada vez mais sua possibilidade de triturar o relacionamento estabelecido entre os personagens. O foco nos diálogos e nos monólogos interiores, portanto, potencializam, em *O natimorto*, o horizonte de um cativo relacional, endossado por essa espécie de falar sem fim. A ideia, ao final, é que os circuitos que encaminham as duas verdades (a das previsões e histórias, e a da realidade representada pelo encontro com o maestro) se cruzem, abrindo o alçapão de um cativo afetivo em que somente um poderia compreender o outro (ou em que um dependeria afetivamente do outro). Começemos analisando a verdade do canto mudo da Voz – em que medida o Agente estaria sendo honesto com o talento dessa cantora?

3.2 A verdade do canto mudo

Aqui, a obra de Mutarelli se aproxima do clássico de Honoré de Balzac (2012), “*Le chef-d’œuvre inconnu*”⁶⁰. No conto de Balzac, o velho pintor Frenhofer parece ter achado uma forma revolucionária de pintura, próxima a uma realidade que, no fundo,

⁵⁹ Livro publicado pela primeira vez em 2004 pelo selo editorial DBA.

⁶⁰ Traduzido no Brasil por “A obra-prima ignorada”, por Teixeira Coelho, e “A obra-prima desconhecida”, por Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. Utilizamos nesta tese um trecho traduzido por Teixeira Coelho (BALZAC, 2012).

somente ele conseguiria compreender. Ao mostrar sua obra-prima a dois jovens pintores, estes ficam sem saber o que falar: estão diante não de uma tela figurativa, mas abstrata, na qual, possivelmente, uma perna ou o pedaço de um corpo pode ser vislumbrado em um de seus cantos. Frenhofer, por sua vez, sente ter encontrado muito mais do que uma simples figuração: ele relata estar diante de um corpo vivo. Como disse Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990, p. 114): “*Le chef-d’oeuvre inconnu* foi várias vezes interpretado como uma parábola sobre o desenvolvimento da arte moderna”. Isso porque, a questão figurativa, ou o drama das cenas e temas figurados, perderá o protagonismo ao longo da história da arte para um estudo voltado às forças e potenciais espaço-temporais de formas únicas, que teriam como horizonte, não mais a realização de espelhos da realidade, mas a criação de novos horizontes sociais (ADORNO, 2011). Ou seja, a modernidade artística voltará sua atenção para o desenvolvimento de *estéticas autônomas*, não submetidas ao jugo de um molde realista ou a padrões sociais estabelecidos, mas à singularidade de suas criações autorais que dependem de uma espécie de “legislação” estética interna para funcionar.

Um detalhe, contudo, que nos chama a atenção em “*Le chef-d’oeuvre inconnu*” é o fato de Frenhofer compreender a sua obra como uma superação da representação do real, incidindo não tanto em uma autonomia estética, mas em uma representação ainda mais fiel a esse real – uma representação, digamos, micropereceptiva⁶¹:

Vocês não esperavam tanta perfeição! Estão diante de uma mulher e ficam procurando por um quadro. Há tanta densidade nesta tela, o ar é tão real nela que vocês não conseguem distingui-lo do ar que nos envolve. Onde está a arte? Perdeu-se, desapareceu! O que está aí são as formas mesmas de uma mulher. Não captei bem a cor correta, a força da linha que parece completar o corpo? Não se dá aqui o mesmo fenômeno dos objetos que estão na atmosfera como peixes na água? Reparem como os contornos se destacam do fundo. Não dá a impressão que seria possível passar a mão nessas costas? Levei sete anos estudando os efeitos do casamento entre a luz e os objetos. E estes cabelos, não estão inundados de luz? Ela respira, eu sei! E este seio, estão vendo? Quem não cairia de joelhos diante dela, em adoração? Sua carne palpita. Esperem, ela vai levantar-se (BALZAC, 2012, p. 41).

⁶¹ Cabe lembrarmos aqui de algumas linhas de Clarice Lispector para quem “tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e difícil, menos visível a olho nu” (LISPECTOR, 2018, p. 331).

Esta pintura abstrata, como diria Didi-Huberman (2010)⁶² sobre a obra minimalista de Tony Smith, não deixará de ser humana, de captar latências e virtualidades antropomórficas, embora ela compreenda já um outro arranjo, um outro suporte distinto daquele utilizado pela arte convencional figurativa. Nietzsche diria:

Que uma unidade – como, por exemplo, uma árvore se nos apresente como uma multiplicidade de propriedades, de relações –, eis algo antropomórfico num duplo sentido: antes de mais nada, essa unidade delimitada, “árvore”, não existe, trata-se de algo que foi arbitrariamente seccionado (de acordo com o olho, com a forma); e, ademais, nenhuma relação constitui a relação verdadeira e absoluta, senão que é, novamente, colorida antropomorficamente. (NIETZSCHE, 2008, p. 84, 85)

Mas a dose ideal de sentido da obra de Frenhofer, ou seja, seu efeito de verdade, ainda não foi compreendido por seus interlocutores, na medida em que eles (no caso de “*Le chef-d’oeuvre...*”, os pintores Poussin e Porbus) não estão devidamente implicados no arranjo proposto ali. E o que é estar implicado em uma obra de arte moderna? *É implicar-se em um problema que excede a nossa compreensão, mas que captamos sensivelmente, e cuja manifestação se evola ao redor de perguntas sem soluções fixas.* A primeira delas, neste caso, poderia ser: “o que é, na pintura, tornar um corpo real?”

Cabe sublinhar: é possível que o foco de Poussin fosse outro, mais próximo de “o que é ser o melhor pintor da minha época?”, pergunta posicionada em um território problemático distinto. Por outro lado, a questão de Frenhofer foi, sem dúvida, uma das principais da arte de um Leonardo da Vinci que desenvolveu uma série de técnicas microperceptivas, como a do *sfumato*, por exemplo, com o intuito de captar uma parte cada vez mais aproximada do real, buscando, dessa forma, uma espécie de racionalidade ainda obscura por meio de seus projetos artísticos. E eis que retomamos o velho tema de Nicolau de Cusa: *como ler o grande livro da natureza se não através de questões que nos encaminhem a, literalmente, viver o problema?* Ora, ela, a pergunta, ganha um novo estatuto com a “obra-prima *incompreendida*”, e nos apresenta uma outra leitura do mundo; leitura que deveremos percorrer *no escuro de nossa ignorância*, e não por *um decalque do que já conhecemos*. Em “*Le chef-d’oeuvre...*” isso se coloca na linha tênue entre a seriedade da descoberta e a ironia do embuste (e acreditamos, como veremos, que Mutarelli aponta para esse mesmo horizonte).

⁶² Em *O que vemos, o que nos olha* (2010).

Ainda em *A pintura encarnada* (2012), livro especialmente dedicado ao conto de Balzac, Didi-Huberman nos acrescenta uma outra face à afirmação de Calvino acerca da pintura do mestre pintor, que muito nos interessa aqui. É que, segundo Didi-Huberman, o que é visado por Frenhofer é, antes, o próprio movimento de uma mulher em processo – uma mulher ainda sem forma. Essa, digamos, quase-mulher é expressa mais por um sintoma do pintor, uma espécie de Pigmalião moderno que fracassa em seu intuito, do que por uma figuração fixa. O ideal, cujo horizonte dará uma possível forma a essa musa evanescente, é um tipo de máximo amoroso, ou, a deusa Vênus. Diz o filósofo:

Longe de significar uma falta, uma “vaidade” ou uma “impotência”, como se lê um tanto por toda parte na crítica literária, a obra-prima de Frenhofer talvez não tenha sido senão um quadro em quilha, se se pode assim dizer, um quadro malogrado, desaprumado, mostrando seu flanco, o que o sustentava, o que no fundo o constituía: mostrando sua pintura, seu pano de cores vorazes. Um quadro, pois, que exibia sua disjunção mais terminal, mais secreta: quadro vel pintura, o quadro de todo modo em estado de desaparecimento. Frenhofer sonhara a pintura como onipotente. Sua obra-prima talvez tenha apenas exibido uma onipotência do pictórico sobre a figuração, ao passo que o pictórico não tinha sido pensado, sonhado senão como o meio de uma apoteose da figuração – o inencontrável, incomparável corpo de Vênus, sua graça e seu encarnado. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 137)

Ora, essa “apoteose da figuração” a que se refere Didi-Huberman, uma onipotência do pictórico transposta em um quadro, só poderia se referir a, como diria de Cusa, um “Máximo” que não se apreende a não ser de maneira finita – ou, como Huberman parece nos apontar, por um plano de consistência recortado do caos, usando uma expressão de Deleuze e Guattari (1997). Frenhofer, nesse sentido, quer a encarnação desse sonho em sua tela – seu objetivo é capturar o “Máximo” ao suplantando a própria ideia de figuração com um espaço pictórico inédito. Essa tentativa de experimento e sua ligação com os deuses (o “corpo de Vênus”), aliás, faz lembrar uma passagem do Bhagavad Gita em que Arjuna pede a Krshina que esse se mostre fisicamente. Arjuna tem, como Frenhofer possivelmente teve, uma visão impressionante:

Tendo visto tua grande forma,
Com muitas bocas e olhos, ó Mahabahu,
Com tantos braços, pernas e pés, tantos ventres,
Tantos dentes que se projetam ameaçadoramente,
Os mundos se amedrontam, assim como eu (VYASA, 2018, p. 179).

Em *O natimorto*, ao contrário, a personagem do Agente escuta uma voz que, segundo o próprio, por ser tão cristalina e pura, se faz silente aos meros mortais.

Para alguém menos refinado,
a impressão pode ser de que ela só esteja ali, de pé,
movendo a boca a esmo, ao acaso.
Mas isso só para os seres de uma natureza muito bruta.
Isso apenas para os insensíveis, ou para os ignorantes.
Essa impressão cabe apenas àqueles realmente menos sofisticados, que
não percebem que não podemos ouvir um único som emitido de sua
suave boca por se tratar de um som que, de tão puro, de tão cristalino,
faz-se inaudível aos mortais.
Quanto a mim me derramo em lágrimas.
E sinto todo o meu corpo arrepiar-se diante de um momento quase
sacro.
Transcendente (MUTARELLI, 2009, p. 15).

Aqui, diferentemente de “*Le chef-d’oeuvre...*”, o ideal que se tenta atingir deixa de ser o de um real extrapolado, ou de um Máximo onipotente que extrapola o figural. É o ideal de uma pureza que transcende; embora, em outras obras em quadrinhos do autor, como *Transubstanciação* (1991), seja exatamente uma espécie de apoteose da destruição figural a que nos deparamos, iniciada pela violência repentina da cena (no caso, a morte do protagonista Pedro, metralhado por policiais): isso diz muito de uma tentativa de encontro entre o autor e um lado da personagem (seu alter-ego) que sempre parecerá inapreensível pelos limites figurativos de um sujeito.

Figura 14 - Cena de *Transubstanciação*

Fonte: MUTARELLI, 2019

De qualquer forma, o percurso dos personagens, tanto em “*Le chef-d’oeuvre...*” quanto em *O natimorto*, é muito semelhante se levarmos em conta que o princípio que

rege os dois é o da constatação de que as pessoas não enxergam o evento excepcional que eles enxergam. Enxergar (ou, no caso de Mutarelli, escutar), como veremos, é a massa a nutrir o fundo de uma expressão, ou de um modo relacional, cuja verdade que a fundamenta serve de isca para, por um lado, adentrar um universo alegórico em movimento (implicar-se nele) e, por outro, sofrer as consequências desse universo. Não obstante, na análise dos maços de cigarros como se esses fossem um tarô, cujo entendimento é compartilhado com a Voz, podemos vislumbrar melhor essa encarnação frehonferiana ainda de uma outra maneira. Aqui, de modo distinto ao de “*Le chef-d’oeuvre...*”, a revelação do Máximo se dá por uma espécie de captura do detalhe – ponto de visão em que o olho de Deus se confunde com o nosso próprio olho.

3.3 A alegoria de dois fumantes

Um deus
olho
ôlho no
ôlho.

Orides Fontela

Como vimos nos capítulos anteriores, os primeiros tarôs surgidos na Itália renascentista do século XV eram, segundo a tese de Helen Farley (2009), alegorias da família Visconti em seu tempo. Eles não somente reproduziam uma trajetória lúdica cujo horizonte final era a Glória, mas implicavam seus participantes ao utilizarem artifícios envolvendo a *enargeia* de suas imagens e a representação dos próprios membros da família Visconti, incluindo o duque Filippo Maria, o encomendador e possível criador dos baralhos. Nessa alegoria, pelo simples fato de o tarô ser um jogo competitivo cuja figura do acaso era central, estavam expressas também o poder da contingência das pestes e guerras, não só na mecânica do acaso distribuído em rodadas, mas nas próprias imagens dos arcanos, que, na dinâmica do jogo, poderia colocar na mão de qualquer jogador a imagem da Morte ou mesmo do Julgamento bíblico.

Poderíamos falar o mesmo sobre as personagens do Agente e da Voz em *O natimorto*? Ou seja, que o sistema criado pela personagem expressa uma alegoria de sua própria relação estabelecida com a Voz da pureza? Nossa hipótese é de que sim, e, como veremos, essa expressão se dá em um sentido profundo. Em primeiro lugar, partimos do fato óbvio de que as duas figuras envolvidas aqui são fumantes. Ora, aquilo que os maços mostram sempre para elas é, de antemão, o que acontece a um fumante que não para de

fumar. O acaso, então, ganha as conformações do câncer, do enfisema, da falta de ar e do mau hálito – condições que, dado a contingências de ordem genéticas e/ou culturais, colocariam nas mãos do “consulente” de um maço de cigarros o infortúnio da doença autoprovocada. Por outro lado, a incidência cega desse acaso se dá sobre um horizonte viciado. Tirar um arcano de um maço de cigarros é receber novamente o aviso do Ministério da Saúde⁶³ – ensaiar uma futura morte por asfixia. Nesse sentido, a análise das imagens remete sempre a figuras que optaram ou não conseguiram largar o vício tabagista, e que estão enredadas em seu ciclo vicioso.

Por outro lado, como acontece com o próprio tarô (e, também com o tarô de Filippo Maria), as imagens tornam-se símbolos para falarmos sobre outras coisas. No caso do tarô de Visconti, elas serviam a dinâmica de um jogo. No caso do tarô divinatório, a um futuro possível. Em *O natimorto*, servem para falar sobre a Voz em relação ao seu futuro encontro com o Maestro, e, nesse ínterim, sobre a relação da Voz com o Agente (e, claro, sobre um suposto exame de consciência, resultado disso). Como no caso do Visconti-Sforza, o tarô-maço-de-cigarros aqui é praticamente uma paródia da autonomia de um indivíduo, ainda que em outra chave: a do vício em nicotina (metáfora de uma relação humana viciada).

Há, ainda, outro elemento que dá a entrever a ironia do autor em relação as suas próprias personagens: são as cenas analisadas nos maços. Nelas, ressoam os desejos e neuroses do Agente numa expressão quase teatral de figuras contemporâneas por vezes misturadas a temas medievais. Qual seria a inspiração dessas análises? O tarô de Marselha (como vimos, o preferido dos franceses), ou o Waite-Smith (mais utilizado pelos ingleses)? Veremos que um pouco dos dois, a depender das intenções do protagonista. Cada um desses *decks* possui certas características que nos ajudarão a entender o funcionamento da alegoria-fumante nas descrições realizadas por ele. Vamos começar pelo estilo Waite-Smith.

⁶³ Por isso também o refrão que se repete durante todo o livro: “mesmo sabendo que...”

Figura 15 - 4 de Paus na versão restaurada de Jodorowsky e Camoin.



Fonte: Clube do Tarô⁶⁴.

Figura 16 - 4 de Paus na versão Waite-Smith.



Fonte: Clube do Tarô⁶⁵.

⁶⁴ Disponível em http://www.clubedotaro.com.br/site/galerias/mars_jodo_camoin_paus.asp

⁶⁵ Disponível em http://www.clubedotaro.com.br/site/galerias/Waite_paus.asp

Diferentemente do que ocorre no baralho de Marselha, em que vemos simples abstrações compondo as imagens dos arcanos menores, algumas imagens analisadas em momentos destacados de *O natimorto* dizem respeito a cenas mundanas entre dois ou três personagens interagindo em ambientes medievais (entre reis, rainhas e cavaleiros). Essa é justamente a conformação dos arcanos menores do baralho Waite-Smith, em que as cenas foram projetadas exatamente para facilitar a interpretação de seus significados esotéricos. Vejamos um exemplo desse tipo de cena mundana permeada pelo imaginário medieval em *O natimorto*:

“fumar causa mau hálito, perda dos dentes e câncer de boca.”
 A Rainha despreza o Rei pelo que sai da sua boca.
 Essa imagem é definitivamente um dos novos arcanos.
 Um homem, à esquerda da imagem, sorri para a moça que está a sua direita.
 A moça, com ar de desagrado, desvia o rosto.
 Os braços sugerem uma luta.
 O homem empunha seu cigarro na mão esquerda, que está suspensa, enquanto a moça ergue seu braço esquerdo em sinal de defesa.
 Ao fundo, vemos um friso
 que parece ligar uma cabeça à outra.
 Vemos também uma nesga de um cenário desfocado.
 Um reino.
 Sobre o friso que os une,
 vemos outro friso inclinado.
 Os frisos são escuros,
 quase negros.
 O céu é claro,
 quase branco.
 É a junção dos frisos
 triangula,
 sugerindo
 uma lâmina.
 Feito a lâmina de uma faca que atinge
 a cabeça da moça.
 Na parte inferior,
 temos o canto
 de uma mesa
 igualmente negra,
 onde o homem
 apoia sua mão direita
 de punho fechado (MUTARELLI, 2009, p. 108-109).

Num primeiro momento, poderíamos dizer que, no caso acima, o tarô dos maços de cigarros está próximo do Waite-Smith⁶⁶ e, conseqüentemente, de maneira indireta, do

⁶⁶ Também chamado, originalmente, de Rider-Waite, e rebatizado de Waite-Smith para que fosse dado o devido crédito a sua ilustradora, a artista Pâmela Collman Smith, negligenciada na época do lançamento desse *deck*.

Sola-Busca⁶⁷ (outro baralho importante do renascimento, surgido no mesmo século do Visconti-Sforza, em 1491⁶⁸, e criado, segundo pesquisas, por Nicola di Maestro Antonio⁶⁹). Por outro lado, a falha dos frisos apontada pelo Agente na imagem, que surpreendentemente confere um caráter de desenho a “foto” descrita, é uma das características de um baralho estilo Marselha, cujas falhas de confecção nos arcanos maiores também ressoavam sentidos esotéricos (é possível que o melhor exemplo disso seja a carta dos Enamorados, em que as mãos embaralhadas entre a figura do centro e a da direita, poderiam sugerir a escolha a ser feita entre o vício e a virtude)⁷⁰. O próprio Agente diz se inspirar no Marselha de Grimaud, baralho que se tornou um *standart* no universo divinatório. Sobre esses detalhes anômalos (que fazem toda diferença esotérica) lembramos as palavras de Paul Marteau, o lendário dono da casa Grimaud, possivelmente, a referência utilizada por Mutarelli a respeito:

⁶⁷ Em relação ao Sola-Busca, além de ter influenciado o Waite-Smith – possivelmente, o tarô esotérico mais utilizado no mundo –, ele possui imagens em seu deck muito semelhantes a certas figuras herméticas e alquímicas (como a figura de Adão Kadmon, o primeiro homem, ou a própria Árvore da Vida, no arcano 10 de ânforas – o que acontece, também, no 10 de pentagramas do Waite-Smith em relação à árvore). É possível, aliás, que Pamela Colman Smith, a desenhista do baralho inglês, tenha visto as lâminas do Sola-Busca em fotografias armazenadas no British Museum e tenha se baseado nele a pedido de Arthur Waite, para desenhar algumas imagens do que viria a ser o Waite-Smith (DECKER, DUMMETT, 2002, p.177). E para facilmente traçarmos a conexão entre os dois decks, basta lembrarmos das cenas nos arcanos menores, e também de algumas cartas que se tornaram ícones do Smith, como a 3 de espadas, fiel ao conceito expresso pelo Sola-Busca (de um coração atravessado por três lâminas). Se os criadores do Sola-Busca não pensaram na questão alquímica ali presente, ao menos a dupla Waite-Smith deve ter pensado, uma vez que seu deck foi estruturado para fins divinatórios.

⁶⁸ Segundo Andrea Vitalli, “o ano de sua intervenção pictórica pode ser evocado pela escrita permissão do Senado veneziano ad urbe condita MLXX [ano 1070 desde a fundação de Roma], que aparece em Triunfo XIII, chamado ‘Bocho’, que deveria corresponder a 1491, desde a Era Veneziana. Ad urbe condita MLXX [ano 1070 desde a fundação de Roma] deve ter sido iniciada a partir do ano 421 da Era Vulgar” (VITALLI, 2019, p. 105).

⁶⁹ Ainda segundo Vitalli, “o nome identificado pelos acadêmicos de Brera como aquele que fez o baralho seria Nicola di Maestro Antonio de Squarcionesca nascido na região de Marche – e que era paduano de formação, documentado de 1465 até 1511, enquanto o desenho do projeto provavelmente deveria ser atribuído a Lodovico Lazzarelli, um humanista nascido em 1447 em San Severino na região de Marche. Além disso, de acordo com a inscrição do M.S, acrescentada nos Ases e em outras cartas, os mesmos acadêmicos acreditam que o possível comissionamento da obra adicional poderia provavelmente ser o escritor veneziano Marin Sanudo, o Jovem (1466-1536)” (VITALLI, 2019, p. 106).

⁷⁰ Sobre as anomalias nas cartas do Marselha, Yoav Ben-Dov comenta acerca de sua restauração do tarô de Conver, a matriz do que viria a ser o tradicional Grimaud: “Um desafio especial em tudo isso foi o fato de, nos tarôs de Marselha, e em particular no de Conver, existirem diversas anomalias nos detalhes das imagens, como já mencionado antes. Dessa maneira, “criadores” de outros tarôs restaurados tendiam, não raro, a ‘corrigir’ tais anomalias, embora eu, sempre que possível, tenha preferido mantê-las. Isso não se deu apenas porque desejava permanecer fiel ao original, mas sobretudo porque essas anomalias intensificavam a sensação de magia e mistério das cartas, abrindo-as para novas e interessantes interpretações” (BEN-DOV, p. 37-38).

As cores das roupas dos personagens, que podem parecer incoerentes, ou o aparente primitivismo do desenho das figuras do Tarô não são, como alguns comentadores parecem supor, erros ou negligências, mas ocultam um simbolismo bem preciso que nos empenhamos em revelar (MARTEAU, 1991, p. 25).

As cenas do Waite-Smith também, como apontado por alguns tarotistas contemporâneos (como Rachel Pollack e Anthony Louis) são consideradas como um facilitador no aprendizado dos arcanos; nesse sentido, podemos dizer que esse é o *deck* mais indicado para quem quer aprender a ler a sorte; e, de fato, emerge um horizonte didático na relação do Agente com a Voz:

O Agente – Aqui. Veja. Precisamos nos distanciar da imagem da foto para conseguirmos interpretá-la.

A Voz – Eu só vejo um homem negro acendendo um cigarro no outro que ele acabou de fumar.

O Agente – Mesmo essa sua interpretação é subjetiva.

A Voz – Você acha?

O Agente – Quem te garante que ele, por estar sem o isqueiro, não pediu fogo a alguém e esse alguém lhe passou o cigarro para que ele pudesse acender o seu?

A Voz – É verdade.

O Agente – O fato é que a imagem é precedida de um texto que diz “Nicotina é droga e vicia”.

O Agente – Isso obviamente nos leva a pensar que ele acende um cigarro atrás do outro.

A Voz – É curiosa a sua interpretação.

O Agente – E esse gesto de acender um no outro nos leva à lemniscata. É o símbolo do ciclo contínuo, o infinito. (MUTARELLI, 2009, p. 41).

Figura 17 - Comparação entre dois arcanos do Sola-Busca e do Waite-Smith



Fonte: Clube do Tarô⁷¹

⁷¹ Disponível em < http://www.clubedotaro.com.br/site/h23_15_Sola_Busca.asp >

A influência do livro, portanto, surge dos dois baralhos (Waite-Smith e Marselha), embora o Agente afirme se basear somente no Marselha de Grimaud para a confecção de suas leituras. Prova maior é o momento em que o Agente chama o arcano II tanto de Grande sacerdotisa, quanto de Papisa; e o arcano v, tanto de Hierofante, quanto de O sumo sacerdote (MUTARELLI, p. 73, 74), os primeiros nomes, próprios das legendas de Waite-Smith, e os segundos, das de Marselha.

Com isso em mente, duas coisas devem ser destacadas aqui dessas duas inspirações: as cenas nos maços ressoando cenas ocorridas entre as duas personagens, como se, por algumas páginas, ganhássemos acesso à imaginação do Agente; e, por outro lado, *o recorte obsessivo dado por ele aos frisos transformados em lâminas*⁷². Essa segunda questão merece nosso foco na medida em que na leitura do tarô, o significado global da cena descrita é por vezes escanteado em proveito de um recorte ou detalhe que ajude a esclarecer a questão posta pelo consulente. Por exemplo, a carta da Estrela significa tanto o encontro com um lugar adequado (para o trabalho, para um relacionamento), quanto um céu estrelado à noite, ou ainda uma pessoa que se coloca como estrela, ou, em oposição a isso, alguém que possui inveja da outra. Na ideia de recorte, ainda, o pássaro preto posicionado atrás na imagem, poderia significar um mal pressagio, ou a sabedoria sobrevoando o local de um encontro⁷³ – o importante, portanto, é essa escolha gráfica e subjetiva feita pela leitura a definir a previsão. Assim, *a ideia de tarô é sempre a expressão de um indivíduo que recorta uma interpretação por meio de assinaturas e símbolos dispostos ao acaso, independente se numa cena entre duas ou mais figuras, ou em uma imagem abstrata.*

O filósofo Giorgio Agamben possui uma pesquisa sobre o conceito de “assinatura” em seu livro *Signatura Rerum* (2019) (utilizando, inclusive, o pensamento de alguns autores alquímicos, como Jacob Boëhme e Paracelso) que muito nos interessa aqui. Diz Agamben:

Assim como a assinatura nas moedas, as figuras das constelações e dos decanos no céu da astrologia, a mancha em forma de olho na corola da eufrásia ou o caráter que o batismo imprime na alma do batizado, eles

⁷² “E a junção dos frisos / triangula, /sugerindo/ uma lâmina.” (MUTARELLI, 2009, p. 109)

⁷³ Sem dúvida, quem explorou essa margem recortada de significados nas imagens do tarô foi Italo Calvino em *O castelo dos destinos cruzados* (1991). Sobre isso, diz Calvino: “Preocupe-me principalmente em observar as cartas de tarô com atenção, com olhos de quem não sabe do que se trata, e delas retirar sugestões e associações, interpretando-as segundo uma iconologia imaginária” (CALVINO, p. 153)

já decidiram, sempre pragmaticamente, o destino e a vida dos signos que nem a semiologia, nem a hermenêutica conseguem esgotar (AGAMBEN, 2019, p. 91).

O percurso traçado pelo filósofo italiano nessa obra ressoa a ideia de ação que vimos no capítulo anterior, com Nicolau de Cusa. Porém, aqui o foco está na assinatura – ela, além significar alguma coisa, faz alguma coisa: age, por assim dizer. Portanto, é um princípio que leva o elemento envolvido a uma dinâmica em ato, relativa ao território delimitado e evocado por ela mesma. Quando, por exemplo, um homem traz na camisa de seu uniforme o brasão da Polícia Civil, esse adereço diz respeito não só a sua classificação conceitual, mas, como assinatura, também ao trânsito social que ele é capaz de ter e a influência que poderá exercer. Agamben nos mostra como essa lógica, em Paracelso, por exemplo, se deu por uma espécie de teoria das semelhanças relacionada a medicina natural, em que a planta-remédio possuiria em sua aparência o órgão doente a ser tratado. Diz Agamben:

[...] o pedaço de tecido amarelo na capa do judeu, ou a marca colorida trazida pelo policial ou pelo mensageiro, não são simplesmente significantes neutros que remetem aos significados “judeu”, “policial”, “mensageiro”: transferindo essa relação para a esfera pragmático-política, eles expressam, antes, o comportamento que é preciso manter com respeito ao judeu, ao policial e ao mensageiro (e aquilo que se espera deles). Do mesmo modo, a assinatura em forma de olho na folha da eufrásia não é um signo que significa “olho”: na mancha em forma de olho (que é, em si, um signo que remete ao olho), ela mostra que aquela planta age como remédio eficaz para as doenças da vista (AGAMBEN, 2010, p. 57).

Do mesmo modo, aquilo que lembramos ou enxergamos em uma tirada de tarô é o território imagético por onde a nossa consciência pretende passar – o seu princípio – recortado por uma questão ou um problema. Ou seja, o que enxergamos (através do nosso recorte) é onde nossa consciência – *e o que não sabemos sobre ela, ou seja, a nossa inconsciência* – irá agir. Diríamos até, no nosso caso, ser um princípio de subjetividade, mas parece-nos que o conceito de assinatura excede os limites de um sujeito. Ele está na natureza que “[...] não deixa sair de si nada em que ela não tenha assinado [...]”. Onde “não há nada de exterior que não seja anúncio do interior” (PARACELSO, apud AGAMBEN, 2019, p. 45).

Em *O natimorto*, é o olhar subjetivo da personagem que percebe o “erro” do desenho, seus frisos, a unir as duas cabeças, formando uma triangulação que lembra uma espada. O próprio recorte, portanto, já parece dizer muito sobre o próprio Agente. O “friso

do desenho”, em contrapartida, é, ao mesmo tempo signo do equívoco, mas também da espada, do elemento ar, da reflexão; implica o castigo, mas também a justiça; o assassinato, mas também a legítima defesa. No fundo, os sentidos estão latentes nessa junção de frisos descrita por Mutarelli, que “[...]/ triangula, /sugerindo/ uma lâmina.” (MUTARELLI, 2009, p. 109), onde as coisas apresentam-se amalgamadas, como numa espécie de gema figurada, formando um território sensível ainda sem um porto significante, sem uma direção. Compreendemos, no entanto, que a assinatura acena para aquilo que não sabemos, mas que intuímos muito bem: a espada e todo um espaço sensível evocado por ela, ainda sem os limites do nosso conhecimento.

Por outro lado, essa relação do sujeito que interpreta face a sensibilidade sem um significado fixo de suas assinaturas é análoga aquela relação entre o homem e o Divino, descrita por Nicolau de Cusa na obra *A visão de Deus* (2012), publicada em 1453, em que analisa o auto retrato de Roger van der Weiden, presente na entrada da prefeitura de Bruxelas. Diz de Cusa:

Teu rosto verdadeiro não conhece limitação, não é deste tamanho nem desta qualidade, nem espacial nem temporal, pois é a forma absoluta, é o rosto de todos os rostos. E ao perceber que Teu rosto é a verdade e a medida mais adequada de todos os rostos, sou tomado por um sentimento de admiração. Pois Teu rosto, que é a verdade de todos os rostos, não é deste ou daquele tamanho, não é, portanto, nem mais nem menos, nem é igual a um outro qualquer, porque é absoluto e está além de toda e qualquer grandeza. Entendo, assim, Senhor, que Teu rosto precede a todo e qualquer rosto visível, que ele é a verdade e o paradigma de todos os rostos. Portanto, cada rosto, cujos olhos se voltem para o Teu, nada vê de diferente senão o seu próprio rosto, porque vê sua própria verdade. Assim como a mim, quando contemplo este quadro de um ponto a leste, me parece que não sou eu a contemplá-lo, *mas ele a me contemplar*⁷⁴, o mesmo ocorrendo se o contemplo de um ponto ao sul ou a oeste, também o Teu rosto está voltado para todos os que te olham (DE CUSA, apud CASSIRER. p. 54-55).

Assim, por um efeito de *enargeia* que é produzida pela visão de um homem que se encontra em uma determinada perspectiva, de Cusa teve a sensação de ser olhado por Van der Weiden (de Cusa, aliás, como vimos no capítulo anterior, poderia ter utilizado algumas lâminas dos tarôs de Visconti como exemplo). O mesmo, segundo o filósofo renascentista, pode ser dito da nossa relação com Deus: quando o encontramos, temos a sensação de que Ele nos olha (e que poderia olhar a todos). A assinatura de Deus é, precisamente, a *enargeia* de que *somos olhados* ao procurarmos a sua face (que “não é

⁷⁴ Grifo nosso

nem deste ou daquele tamanho”). Mas ao olharmos e sermos olhados, é também a nós mesmos que encontramos: “O teu ser, Senhor, não abandona o meu ser. Eu sou na medida em que tu és comigo. E porque o teu ver é o teu ser, assim eu sou porque tu me olhas.” (DE CUSA, 2012, p. 151) Ao mesmo tempo, levando em conta o argumento do não-saber que se sabe, é sobre encontrar o que não sabíamos sobre nós mesmo esse flerte divino. Roland Barthes em *O prazer do texto* (2019) nos lembra uma ideia semelhante de Angelus Silesius (1624-1677), que, no século XVII, ecoa essa mesma análise cusana: “O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê” (SILESIUS, apud BARTHES, 2019, p. 23).

Poderíamos dizer que o olho ou a face de Deus é uma assinatura de um tipo de sensação que pode ser encontrada na natureza. Mas é curioso notarmos que ambos os pensadores creem que é na ação de um homem buscando o divino que emerge tal assinatura. Nessa espécie de contemplação que (re)sente; que faz um homem sentir-se olhado ao encontrar o que procura, tornando-se o que ele “realmente” é. E não seria esse o sentido mais profundo da máxima de Nietzsche que diz: “[...] se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você” (NIETZSCHE, 1992, p. 79)? Ora, sentir-se olhado é a revelação misteriosa que condensa, num só tempo, a assinatura e sua ação: o olho e o olhar. É um ponto de chegada que é tornado princípio. E, nesse sentido, *ao nos sentirmos olhados (com a assinatura divina dentro de nós), incorporamos uma decisão*⁷⁵. E porque falamos em “incorporar uma decisão” e não simplesmente em tomar uma decisão? Precisamente, porque apontamos com isso todas as negociações corporais e relacionais que não são vistas à “olho nu”, que passam subterrâneas à consciência, e ainda assim nos direciona, não para um determinado lugar, mas para um certo esboço de um modo existencial, que não implica, necessariamente, um fim ou objetivo delimitado. Em certa medida, “incorporar uma decisão” é *ser influenciado continuamente pelo acontecimento da tiragem*, que agora encontrou uma morada corporal; o corpo do consulente. Em *O natimorto*, tal mecanismo, colorido com as tintas nietzschianas do abismo, fica claro na seguinte passagem:

Você sabe
o que acontece

⁷⁵ Lembrando que em de Cusa, mesmo o que não é (o repouso absoluto, por exemplo), é em ato no infinito. Como podemos atestar nesse trecho de *Douta ignorância*: “Por isso, nele [o repouso máximo] todos os movimentos naturais repousam como no [seu] fim e toda a potência nele se realiza como no acto infinito. E porque ele é a entidade de todo o ser e todo movimento está em ordem ao ser, o repouso do movimento está em ordem ao ser, o repouso do movimento é, pois, ele próprio, que é o fim do movimento, isto é, a forma e o acto de ser.” (DE CUSA, 2018)

quando fitamos o abismo.
 O tapa-banguela
 assim falou.
 O que ele não disse
 foi que, quando olhamos o abismo,
 nos encontramos.
 Eu
 sou o monstro.
 Sou o monstro
 destruidor
 de castelos
 de areia.
 Assassino
 do cão.
 Eu me alimentei
 de ódio e rancor
 por dez longos anos (MUTARELLI, p. 124).

Nos parece que, em termos de aparência, a assinatura nietzschiana do abismo se encaixa melhor em *O natimorto* (embora o próprio protagonista do romance ache o filósofo “muito adolescente”⁷⁶), na medida em que uma fúria de fundo emerge paulatinamente na análise dos “novos arcanos” nicotínicos; ou seja, uma verdade do próprio Agente. E de que maneira ele irá agir a partir do momento em que é olhado por esses dois frisos a triangular uma espada? Não há como saber; apenas sentimos esse campo de tensões revelado ainda por meio de assinaturas, de modo a nos fazer sentir toda uma falta de limites sobre o que não conhecemos. E por essa via, outra máxima de Nietzsche menos replicada, nos parece fazer todo sentido ao compreendermos esse “ser olhado” mutarelliano: “o Diabo tem as mais amplas perspectivas sobre Deus, motivo pelo qual se mantém afastado dele. O Diabo, o mais velho amigo do conhecimento” (NIETZSCHE, 1992, p. 76).

3.4 O esvaziamento e a voz do vazio

O cheiro do ralo, primeiro romance de Mutarelli (2011), é uma sátira dessa ideia de recorte subjetivo analisada anteriormente, embora por outro viés. Na trama, um personagem de meia-idade, sem nome, trabalha em um depósito de artigos usados onde compra e revende objetos por vezes exóticos, por vezes comuns. Cada um desses objetos tem uma história embutida, que dá o ritmo e o tom da graça no decorrer do romance. A rotina, acachapante e algo mecânica, é expressa na obra por um estilo recortado, muito

⁷⁶ “Agente – Eu não gosto do Nietzsche. Acho ele muito adolescente” (MUTARELLI, 2009, p. 113).

semelhante ao de *O natimorto* (inclusive, na disposição das frases nas páginas). Por meio de um longo monólogo interior, entramos na cabeça desse anônimo, em meio a suas intenções e desejos, que transitam claudicantes entre o território preconceituoso e patético de uma certa classe média, e o espaço sem tréguas da angústia de quem nunca tem o que deseja. Há um forte apelo aqui à exploração pelo dinheiro e pelo poder que o ato de comprar pode proporcionar aos indivíduos: “Vocês mostram o que têm, eu digo se interessa e quanto vale./ A vida é dura. E vá se foder” (MUTARELLI, 2011, p. 19). Sua relação com a televisão e com as mulheres é um ponto também que mira a ideia do fetiche e da fetichização do corpo.

Ligo a TV. Antes via o lixo de graça. Hoje pago pra ver.
No 80 uma garota de bunda precisa leva simultaneamente,
na frente e atrás. Mas no close tudo vira engrenagem.
Eles fodem no ritmo que penso (MUTARELLI, 2011, p. 26).

No ambiente de trabalho, um cheiro, que é atribuído ao ralo do banheiro anexo, começa a incomodar. O protagonista insiste nisto: o cheiro não vem dele, mas sim do ralo (o que reflete, de maneira bastante sarcástica, a sua mediocridade). “Acho que foi o que levou o violino para vender. Pensei num círculo vicioso. Ele disse que o cheiro era meu. Ele disse isso na minha cara.” (MUTARELLI, 2011, p. 47) Essa ideia de um buraco a exalar um odor fétido, desemboca na relação que o protagonista irá estabelecer com uma parte do corpo de uma funcionária da padaria. “Pensei, vejo a bunda que me alimenta, alimenta os sonhos que não tenho. O preço para poder ver é comer o lixo daquela comida. A comida sempre cai mal. Sendo assim, o ralo fede. Ou seja, a bunda faz o ralo feder.” (MUTARELLI, 2011, p. 47). Entre um intervalo e outro no trabalho, ele come o lanche desse estabelecimento. Lá ele conhece o seu mais intenso desejo de consumo: justamente a bunda dessa funcionária, uma pessoa humilde e gentil, da qual nem nós e nem o protagonista lembra o rosto.

Ela começa a rir.
Tá rindo do que?
Do senhor, ha, ha, ha.
Eu tenho cara de palhaço, ou o quê?
O senhor está me confundindo.
O senhor está me confundindo com a outra que trabalhava aqui.
Como assim? Não é possível.
Será que não lembro como era o seu rosto?
(MUTARELLI, 2011, p. 69).

Primeiro, portanto, o que é olhado neste livro, ou melhor, buscado ardentemente pela personagem, é uma bunda feminina e não a voz da pureza. Segundo, a partir do momento que o personagem, digamos, sente-se “olhado” pela bunda – quando sua dona, aliás, intenta estreitar os laços afetivos – ele passa, temporariamente, a agir de outra forma. Mas essa nova forma, diferentemente do que acontece na assinatura divina (ou monstruosa, na versão de Nietzsche), é somente o turbinamento da velha postura de sempre. Assim, tal postura (consumista e insatisfeita) adquire agora um outro grau de intensidade; como um indivíduo em crise de abstinência, afoito para ter o que necessita. Seu horizonte ético, cabe frisar, é o mesmo, mas agora, com um toque de avidez e desespero (ambos patéticos), a ponto da voz da sua cabeça escapar, sem querer, de seus pensamentos para a sua fala:

Ela ri. Se revela cada vez mais. Ela deveria ser diferente. Isso tudo atrapalha os meus planos. Não era para acontecer dessa forma. Ela devia ser mais acanhada, mais coitadinha. Aí eu pagava. Aí ela me mostrava a bunda meio contrariada. Porque precisava da grana. Eu tinha o poder e estava no comando. Ela está quebrando as regras.
 Eu pagaria para ver sua bunda.
 Quanto?
 O quê?
 Caralho, eu falei!
 Quanto, seu safado?
 O quê, quanto o quê?
 Quanto você paga para eu te mostrar a bunda?
 Engulo seco. Será que eu falei ou será que ela leu os meus pensamentos?
 Fala, vai.
 Agora eu quero saber, quanto?
 Chutei alto.
 Então é essa a tua tara? Diz! É essa a tua fantasia?
 Não. Essa é a minha realidade (MUTARELLI, 2011, p. 51).

A ideia, portanto, é que a assinatura da bunda no personagem principal (sem nome, diga-se de passagem), torna-se, para além de um delimitador ético, um fator de esgotamento frente à possibilidade de consumo dessa parte do corpo (tornado objeto). Passamos, assim, do quadro de Freenhofer⁷⁷ a demonstrar uma singular e inédita aproximação com a realidade (como vimos no primeiro subcapítulo, na análise de Didi-Huberman, esse quadro mostra uma realidade pictórica total em detrimento da figuração), para uma eterna promessa de realidade, que, mesmo sendo consumida (quando a

⁷⁷ Personagem de Balzac em *A obra-prima ignorada*.

personagem, finalmente, pode ver a bunda desnuda), torna-se ainda mais espectral – distante.

Chego ao fim.
 Nem me importo com ela.
 Eu nunca gostei de ninguém.
 E aí ela me beija.
 Foi gostoso? Pergunta.
 Foi.
 E, assim, mais uma coisa a bunda se torna.
 Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado
 (MUTARELLI, p. 173).

Mutarelli sintetiza essa relação numa historietta envolvendo o escritor argentino Jorge Luís Borges e um pintor a quem havia encomendado um quadro. Vejamos:

Borges fala de um quadro que um pintor lhe prometera.
 Mas esse tal pintor morre antes de realizar a promessa
 E então Borges diseca o eterno e a promessa.
 Ele diz que o quadro já tinha um lugar prefixado, que não ocupou.
 Borges segue pensando no quadro e no homem perdidos. Borges diz
 que só os deuses poderiam prometer, porque são imortais.
 Depois reflete que, se o quadro tivesse, com o tempo ele seria algo mais,
 uma coisa.
 Uma vaidade.
 Mas, sigo Borges, ao não ter, o quadro se torna incessante, ilimitado.
 O quadro que não existe é capaz de qualquer forma ou cor.
 E de alguma forma ele existe. Vivo. E continuará a viver, e se expandir.
 Incessante.
 Borges conclui que há na promessa algo imortal (MUTARELLI, 2011,
 p. 173).

Na obra de Mutarelli há sempre algo que nunca se concretiza; algo que reside definitivamente no território da promessa. Mas se no *Cheiro do ralo* a problemática se desenvolve em torno da posse, mediante pagamento, de uma parte do corpo (a bunda de uma mulher humilde) e os efeitos disso (a reificação, o esvaziamento existencial), em *O natimorto* a questão se complexifica. Isso porque a frustração de não possuir determinada coisa (a voz da Voz) é dada de antemão: a voz é silenciosa, pura, cristalina – e, nesse sentido, é possível que ela não exista mesmo. Em *O cheiro do ralo*, Mutarelli lida, justamente, com a brincadeira do carretel de que nos falava Freud (comentado por Didi-Huberman⁷⁸): há uma idiotia na possibilidade de se comprar tudo; uma idiotia que incide

⁷⁸ Como nos lembra Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, acerca da obra de Tony Smith: “[...] Mas de que maneira um simples cubo pode chegar a inquietar o nosso ver? A resposta talvez esteja, mais uma vez, na noção de jogo, quando o jogo supõe ou engendra um poder próprio do lugar. A criança com o carretel havia de fato inventado, por seu jogo rítmico – elementarmente temporalizado e mesmo

em uma perversa negociação dentro de um território onde o mostrar e o esconder são as chaves da captação do consumidor (que, dentro da lógica capitalista, desejaria sempre se esvaziar para se preencher novamente em uma dinâmica repetitiva e viciante).

Mas e quando o vazio do que se mostra torna-se também uma coisa? Digamos que, em *O natimorto*, a coisa (a voz) já está no ponto certo de cristalização de um vazio: no ponto, digamos, borgeano, para eternamente não ser consumida. Assim, saber escutar a voz silenciosa é saber que ela não será escutada presentemente, mas somente no plano do ideal; por isso ela vive, de alguma maneira, sempre a se expandir em sua infinita variabilidade silente. Nesse sentido, ela diz alguma coisa em seu silêncio, não sem que o autor se aproveite dos efeitos cômicos desse (não) dizer. Como já começamos a ler aqui, em *O natimorto*, Mutarelli mistura ironia, humor e seriedade de modo indiscernível. Na trama, o reconhecimento da verdade singular da voz silente se torna uma carta na manga do protagonista, motivador de uma espécie de sequestro consentido - e esta ação, por sua vez, é uma alternativa da personagem ao assassinato, uma tentação vista como possibilidade. Sem dúvida, o recalque e toda uma fúria vingativa de uma personagem que joga com a compaixão e o sentimento de culpa de seu alvo podem desembocar em um aprisionamento pela manipulação de signos, mas também pela promessa de um “quadro” que nunca vai se realizar (como aquele encomendado por Borges). Por outro lado, será na veracidade das histórias contadas como ficção que poderemos entender até que ponto a Voz já se encontra estrangulada em sua ingenuidade simbólica.

Como em vários livros de Mutarelli, o tom patético da situação narrada nos leva a desconfiar do narrador; levando-nos a entendê-lo como uma expressão distorcida e intensa da personalidade do próprio Mutarelli. Porém, em *O natimorto*, essa desconfiança reflete a matéria da obra: as assinaturas do tarô utilizadas para manipular a vítima, e a legitimidade de um território oracular em construção. Como veremos, a intenção do Agente é aprisionar, definitivamente, a nossa artista com o intuito, a princípio, de praticar o canibalismo (o livro termina antes disso acontecer). Assim, durante a leitura, *não saber se a inexistência de som da Voz é algo que incide na realidade de uma pessoa que simplesmente não sabe cantar, ou se incide na realidade em que tal voz só é escutada por alguns, é também uma ferramenta narrativa*. Da mesma forma, isso se dá com o tarô: a

temporalizador –, um lugar para inquietar sua visão, e, portanto, para operar todas as expectativas, todas as previsões a que seu desejo a levava” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 96-97).

memória da tiragem sempre tem a possibilidade de “vazar” para a memória de uma realidade constituída, a ponto de confundirmos a potência de uma com a da outra-

Como diria Carlo Ginzburg em *O fio e os rastros*, “uma afirmação falsa, uma afirmação verdadeira e uma afirmação inventada não apresentam, do ponto de vista formal, nenhuma diferença” (GINZBURG, 2007, p. 18). Isso também porque uma ficção pode ser utilizada para contar uma certa verdade sobre o real e uma verdade pode ser utilizada para se chegar a lugares discutíveis sobre esse mesmo real.

3.5 Deleuze, o acontecimento e a adivinhação

Vejamos agora a relação entre narrativa, falseamento e real a partir da perspectiva da filosofia de Gilles Deleuze. Aqui, devemos nos lembrar, primeiramente, da diferença entre uma *forma de possibilidade* e um *problema* apontada em *Lógica do sentido* (DELEUZE, 2009). Na forma de possibilidade, que advém de um problema, o verdadeiro não se opõe ao falso, e sim ao absurdo. A verdade, portanto, é o produto dessa forma de possibilidade confirmada pela ideia de evidência embutida em sua conformação. Mas não apenas a evidência faz com que ela seja pronunciada ou determinada. Podemos dizer que há ao menos dois tipos de verdade em se tratando de um território relacional: uma que aponta para dentro do sistema e a outra que aponta para fora. Uma que é verdade por corresponder ao sistema e a outra que é verdade por se ejetar do sistema. No caso de *O natimorto*, a verdade do Agente aponta para dentro do sistema, ou seja, ela ressoa um território relacional subjetivo, que, aqui, está em construção – por isso, na primeira parte do livro, a verdade das histórias do Agente nos chega sempre de maneira parcial (apenas intuímos ser sobre ele mesmo o que é contado para a Voz). A verdade ainda utiliza um material exterior na construção de seus sistemas de amostragem: uma espécie de tarô. Ou seja, trata-se de uma verdade que se dá por correspondência interna de significado por meio de indícios externos (em contraposição, teríamos, no caso da investigação criminal, uma verdade interna, um assassinato, por exemplo, provada por indícios do próprio cenário onde ela foi descoberta – família, amigos, inimigos, toda uma teia intersubjetiva, além, é claro, da cronologia dos fatos, dos locais de convivência e do próprio local do crime). E o que é um oráculo senão a voz de fora, uma espécie de Deus, a legitimar uma certa ideia de futuro, uma certa temporalidade ideal? Como vimos, o acaso das tiragens de tarô é o que faz um tempo invadir o outro, um tempo ser transformado por outro.

Precisamente, *porque o acaso possui uma "verdade" (ou uma condição real) intrínseca ao seu próprio acontecimento.*

Deleuze, em *Lógica do Sentido*, realiza uma detalhada análise do ponto de articulação entre significado e sentido. Trata-se de demonstrar, antes, que haveria uma espécie de quarta dimensão da linguagem (a dimensão de um “devir louco”) a “animar” (DELEUZE, 2009, p. 21) ela mesma o circuito formado pela significação (de uma proposição em relação a outras), manifestação (de uma subjetividade que fundamenta uma proposição) e designação (da proposição ligada a um estado de coisas).

Muitos autores concordam em reconhecer três relações distintas na proposição. A primeira é chamada designação ou indicação: é a relação da proposição a um estado de coisas exteriores (*datum*). O estado de coisas é individual, comporta tal ou tal corpo, mistura de corpos, qualidades e quantidades, relações. A designação opera pela associação das próprias palavras com imagens particulares que devem “representar” o estado de coisas: entre todas aquelas que são associadas à palavra, tal ou tal palavra à proposição, é preciso escolher, selecionar as que correspondem ao complexo dado. A intuição designadora exprime-se então sob a forma: “é isto”, “não é isto”. (...) Uma segunda relação da proposição é chamada de manifestação. Trata-se da relação da proposição ao sujeito que fala e que se exprime. A manifestação se apresenta pois como o enunciado dos desejos e das crenças que correspondem à proposição. (...) Devemos reservar o nome de significação a uma terceira dimensão da proposição: trata-se desta vez da relação da palavra com conceitos universais ou gerais, e das ligações sintáticas com implicações de conceito. Do ponto de vista da significação, consideramos sempre os elementos da proposição como “significante” das implicações de conceitos que podem remeter a outras proposições, capazes de servir de premissas às primeiras. (DELEUZE, 2009, p. 14-15).

Complementa mais à frente do argumento:

O sentido é a quarta dimensão da proposição. Os Estóicos a descobriram com o acontecimento: o sentido é o expresso da proposição, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, *acontecimento puro* que insiste e subsiste na proposição. (...) O fato é que a tentativa de fazer aparecer esta quarta dimensão é um pouco como a caça ao Snark de Lewis Carroll. Ela é, talvez, esta própria caça e o sentido é o Snark⁷⁹. É difícil responder àqueles que julgam suficiente haver palavras, coisas, imagens e ideias. Pois não

⁷⁹ Sobre o poema de Carroll, *A Caça ao Snark* (1985), comenta o seu tradutor português, Manuel Resende, “começa no próprio título onde avulta esse nome do Snark, para o qual foi proposta a interpretação de ser metade snail (caracol) ou snake (cobra), metade Shark (tubarão). Muito certo, mas, sabido isto, que é realmente o Snark? Com que se parece? O poema não o esclarece – e o próprio Carroll volta a dar uma explicação de oráculo, em carta que escreveu a um grupo de crianças suas admiradoras: ‘Quanto ao significado do Snark? Receio que não queira dizer nada, que não passe de coisa sem sentido (nonsense)! No entanto, sabem?, as palavras querem dizer mais do que nós queremos dizer quando as usamos: por isso, um livro inteiro haverá de querer dizer mais do que o autor quis dizer’” (CARROLL, 1985, p. 56)

podemos nem mesmo dizer, a respeito do sentido, que ele exista: nem nas coisas, nem no espírito, nem como uma existência física, nem como existência mental. Diremos que, pelo menos, ele é útil e que devemos admiti-lo por sua utilidade? Nem isso já que é dotado de um esplendor ineficaz, impassível e estéril. Eis por que diziam que, de fato, não se pode inferi-lo a não ser indiretamente, a partir do círculo a que nos conduzem as dimensões ordinárias da proposição. É somente rompendo o círculo, como fazemos para o anel de Moebius, desdobrando-o no seu comprimento, revirando-o, que a dimensão do sentido aparece por si mesma e na sua irredutibilidade, mas também em seu poder de gênese, animando então um modelo inferior *a priori* da proposição (DELEUZE, 2009, p. 20-21, grifo nosso).

Tal sistema (o círculo da significação, manifestação e designação), uma *forma de possibilidade do sentido*, é o que constitui a língua na efetuação do bom senso e do senso comum (a formação de identidades e categorias), sempre subjugada a uma espécie de retorno do designado, a preencher de imagens possíveis certas determinações como “isso” ou “aquilo”. O horizonte dessa obra (e da filosofia de Deleuze no geral) é chegar, justamente, a um campo de efetuação do mundo – que Deleuze (2009, p. 113) chama de “um campo transcendente real” – sem uma figuração pré-definida, em que o fundamento não se assemelhe ao fundado, ou o condicionante ao condicionado. Isso porque a ideia de figura, em termos representativos, enformaria o pensamento, daria uma forma de potência às ações, conduziria à efetuação de um certo quadro de diferenças opositivas. A questão, portanto, incide na efetuação de um “[...] instante para uma poesia sem figuras” (DELEUZE, 2009, p. 256). E para que isso aconteça, a categoria de sujeito e a sua consciência unificadora, deve perder o protagonismo aqui.

E haveria alguma coisa que já não estaria preenchida previamente por representações? Algo que estaria livre de uma direção prévia ordenada por essas dimensões da linguagem? Como o filósofo irá demonstrar, a mesma porção incorporeal que engendra esse circuito é aquela a que chamamos de *acontecimento* ou o que se expressa das proposições ou do estado de coisas.

Entre estes acontecimentos-efeitos e a linguagem ou mesmo a possibilidade de linguagem, há uma relação essencial: é próprio aos acontecimentos o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciáveis por meio de proposições pelo menos possíveis (DELEUZE, 2009, p. 13).

A essa expressão acontecimental Deleuze irá dar o nome de “sentido”: o que significaria dizer, como vimos, que o sentido deleuziano é formado mesmo pelo não-senso, por aquilo que escapa às dimensões da linguagem. Esse sentido-acontecimento é

a-pessoal, não individual, a-histórico, impassível, neutro, mas, acima de tudo, ele carrega uma espécie de “potência” variável latente, ou uma camada virtual, que emana de uma proposição ou estado de coisas (de um atributo, e não de uma qualidade ou predicado⁸⁰). Se na camada de significação podemos compreender uma determinada forma de possibilidade configurada pelos polos do falso e do verdadeiro, isso se deve, antes, a uma “potência” do sentido, ou seja, a uma potência-problema de superfície do próprio acontecer, e não das essências, da Ideia, da causalidade mecânica. Uma proposição falsa, por essa via, tem tanto significado quanto uma verdadeira, precisamente por que o falso, na camada de significação (e não do expresso\sentido), não se opõe ao verdadeiro, mas sim ao absurdo (ou seja, ao que está fora daquela forma de possibilidade que implica em uma coisa ser falsa ou verdadeira)⁸¹. Deleuze, então, irá se referir ao “sentido” como um fenômeno de superfície: nem a profundidade dos corpos, com suas causas, nem a altura das essências e Ideias platônicas, com seus eleitos – mas uma superfície unívoca do acontecimento. Trata-se, portanto, de dar uma realidade aos efeitos superficiais inerentes aos acontecimentos.

Com essa perspectiva em mãos, Deleuze também comenta o ofício do adivinho em comparação ao que ele chama de “moral estoica”. Vejamos:

[...] como o acontecimento poderia ser captado e querido sem ser relacionado à causa corporal de onde ele resulta e, através dela, à unidade das causas como *Physis*? É, pois, a adivinhação, aqui, que funda a moral. A interpretação divinatória, com efeito, consiste na relação entre o acontecimento puro (não ainda efetuado) e a profundidade dos corpos, as ações e paixões corporais de onde ele resulta. E podemos dizer precisamente como procede esta interpretação: trata-se de cortar na espessura, de talhar superfícies, de orientá-las, de acresce-las e de multiplica-las, para seguir o traçado das linhas e dos cortes que se desenharam sobre elas. Assim, dividir o céu em secções e nele distribuir as linhas dos voos de pássaros, seguir sobre o

⁸⁰ Como se explicita na diferença entre a cor verde (uma qualidade) e o verdejar (um atributo) de uma árvore.

⁸¹ “Quando definimos a significação como a condição de verdade, nós lhe damos um caráter que lhe é comum com o sentido, que já é do sentido. Como, porém, por sua própria conta a significação assume este caráter, como é que ela faz uso dele? Falando de condição de verdade nós nos elevamos acima do verdadeiro e do falso, uma vez que a proposição falsa tem um sentido ou uma significação. Mas, ao mesmo tempo, definimos esta condição superior somente como a possibilidade para a proposição de ser verdadeira. A possibilidade para uma proposição de ser verdadeira não é nada além do que a forma de possibilidade da proposição mesma” (DELEUZE, 2009, p. 19). Lembrando também que o modo do acontecimento na filosofia de Deleuze é o modo “problemático”, em que as questões são casos particulares que insistem em um problema; por isso, “[...] enquanto definimos o problema por sua ‘resolubilidade’, confundimos o sentido com a significação e não concebemos a condição senão à imagem do condicionado” (DELEUZE, 2009, p. 126-127).

solo o mapa que traça o focinho de um porco, jogar o fígado para a superfície e observar as linhas e as fissuras. A adivinhação é, no sentido mais geral, a arte das superfícies, das linhas e pontos singulares que nela aparecem; eis por que dois adivinhos não se olham sem se rir, com um riso humorístico. (Seria sem dúvida preciso distribuir duas operações, a produção de uma superfície física para linhas ainda corporais, imagens, impressões ou representações e a tradução destas numa superfície “metafísica” em que não jogam mais do que as linhas incorporais do acontecimento puro, que constitui o sentido interpretado destas imagens) (DELEUZE, 2009, p. 146).

Essa divisão feita por Deleuze (entre a superfície física da superfície seccionada e a superfície “metafísica” da superfície interpretada) pode ser lida no tarô: basta considerarmos a parte física como sendo as lâminas do baralho, com suas imagens e combinações possíveis. *Por outro lado, é a própria falta de significado do sentido aquilo que aparece para nós, em forma, também, de uma cartografia própria do acaso.* Assim, a combinação gerada por uma tiragem nos remete a um saber do que não se sabe (um não-saber), um saber da escuridão, do lugar em que uma nova temporalidade pode restar em latência. Sobre isso, comenta Didi-Huberman em *Atlas ou o gaio saber inquieto* (2018), livro dedicado ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (2018):

Acoplando os paradoxos de Borges à ideia estoica de temporalidade, Deleuze chega então a nos fazer compreender algo de essencial à ideia do atlas, tal qual tentamos aqui construir: o que se passa no espaço paradoxal das diferentes “mesas de Borges” só é possível porque um tempo paradoxal afeta todos os acontecimentos que aí se realizam. Esse tempo não é nem linear, nem contínuo, nem infinito: mas “infinitamente subdivisível” e fragmentável, tempo que não cessa de se desmontar e de remontar a suas condições mais imemoriais. Esse tempo é o Aiôn estoico proposto por Deleuze em oposição ao Chronos mensurável: tempo “em cuja superfície” – ou “mesa” – os acontecimentos “são recolhidos enquanto efeitos (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 81).

O tarô, que é um saber de mesa [*table*] e não de um quadro fixo [*tableau*], nos mostra também o que não sabemos sobre o que se mostra das relações e conexões entre imagens por meio desses efeitos-acontecimentos. Um não saber que nos povoa tanto quanto o que nos impregna por sabermos demais. Veremos mais para frente do que trata esse Atlas de Warburg e a maneira como ele ressoa em *O natimorto*. Por ora, vamos retomar um velho conhecido nosso da filosofia renascentista.

Vimos como a figura de um “não-saber” aparece na Renascença por meio do pensamento de Nicolau de Cusa e de sua relação com o sensível. Ficamos tentados, aliás, em aproximar o Máximo cusano do virtual deleuziano, uma vez que naquele, a coincidência dos opostos permite a criação de um espaço intelectual cuja a variabilidade

potencial é infinita e, principalmente, *sem imagem*. No entanto, a diferença principal entre uma coisa e outra é que ainda em de Cusa, o Máximo é transcendente e a figura diretriz cuja aproximação finita ao Máximo pode ser realizada é a da razão. Os elementos finitos são dotados de uma razão mais ou menos aproximada do Máximo absoluto, ou seja, o Deus uno (cuja figura metafórica utilizada por de Cusa é a da linha reta, na qual, tudo cabe). Portanto, a razão em Deleuze é um dos elementos em jogo, e não o elemento fundamental de tudo o qual nos aproximamos mais ou menos. Em suma, o “não-saber” cusano era um “não-saber” ligado a um todo superior: Deus, o Um, aquele que nunca conhecemos inteiramente. De Cusa, platonicamente, se interessava pela relação entre o sensível (múltiplo) e o inteligível (o infinito uno). Em Deleuze, pelo contrário, temos a ligação, digamos, de duas instâncias múltiplas e variáveis que se retroalimentam – *ambas reais: o virtual e o atual*. Ainda, diferentemente de Nicolau de Cusa, em Deleuze vamos de uma relação de uma singularidade a outra, e não mais de um universal para um particular. É neste sentido aquilo que ele chamará de um "instante para uma poesia sem figuras" em sua filosofia: a representação (bem como o sujeito) torna-se um efeito entre outros, em um complexo de singularidades postas em relação, de maneira virtual, e de maneira atual, nunca opostas, a compor o mesmo real (vale frisar: o conceito de real, em Deleuze, não se opõe ao virtual). Como vimos, no filósofo francês o fundamento não é jamais semelhante ao fundado; ou o incondicionado ao condicionado – embora, em de Cusa também não haja essa semelhança, mas em outra direção, já que Deus é uma espécie de “Máximo” inapreensível que é indicado (por signos e enigmas) nas combinações sensíveis.

Sem dúvida, podemos encontrar uma certa proximidade entre Gilles Deleuze e Nicolau de Cusa, mas somente na divisão platônica explorada pelos dois, e na sua diversidade sensível a revelar o outro lado. De Cusa acreditava na trindade como partícula una e infinita; Deleuze, acreditava na variação e no múltiplo (cujo sentido irá ecoar na fórmula desenvolvida com Guattari, n-1). Deus jamais terá o mesmo lugar em Deleuze e em de Cusa. Naquele, encontramos o Acontecimento do qual somos filhos; fonte se singularidade a influenciar a nossa vida junto com tantos outros acontecimentos.

Tornar-se digno daquilo que nos ocorre, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com seu nascimento de carne. Filho de seus acontecimentos e não mais de suas obras, pois a própria obra não é produzida senão pelo filho do acontecimento (DELEUZE, 2009, p. 152).

Didi-Huberman comenta em sentido semelhante:

[...] que o *Aiôn* surja no visível através do voo da andorinha, um focinho de porco ou um fígado de carneiro, é isso que pode nos fazer compreender – Deleuze insiste nisso – a que ponto as questões mais profundas do *destino do homem* estão relacionadas com as gargalhadas e, em geral, com essa “arte das superfícies, linhas e pontos singulares que aí aparecem” como cristais de *non-sens* (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 81-82, grifo nosso).

Vale destacar que é sobre a produção de acontecimentos puros (ou seja, do campo do ideal/virtual) esse trecho de *Lógica do Sentido* (DELEUZE, 2009) aludido por Didi-Huberman. A adivinhação seria a partícula elementar que “funda a moral [estóica]”, precisamente porque ela “produz” acontecimentos por meio da manipulação de superfícies; e a moral estóica, segundo o filósofo, é a aquela que busca e espera o acontecimento no próprio vazio das superfícies, para encarná-lo em um presente instantâneo, como um ator:

O ator não é como um Deus, antes seja como um contradeus. Deus e o ator se opõem por sua leitura do tempo. O que os homens captam como passado ou futuro, o deus o vive no seu eterno presente. O deus é Cronos: o presente divino é o círculo inteiro, enquanto que o passado e o futuro são dimensões relativas a tal ou tal segmento que deixa o resto fora dele. Ao contrário, o presente do ator é o mais estreito, o mais cerrado, o mais instantâneo, o mais pontual, ponto sobre uma linha reta que não cessa de dividir a linha e de se se dividir a si mesmo em passado-futuro. O ator é do Aion: no lugar do mais profundo, do mais pleno presente, presente que se espalha e que compreende o futuro e o passado, eis que surge um passado-futuro ilimitado que se reflete em um presente vazio não tendo mais espessura que um espelho (DELEUZE, 2009, p. 153).

O tarô é uma perfeita personificação desse ator deleuziano, na medida em que em sua tiragem, passado e futuro - *remontados nas cartas* - invadem o presente do consulente com o rosto do acaso (que é o próprio arranjo das imagens que ali aparecem). É nesse sentido que devemos levar a sério a afirmação de Deleuze quando diz que os jogos, no geral, representam uma espécie de miniaturização da vida ordinária: “É pois forçoso que, sendo mistos neles mesmos, remetam a um outro tipo de atividade, o trabalho ou a moral, dos quais eles são a caricatura ou a contrapartida, mas também cujo elementos integram em uma nova ordem” (DELEUZE, 2009, p. 62) Assim, há também na sociedade a produção de acontecimentos por meios das superfícies morais e legais, que baseiam e

mobilizam o seu funcionamento. É nas secções, cortes e linhas dessa superfície social, própria de uma sociedade já formada, que os indivíduos procuram sonhar⁸².

Agamben em *Infância e história* (2005) aponta também uma diferença entre rito e jogo em Lévi-Strauss que diz muito acerca dessa emergência do *Aion* transmitida por uma jogada do baralho tarô. Ele diz:

Enquanto o rito – ele [Claude Lévi-Strauss] escreve – transforma eventos em estruturas, o jogo transforma estruturas em eventos. Desenvolvendo esta definição à luz das considerações precedentes, podemos afirmar que a função do rito é a de acomodar a contradição entre passado mítico e presente, anulando o intervalo que os separa e reabsorvendo todos os eventos na estrutura sincrônica. O jogo, por sua vez, oferece uma função simétrica e oposta: ele tende a romper a conexão entre passado e presente e a resolver e a fragmentar toda a estrutura em eventos. Se o rito é, então, uma máquina para transformar diacronia em sincronia, o jogo é, opostamente, uma máquina para transformar sincronia em diacronia (AGAMBEN, 2005, p.89-90).

Devemos aqui fazer uma observação: o apontamento de Agamben, no caso do tarô, só funciona se substituirmos a palavra “evento” por “acontecimento”. No jogo de azar, as seções e jogadas distribuídas evocam, de maneira diacrônica, eventos fragmentados, justamente porque aquilo que está em jogo é a possibilidade de vitória ou derrota. Vale lembrar que, por um lado, a tiragem de tarô também produz sentido respondendo a forma de possibilidade trazida pelo consulente (“Vou ser uma grande cantora?”, “Isso vai dar certo?”, “O maestro vai me descobrir?”). Mas, por outro lado, para o sentido – *ou seja, o acaso-oracular que revela* – tanto faz se a resposta fora “sim” ou se “não”. Afinal de contas, o sentido é o expresso, o acontecimento, ou o problema a engendrar soluções particulares “verdadeiras”, não se reduzindo a particularidade de somente uma delas ou a uma forma de possibilidade. Por isso, também levando em conta a observação de Deleuze, poderíamos mesmo dizer que é sobre captar *a forma de um problema*, compartimentá-lo na divisão do baralho – “dividir o céu em secções e nele distribuir as linhas dos voos de pássaros, seguir sobre o solo o mapa que traça o focinho de um porco, jogar o fígado para a superfície e observar as linhas e as fissuras”

⁸² Vale a pena lembrarmos de uma imagem de uma criança jogando dados evocada por Giorgio Agamben em seu livro *Infância e história* a partir da etimologia da palavra *Aion*. Vejamos: “se é verdade que aquilo com que brincam as crianças é a história, e se o jogo é o relacionamento com os objetos e os comportamentos humanos que capta nestes o puro caráter histórico-temporal, então não parecerá irrelevante que, em um fragmento de Heráclito – nas origens do pensamento europeu, portanto – *Aion*, o tempo em seu caráter originário, figure como uma ‘criança que joga com os dados’, e que a dimensão aberta neste jogo seja definida como “reino de criança” (AGAMBEN, 2005, p. 88)

(DELEUZE, 2009, p. 146) –, o jogo divinatório dos arcanos, expresso, sempre, por perguntas a sobrevoar esse problema. Já a forma de possibilidade, que não se confunde com algo da ordem do problemático (ou seja, com o sentido) apesar de tê-lo por fundamento, sempre terá um significado particular, na medida em que responde a uma possibilidade pré-existente, a uma potência (se bem que também “responde” a expressão do acaso, que é irredutível a forma-potência). Por isso, as cartas do tarô fazem “sentido” (no sentido deleuziano) antes de serem verdadeiras ou falsas.

3.6 A estrutura da expressão da verdade em *O natimorto*

A ideia de uma história a ser contada entre ações é algo que norteia *O natimorto* (MUTARELLI, 2009): dá-lhe uma estrutura. Assim como nas missas, o padre, entre um cântico e outro, entre um refrão e uma oração, conta uma parábola dos evangelhos para que o crente reflita sobre sua própria vida, o Agente também preenche o tempo existente entre ele e a Voz com histórias – que, no decorrer do livro, vamos descobrir se tratarem de fatos de seu próprio passado. No romance, contudo, o que causa tensão na personagem da Voz é a possibilidade de inserção de si dentro dessas narrativas – ou seja, a sua implicação em um quadro de forças evocado por elas. Vejamos no seguinte trecho:

[...] Voz – que horror! Que história medonha!
 O Agente – Quer outra?
 Voz – Não se for dessa natureza. Por que você contou essa história?
 O Agente – Não sei. Foi uma história que me marcou. Além disso, você me pediu uma história e essa foi a primeira que me veio à cabeça.
 A Voz – Mas eu não esperava uma história dessas.
 A Voz – Essa história é horrível. Eu esperava outra coisa de você.
 Um desconforto silencioso.
 O Agente – Como dizem “Tat tvam asi”.
 A Voz – O que isso quer dizer?
 O Agente – Bem, na verdade eu nem sei se a pronúncia é essa, mas é algo que vem da sabedoria védica e quer dizer: “Tu és isto”.
 A Voz – O que está tentando me dizer?
 O Agente – Nada. Só estou devaneando.
 A Voz – Não, não. Você primeiro me conta uma história medonha e depois, quando eu digo que a história é desagradável, você me vem com essa de “tu és isto”? O que está tentando me dizer? (MUTARELLI, 2009, p. 53).

Há uma triangulação aqui. Primeiro, a história causa um impacto memorialístico na personagem. Depois, ganha um fundo de significado universal com a frase védica. E, finalmente, a narrativa parece dizer sobre a própria Voz que a escuta – não é à toa,

portanto, a frase escolhida, que remete, na sabedoria védica, a uma identidade entre o ser individual e o princípio criador de tudo, *brahma*. Lembremos (como vimos em capítulos anteriores) de como age uma heterotopia, que vai de um lugar de lugares, geral, para um lugar “montado”. Temos, portanto, duas narrativas que se encontram em uma prova concreta: a história do Agente (sobre um garoto que mata a pauladas um cachorro), a história em processo da Voz que é afetada pelo que lhe é contado, e a frase védica que conjuga a história do Agente e o sentimento da Voz em uma espécie de prova temporária de inscrição (a sabedoria dos védicos). A possibilidade da história sobre o cachorro ser também sobre a Voz é algo que planta na cabeça da personagem não somente uma desconfiança, mas a própria participação naquilo que é dito. Algo é aceso nessa conjugação e ela agora enxerga e entende a história contada de uma outra maneira. No tarô o mesmo processo é operado, precisamente, *quando nos sentimos olhados*. Porém, no jogo, a via de condução é invertida: o consulente é quem traz uma história real (sua pergunta), a ser conjugada pela combinação das cartas tiradas ao acaso (que utilizam imagens “universais” em sua construção). O tarô, portanto, assim como a frase védica, deverá conjugar a história do consulente com um futuro possível. Eis a estrutura base de uma jogada divinatória em termos de séries causais: duas séries heterogêneas são conjugadas por uma “prova” fazendo com que uma se implique na outra; se ressignifique na outra.

Mas o protagonista em *O natimorto* (MUTARELLI, 2009) engendra o seu regime de contação de histórias mirando a exclusividade, a sobredeterminação da visibilidade entre ele e a Voz. É somente ele que escuta a Voz da pureza, somente ele que tem acesso ao Maestro, somente ele domina a leitura das cartas-fundos-das-carteiras-de-cigarros (e, quando isso intenta ser quebrado, o conflito entre as personagens eclode). Ou seja, ele detém a produção de sentido daquele sistema em consonância com os elementos de seu próprio mundo. Por isso é impreciso falarmos que “O entubado”, “O impotente” ou “O natimorto” são paródias das cartas de tarô originais. Essas figuras, na verdade, formam um sistema próprio com as assinaturas do tarô, as histórias do Agente, e o local onde elas são contadas (o hotel onde os personagens se enclausuram). Como dirá o nosso protagonista:

[...] embora muitos (arcãos) coincidam no aspecto iconográfico, eu não penso que os arcãos dos maços de cigarros sejam meras transposições. Eu acredito que as imagens das fotos dos cigarros sejam na verdade prenúncios de novos arcãos, de novos tempos... Me entende? (MUTARELLI, 2009, p. 12).

Certamente, o tempo ao qual ele se refere não é somente aquele de uma “nova era” (sentido que pode ecoar uma certa ironia de Mutarelli), mas a temporalidade tecida na relação claustrofóbica sedimentada entre as duas personagens. Por outro lado, é um arranjo espacial muito específico o que faz com que a personagem da Voz afunde no universo proposto pelo Agente. Trata-se da ideia de que a própria disposição do cenário onde se passa o diálogo, um hotel, expressa o jogo de tarô em sua versão “maços de cigarros” que, no fundo, é uma alegoria da relação entre os dois. O tapete lembra os fundos das cartas, o atendente com vitiligo no rosto lembra uma figura da corte e, principalmente, o próprio Agente performa um último arcano baseado em uma pintura de Magritte, que expressará o destino da Voz a ser, possivelmente, devorada por seu algoz.

A Voz – Você passa horas calado, com um olhar distante, perdido.

O Agente – Só estou pensando.

A Voz – No quê? No que você anda pensando?

O Agente – Em nada específico.

A Voz – Está vendo? Você não está pensando, está alheio, está distante.

O Agente – Você já viu um quadro do Magritte que tem uma menina comendo um passarinho? (MUTARELLI, 2009, p. 120).

Walter Benjamin, em suas *Passagens* (2018), teorizou acerca da fisionomia das ruas de Paris no século XIX, ou de seu rearranjo por parte do Barão de Haussman, e como isso se relacionava com a ideologia burguesa de sua época. Tratava-se de compreender como as divisões decorrentes de tal reforma, num primeiro momento, privilegiavam um certo abafamento das comunas e revoltas trabalhistas. Mas, num segundo momento, como a própria disposição da casa burguesa nos diz muito da economia existencial de uma família da época. No campo religioso, Mircea Eliade nos mostra, em *O sagrado e o profano* (2018), como as construções de templos são como reproduções em miniatura do processo de “cosmização” do mundo sagrado. Há – como também no caso do tarô – uma constante influência do templo em relação aos acontecimentos sagrados do Mundo cósmico:

Lembremos o essencial do problema: se o templo constitui uma *imago mundi*, é porque o Mundo, como obra dos deuses, é sagrado. Mas a estrutura cosmológica do Templo permite uma nova valorização religiosa: lugar santo por excelência, casa dos deuses, o Templo ressanifica continuamente o Mundo, uma vez que o representa e o contém ao mesmo tempo (ELIADE, 2018, p. 56).

Em *O natimorto*, o hotel expressa esta espécie de impessoalidade da partícula elementar de um jogo de tarô: o acaso. Residência de qualquer um que esteja disposto a pagar por ela, o hotel, também como o tarô, transforma em presença subjetivada os corpos anônimos dispostos em si. Nesse sentido, é uma espécie de heterotopia de um quarto íntimo: todos podem dormir em suas camas como se dormissem em uma cama própria. E acima de tudo, como ele é uma espécie de expressão material possível do tarô, o quarto de hotel em *O natimorto* é um espaço de influência central, na medida em que reorganiza as histórias, os elementos em jogo (o Maestro, o Agente, a Voz), sempre em uma nova “sacralização”, em uma nova tiragem: o hotel torna real o mundo do Agente, implicado na Voz por meio de suas disposições dialógicas. O plano de ambos viverem para sempre dentro dele é quase uma paródia macabra do paraíso e de sua promessa de vida eterna. É um fim que perpetuamente se aproxima, como o Juízo Final; mas, fundamentalmente, como um baralho divinatório que nunca termina o seu assunto em uma última combinação.

Mas o que faz com que a personagem da Voz se sinta encurralada pelo Agente? Qual é o truque utilizado pelo assassino no aprisionamento de sua vítima? Como vimos, há uma conjugação de séries causais que, passo por passo, ganham legitimidade com certos brasões “legítimos”, “oficiais” (símbolos, máximas, palavras de ordem, citações) – a frase védica, a origem do tarô, as fontes filosóficas, a tia da infância, o próprio maestro. Esses brasões são territórios de crença, mas, por outro lado, portas de entrada para que determinada história ganhe em aproximação e veracidade. Ganhe em *enargeia*. Nos aproximar ou nos afastar do que está sendo dito exige uma orquestração por parte do contador: a contação de histórias, aliás, é a grande engenharia das distâncias a serem tomadas.

Como vimos, há uma estrutura base na confecção de um complexo relacional divinatório⁸³, mas quem, antes, identificou melhor essa estrutura na história das religiões foi Mircea Eliade por meio da ideia de “símbolo”:

[...] o símbolo não somente torna o Mundo “aberto”, mas ajuda o homem religioso a alcançar o universal. Pois é graças aos símbolos que o homem sai de sua situação particular e se “abre” para o geral e o universal. Os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em ato espiritual, em compreensão metafísica do Mundo. Diante de uma árvore qualquer, símbolo da Árvore do Mundo e imagem da vida cósmica, um homem das sociedades pré-modernas é

⁸³ Duas séries heterogêneas são conjugadas por uma geral ou “universal”, que é, geralmente, uma prova atribuída.

capaz de alcançar a mais alta espiritualidade: ao compreender o símbolo, ele consegue viver o universal. É a visão religiosa do Mundo e a ideologia que o exprime que lhe permitem fazer frutificar essa experiência individual, “abri-la” para o universal (ELIADE, 2018, p. 172).

Ou seja, o homem vive o Mundo (ou, poderíamos dizer, um complexo relacional religioso) ao mesmo tempo em que se abre ao universal que é a essência mesma deste Mundo. Por isso, Eliade poderá dizer que uma parte desse Mundo vive no indivíduo religioso e se ressignifica a cada entrega vivida pelo indivíduo, a cada abertura promovida por esse Mundo ao universal. Como numa espécie de assinatura do espírito, o homem, ao encontrar com os símbolos sacralizados, compreende por onde agora sua consciência pode transitar e de que maneira. A verdade de sua vida, portanto, depende dessa abertura, desse encontro com o universal que é o Mundo cósmico, mas que é também o vivido pelo indivíduo “cosmizado”. Uma das passagens mais impressionantes de *A cabala e seu simbolismo* (2015), de Gershon Scholem, reverbera de maneira assombrosa tal ideia. Segundo Scholem:

Com o auxílio do Zohar, os cabalistas de Safed desenvolveram ainda a idéia de que a Torá, que em sua forma visível contém apenas umas 340.000 letras, teria, de alguma forma misteriosa, 600.000. Cada indivíduo, em Israel, possui uma letra desta misteriosa Torá, a qual se prende sua alma, e ele lê a Torá de um modo particular predeterminado por sua raiz superior que está na Torá. (SCHOLEM, 2015, p. 81)⁸⁴

Em *O natimorto* (MUTARELLI, 2009), poderíamos mesmo dizer que na medida em que a Voz se insere nas histórias contadas pelo Agente, ela participa ressignificando essas histórias (nela e no Agente) – tanto que ele começa a usá-las contra a cantora, como veremos mais adiante. Um modo de operar heterotópico é absorvido pela personagem feminina, tendo, enfim, como horizonte a participação no mundo do Agente, contanto que ela também o transforme com sua individualidade. Dessa maneira, a narrativa, em *O natimorto*, é sempre um templo em miniatura onde a personagem pode entrar a qualquer momento e “ser olhada”.

Sem dúvida, quando falamos de narrativa, há uma física de memórias em jogo, ou uma maneira de engendrar certas memórias em potencial por dentro do corpo de uma história. Isso porque está implicada, no próprio conceito de história, a instalação-base das

⁸⁴ E mais pra frente, Scholem comenta: “O aspecto simbólico deve ser completado com o aspecto mágico, pois no modo de ver cabalístico tudo não só está dentro de tudo o mais, mas também age sobre tudo o mais.” (SCHOLEM, 2015, p. 149)

potências de um determinado modo de pensar um conjunto de assinaturas. E o que é uma história? É a tentativa de temporalizar vestígios, disparadores de sentido, documentos, fragmentos (encontrados, legítimos), elementos memoriais conjugados, dobradiças, plataformas, tubos e conexões de sedimentações culturais que, enfim, constituíram e participaram de um determinado período de tempo independente do presente, embora dependente desse mesmo presente para existir, para se expressar. Assim, uma história é, em essência, um conjunto de assinaturas do passado, um arranjo entre elas temporalizado no agora, quando uma certa conjugação de elementos sensíveis nos insta a perceber uma determinada verdade temporal: a verdade histórica. Por isso, a física memorial de uma narrativa é uma fábrica de verdades temporalizadas. Sabemos, aliás, como tal conceito de verdade torna-se delicado e frágil frente aos inúmeros estudos decoloniais escritos ao longo dos últimos vinte anos. Ou seja, o fator crucial aqui é: quem escreveu certa história? De quem ele quis se aproximar ou se afastar com ela? A junção entre a estrutura base do tarô e a história do consulente, amalgamadas, ambas, pela materialidade das cartas tiradas ao acaso, é suficiente para que uma espécie de verdade – uma verdade do tarô, que, como vimos, é uma fábrica de assinaturas – ganhe vida e desperte, definitivamente, a crença. Em *O natimorto*, esse mecanismo é percebido pela personagem feminina, que compra uma cigareira a fim de não enxergar a figura “tirada” nos fundos das carteiras; ou seja, a fim de não enxergar o rosto do acaso:

O Agente – Trouxe o cigarro?
 A Voz – Trouxe.
 O Agente – Tirei o Natimorto, e você?
 A Voz – Não sei.
 O Agente – Como não sabe? Não olhou?
 A Voz – Eu comprei uma cigareira.
 Ela me mostra
 Uma coisa horrível:
 Uma pequena boceta
 de plástico
 Um plástico
 que imita
 couro
 de cobra (MUTARELLI, 2009, p. 95-96).

A indignação do Agente, aqui, incide no fato de que a construção da “verdade” histórica de sua relação com a Voz está em processo e depende, fundamentalmente, do acaso para ganhar seus vestígios – suas evidências. É para comprovar o laço afetivo “verdadeiro” e, acima de tudo, a inscrição legítima em uma história em processo, que o Agente promove as suas leituras. Sem a *enargeia* do acaso (que, como vimos com Deleuze, possui um

sentido em si mesmo), tais leituras tornam-se obsoletas: construções vazias, cujos quartos adormecem em um silêncio morto, sem o fator humano a lhes conferir uma vida “mágica”.

3.7 A verdade como armadilha

Figura 18 - Desenho de Lourenço Mutarelli



Fonte: Sketch books (MUTARELLI, 2019).

Mas há ainda uma característica da *enargeia* que liga profundamente a literatura ao jogo em questão. Trata-se, como evidenciado pela referência à ilusão de ótica nas obras de Paolo Veronese, *da invasão de um espaço em outro*. Certamente, como aponta Ginzburg (2007), o historiador da época vislumbrou o recurso à *enargeia* em Veronese exatamente pelo fato de que a pintura parecia invadir o espaço do próprio espectador, o espaço presente, dando-lhe vividez. Ora, a literatura – que lida justamente, como na concepção de Roland Barthes apontada por Leyla Perrone-Moisés (2016), com esse real em fulgurações, com esse real que aparece por um arranjo linguístico (e, claro, artístico)

que o sinaliza⁸⁵ – utilizará preferencialmente a *enargeia* como meio de se transmitir uma informação imbuída de veracidade. Dois extremos servirão para a compreensão de como essa ideia aparece em literatura. De um lado, temos “A cartomante”, de Machado de Assis (2015), que ao final desfaz a *enargeia* da ação produzindo uma nova ainda mais verídica e, portanto, evidenciando o real por meio da quebra do ilusionismo instaurado pela cartomante. De outro, temos um escritor como Júlio Cortázar, que utiliza, precisamente, a *enargeia* para apontar o real de suas intenções subjacentes. No conto “O outro céu”, por exemplo, presente na coletânea *Todos os fogos o fogo* (2002), a Paris de um tempo mítico (onde a personagem, um corretor da Bolsa, passa os dias entre cafés e beijos com uma mulher chamada Josiane) por meio da emergência de um ambiente de guerra (provavelmente a invasão das tropas nazistas em Paris) se mistura à Argentina em plena ditadura militar, e os eventos vividos na mistura entre os tempos e espaços evidencia determinado sentimento de alheamento e melancolia frente à política latino-americana (incorporado em uma figura sul-americana, a assombrar os envolvidos no conto, e do qual pouco se sabe).

[...] me senti invadido por algo semelhante a um abandono, o sentimento indescritível de que aquilo não deveria ter acontecido daquela maneira, de que alguma coisa estava ameaçando dentro de mim o mundo das galerias e das passagens, ou pior ainda, de que a minha felicidade dentro desse mundo tinha sido um prelúdio enganoso, uma armadilha de flores como se uma das figuras de gesso tivesse me posto ao alcance da mão uma grinalda fictícia (naquela noite, eu pensara que as coisas se teciam como as flores numa grinalda), para cair pouco a pouco em Laurent, para derivar da embriaguez inocente da Galerie Vivienne e do sótão de Josiane, ir passando, lentamente, ao grande terror, à neve, à guerra inevitável, à apoteose dos cinquenta anos do dono do café, os fiacres transidos da madrugada, ao braço rígido de Josiane que se comprometera a não olhar e já procurava em meu peito onde esconder o rosto no momento final. Pareceu-me (*naquela instante as grades começaram a abrir-se, ouvia-se a voz de comando do oficial de plantão*)⁸⁶ que de certa maneira aquilo era um fim, não sabia bem de quê, porque afinal eu continuaria vivendo, trabalhando na Bolsa e vendo, de vez em quando, Josiane, Albert e Kiki, que agora começava a me bater histericamente no ombro; conquanto eu não quisesse desviar os olhos das grades que acabavam de abrir-se, tive que lhe dar atenção por um instante, e, acompanhando seu olhar entre espantado e brincalhão, vim a perceber, quase do lado do dono do café, a silhueta

⁸⁵ “Sempre vale a pena lembrar as três funções ou “forças” da literatura, definidas pelo mestre de Compagnon, Roland Barthes: 1) *Mathesis*: a literatura é um lugar de saberes (no plural); ela não sabe coisas (como as ciências), mas ela sabe das coisas; 2) *Mimesis*: a literatura busca representar o real, mas o real é irrepresentável na linguagem verbal, e é essa busca que constitui; não como representação, mas como “fulgor do real”; 3) *Semiosis*: a literatura não usa signos, ela joga com os signos deslocando-os de seus usos habituais e práticos, tornando-os visíveis (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 79).

⁸⁶ Grifo nosso.

um tanto curvada do sul-americano envolto na capa preta, e pensei curiosamente que também isso se encaixava de certa forma na grinalda e que era um pouco como se uma mão acabasse de trancar nela a flor que a fecharia antes do amanhecer (CORTÁZAR, 2002, p. 196,-197).

E ao final do conto:

Quando os alemães capitularam e o povo de Buenos Aires saiu às ruas, pensei que podia tomar um descanso, mas cada manhã me aguardava novos problemas: durante essas semanas casei com Irma depois que minha mãe esteve à beira de um ataque cardíaco, pelo qual toda a família me atribuiu a responsabilidade, talvez com razão. Uma ou outra vez perguntei-me por que, se o grande terror havia cessado no bairro das galerias, não chegava a hora de encontrar-me com Josiane para tornar a passear sob o nosso céu de gesso. Suponho que o trabalho e as obrigações familiares contribuíram para impedi-lo e só sei que quando me sobrava tempo eu ia andar, como compensação, pelo Pasaje Güemes, olhando vagamente para cima, tomando café e pensando cada vez com menos convicção nas tardes em que bastara vaguear um pouco sem rumo certo para chegar ao meu bairro e encontrar Josiane em alguma esquina do entardecer. Nunca quis admitir que a grinalda estivesse definitivamente fechada e que eu não voltaria a encontrar Josiane nas passagens e nos boulevards. De vez em quando fico pensando no sul-americano, e nessa cisma melancólica chego a inventar, como consolo, que ele nos matou a mim e a Laurent com sua própria morte; sensatamente, digo aos meus botões que não, que estou exagerando, que qualquer dia tornarei a entrar no bairro das galerias e encontrarei Josiane surpreendida com minha ausência prolongada. E entre uma coisa e outra fico em casa tomando chimarrão, ouvindo Irma que está esperando para dezembro, e me pergunto sem muito entusiasmo se quando chegarem as eleições votarei em Perón ou em Tamborini, se votarei em branco ou simplesmente ficarei em casa tomando chimarrão e olhando para Irma e para as plantas do pátio. (CORTÁZAR, 2002, p. 204- 205).

Aqui, portanto, o recurso da *enargeia*, que faz uma temporalidade invadir a outra, ou ganhar matéria em outra, serve para corroborar a subjetividade do narrador, dando-lhe um rosto material – uma evidência “tátil” – que não tem um compromisso concreto com a realidade possível do leitor, mas sim com os afetos subterrâneos desse narrador. É como o mecanismo do tarô: a tiragem dá uma cara verídica para a inquietação do consulente por meio do acaso a invadir o agora – um acaso que possui um rosto, não necessariamente próximo ao rosto transparente do real, mas um rosto (como na assinatura divina) que nos olha; é nesse sentido também que ele é um acontecimento fantástico. Cortázar, aliás, tem uma visão surpreendentemente cusana sobre o fantástico que muito nos interessa aqui. Diz ele no ensaio “Do sentimento do fantástico” presente em *Valise de cronópios* (2008):

Logo fui vendo que essas instâncias esmagadoras do fantástico reverberavam em virtualidades praticamente inconcebíveis; a prática ajuda, o estudo dos chamados acasos vai ampliando as tabelas do bilhar, as peças do xadrez, até esse limite pessoal para além do qual somente terão acesso outros poderes que não os nossos. Não há um fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso o julgamos fantástico. Já se terá adivinhado que como sempre as palavras estão tapando buracos (CORTAZAR, 2008, p. 178).

O fantástico, portanto, se refere, fundamentalmente, àquilo que não sabemos dele. Precisamente, o fantástico só é fantástico por isso: porque dele só conseguimos saber uma parte. Nesse sentido, a invasão temporal de Cortázar promete muito mais do que uma simples metáfora ou alegoria sobre um tempo em contraste com outro. O acaso do tarô também carrega essa promessa. A proposta do jogo é de que uma temporalidade invada a outra na concepção de uma terceira (aquela da decisão, por exemplo), e de que toda uma sombra subsista espectral no tempo não incorporado por Cronos – o Aion que vimos em subcapítulos anteriores. E de que maneira isso aparece em *O natimorto*? Mutarelli, ao que tudo indica, prefere mostrar como a mágica é realizada. Os leitores são testemunhas de uma personagem que articula tempos diferentes, dando matéria às suas interpretações, por meio do acaso dos maços de cigarros. Nesse sentido, ele se filia mais ao realismo de Machado do que ao de Cortázar, mas ainda em outra chave.

É que a verdade nesse romance é utilizada como arma no sentido negativo e não como comprovação de um possível cenário outro. Se, em *A cartomante* (2015), a verdade é o que poderia salvar a personagem Camilo de seu destino trágico, em *O natimorto* vemos o movimento contrário: a verdade é o que vai aprisionar definitivamente a Voz da pureza no cativado de um possível assassino. E como exatamente o Agente procede? Aqui, é preciso buscar ajuda de quem investigou o assunto até o osso; e quando o assunto é o conceito de verdade, Nietzsche é um autor inescapável. Ao anunciar a morte de Deus em *A gaia ciência* (2012) e mostrar como a sombra dessa morte ainda reverberava traços de uma espécie de metafísica (ou de um certo território cujo horizonte apontava para certezas absolutas), o filósofo alemão atribuiu ao fazer científico, por exemplo, o uso de ficções performativas que apontam para um horizonte de verdade metafísico⁸⁷ - ou, como ele irá dizer, a uma *vontade de verdade*. Diz a professora Scarlett Marton (2010):

⁸⁷ Sobre este ponto, em *Genealogia da Moral* (2009, p. 130): “Não existe, a rigor, uma ciência ‘sem pressupostos’, o pensamento de uma tal ciência é impensável, paralogico: deve haver antes uma filosofia, uma ‘fé’, para que dela a ciência extraia uma direção, um sentido, um limite, um método, um direito a existência”. E também: “A partir do momento em que a fé no Deus do ideal ascético é negada, passa a existir um novo problema: o problema do valor da verdade” (NIETZSCHE, 2009, p. 131).

No âmbito do conhecimento científico, a verdade define-se, pois, por sua eficácia; aumenta a capacidade humana de controlar e explorar os acontecimentos e impor ao caos a aparência de ordem e simplicidade. Só se pode falar em correspondência entre a ordem mental e a real se se entender por “realidade” a que resulta da simplificação com objetivos práticos. Compreende-se agora que “o homem finalmente só reencontra nas coisas o que ele mesmo nelas colocou”; o mundo simplificado que inventa corresponde à sua própria estrutura lógica, pois os postulados lógico-metafísicos com que trabalha destinam-se, justamente, a realizar essa simplificação. Se cria ficções e constrói conceitos, com eles não consegue explicar o que ocorre – ainda que pretenda fazê-lo. “Que pode ser simplesmente o conhecimento?”, pergunta Nietzsche, para logo afirmar: “‘interpretação’, não ‘explicação’” (MARTON, 2010, p. 225).

A verdade criticada em Nietzsche, portanto, está atrelada à “postulados lógicos-metafísicos” que ordenam os elementos da realidade em uma “interpretação”, ou para usar um termo bastante explorado nessa tese: em uma leitura. Nicolau de Cusa, em certa medida, poderia ser considerado um precursor desse pensamento científico no âmbito religioso, já que, em sua filosofia, a figura da necessidade se agarra ao mundo inteligível platônico nas mais diversas configurações e amostragens. E, como vimos em Leonardo da Vinci, a verdade proporcionada pela síntese eficaz da matemática é para de Cusa um tipo de postura ética a ser atingida. Com relação a *O natimorto*, ordenar os elementos da realidade implica, como no tarô, participar ativamente desse processo. É entre as duas personagens, sob a batuta do Agente, que uma verdade pode ser colhida de uma ou outra organização. E qual o valor dessa verdade senão a incorporação do que extraímos dela para uma possível ação efetivada em vida? Sobre isso, um trecho de Nietzsche extraído de *A gaia ciência* (2012, p. 128) nos servirá de base aqui:

[...] Somente muito depois apareceu a verdade, como a mais fraca forma de conhecimento. Parecia que não éramos capazes de viver com ela, que nosso organismo estava ajustado para o oposto dela; todas as suas funções mais elevadas, as percepções dos sentidos e todo tipo de sensação trabalhavam com aqueles erros fundamentais, há muito incorporados. Mais ainda: essas proposições tornaram-se, mesmo no interior do conhecimento, as normas segundo as quais se media o que era “verdadeiro” e “falso” – até nas mais remotas regiões da pura lógica. Portanto, a força do conhecimento não está no seu grau de verdade, mas na sua antiguidade, no seu grau de incorporação, em seu caráter de condição para a vida.

Lembremos que, como no tarô do esoterismo, conhecer a si é “incorporar” alguma coisa para a vida. É esse o sentido da assinatura divina do “ser olhado”: incorporar a revelação como possível forma de vida; como incorporação de um novo princípio/forma de viver. Essa também é a expectativa que o Agente mantém em relação a Voz: a de que

ela incorpore o que está sendo dito como uma espécie de orientação realista (conhecimento adquirido que, ao final, se comprova eficaz como verdade pela chuva de tomates e pela reação do Maestro face a uma cantora muda).

Incorporar a decisão de morar para sempre em um hotel: esse é o sonho vivido, construído e almejado pelo Agente em relação à Voz da pureza durante todo narrado. Incorporar esse sonho é a expressão máxima de todas as narrativas evocadas em *O natimorto*.

3.8 O *agenda-setting* da pureza

E o que é “incorporar a expressão máxima de todas as narrativas” senão tornar-se o porta-voz dessa expressão? Ou seja, tornar-se apto a espalhar essa expressão? E como explicar esse mecanismo de formação de um “porta-voz” narrativo em termos teóricos? Como delimitar o seu espaço de atuação? Há tempos, a Teoria da Comunicação vasculhou as formas como a mídia atuou em campanhas presidenciais com o fim de fazer com que o eleitor converse com os seus semelhantes sobre determinados assuntos em detrimento de outros, ou sobre determinadas pautas políticas, por exemplo, ao em vez de outras⁸⁸. Como a hipótese do *agenda-setting* demonstrou nos anos de 1970, tal seleção prévia do que deveria aparecer nas pautas de discussão dos jornais impressos foi decisiva para os rumos das eleições norte-americanas daquele período⁸⁹. E fundamental para a identificação, no público, de uma certa imagem de realidade – ou, nos termos do nosso trabalho, da *delimitação de uma heterotopia dos discursos*.

A hipótese da *agenda-setting* sustenta que a mídia é eficaz na construção da imagem da realidade que o indivíduo começa a estruturar. Essa imagem – que é simplesmente uma metáfora representativa da totalidade de toda a informação sobre o mundo, que cada indivíduo tratou, organizou e acumulou – pode ser pensada como um padrão em relação ao qual a informação nova é confrontada para dar-lhe o seu

⁸⁸ “Os pioneiros na apresentação da hipótese do *agenda-setting* foram Maxwell McCombs e Donald Shaw em seu artigo intitulado *The Agenda Setting Function of Mass Media* (1972). Este estudo tinha o propósito de investigar a capacidade de agendamento dos media na campanha presidencial de 1968 nos Estados Unidos, além de confrontar o que os eleitores de Chapel Hill (local escolhido para a realização da pesquisa) afirmaram serem as questões chaves da campanha com o conteúdo expresso pelos medias.” (DE BRUM, 2003)

⁸⁹ Segundo Wolf, “uma pesquisa de McClure e Patterson (1976) sobre a campanha presidencial americana de 1972 evidencia um importante esclarecimento a ser aduzido à hipótese: para os consumidores de informação televisiva, o aumento de consumo não se traduz num maior efeito de *agenda-setting*, enquanto o mesmo ocorre para o que consomem muita informação impressa.” (WOLF, 2012, p. 147)

significado. Esse padrão inclui o quadro de referência e as necessidades, valores, crenças e expectativas que influenciam o que o destinatário extrai de uma situação de comunicação (ROBERTS, apud, WOLF, 2012, p. 153).

Ou seja, a mídia não persuade seu público a pensar de uma determinada forma (como se imaginava em teorias anteriores), mas delimita o território informacional, pautando aquilo que esse público deve discutir e debater em suas casas e nas ruas por meio de uma imagem que se cria da realidade. Por outro lado, essa imagem estruturada pelo espectador deve ser mantida, segundo o *agenda-setting*, para que uma certa situação de comunicação seja formada. Nesse sentido, algo pode escapar ao espectro teórico do agendamento, já que por meio de uma “dissonância cognitiva” (WOLF, 2012, p. 153), o espectador, diante de uma informação contraditória ou distorcida, tentaria adequar essa informação ao seu quadro total de realidade. Isso pode ser usado a favor do agendamento, embora nem sempre o ocorra.

A hipótese conseguiu avançar menos do que se esperava no campo da Teoria da Comunicação, na medida em que ela não considerou as pautas geradas pelos próprios espectadores em sua relação com as mídias e, conseqüentemente, todo arranjo intersubjetivo por trás dela. Segundo Jan Alyne Barbosa Silva:

Defende-se que tal enunciado ilustra uma falta de rigor epistemológico, seja no que tange as bases empíricas pelas quais a teoria é construída, seja no que tange aos conceitos ligados ao paradigma. O autor parece considerar e defender apenas o plano do enunciado das conclusões mais gerais da teoria e ignorar o plano da enunciação, isto é, seus distintos desenhos metodológicos, perspectivas de análise, além das possíveis variáveis ou condições contingentes que incidem sobre os efeitos de transferência de relevância dos temas e predicados, uma vez que *a teoria supostamente negligenciaria as preferências dos indivíduos na configuração da agenda pública*. Além de desconsiderar as variáveis para os efeitos de agenda-setting, o autor negligencia as diversas fases que asseguram a expansão da teoria (e mais especificamente, a configuração da agenda dos media informativos). (SILVA, 2014, grifo nosso).

Contudo, o que poderia ser uma deficiência dentro do quadro epistemológico da Teoria da Comunicação, em nossa tese encontra uma guarida perfeita, já que é justamente a falha apontada na hipótese do agendamento (de que os espectadores não teriam como, ativamente, influir nas pautas colocadas pela mídia) que encontramos o domínio do sentido exercido pelo Agente em relação a Voz.

O agendamento prevê, ainda, em sua última fase, a incorporação da ideia de “porta-voz” na própria alimentação do sistema cognitivo proposto; ou seja, haveria embutido nesse procedimento um horizonte de repetição informacional que cooptaria novos indivíduos em seu desenvolvimento retroalimentado. Como veremos, essa ideia de “porta-voz” em *O natimorto* adquire contornos trágicos. Mas como seria essa tomada de posição segundo o *agenda-setting*? Vejamos as fases em que esse processo se dá apontadas por Mauro Wolf em seu livro *Teoria das comunicações da massa* (2012, p. 179, grifos nossos):

1. A mídia enfatiza um acontecimento, uma ação, um grupo, uma personalidade etc., de modo que passa para primeiro plano. Tipos diversos de temas requerem quantidade e qualidade diferentes de cobertura para atrair a atenção. Esta é a fase da focalização, mas é apenas a primeira, necessária, porém, insuficiente para determinar a influência cognitiva por si mesma;
2. O objeto focalizado pela atenção da mídia deve ser *enquadrado e interpretado à luz de algum tipo de problema que ele representa*: é a fase do *framing*, ou seja, do “delineamento” de um quadro interpretativo para o que foi coberto intensivamente;
3. Na terceira fase *cria-se um vínculo entre o objeto ou o evento e um sistema simbólico*, de modo que o objeto torna-se parte de um panorama social e político reconhecido; é a fase que os meios de comunicação de massa são decisivos na ligação de acontecimentos discretos, descontínuos em relação a um fato constante, que se desenvolve sem solução de continuidade;
4. Por fim, o tema ganha peso se puder personificar-se em indivíduos que se tornem seus “porta-vozes”. A possibilidade de dar forma à agenda está em grande parte, na sua habilidade de dirigir a atenção da mídia num processo de ênfase que repropõe todo o ciclo de fases.

Façamos agora o exercício de miniaturizar as fases propostas por Wolf. Se as entendermos no caso particular de *O natimorto*, podemos perceber que o acontecimento enfatizado na primeira fase é: a Voz vai mudar de vida ao falar com o Maestro. Um acontecimento prometido, a ocorrer, que deve, de alguma forma, ganhar uma conclusão no futuro. Tal acontecimento é inflado no horizonte da personagem feminina através dos elogios pontuais que o Agente lhe faz.

O Agente – (...) Prazer e honra em hospedá-la. A Voz da Pureza.

A Voz – Voz da Pureza?

O Agente – É. Foi como eu descrevi sua voz ao Maestro.

A Voz – Que bonito. Fico lisonjeada.

O Agente – Eu é que me encho de orgulho de apresenta-la ao mundo (MUTARELLI, 2009, p. 11).

O quadro de realidade dela, sustentado por esses elogios, projeta em sua própria mente a imagem de uma cantora única. O Agente deve manter, a todo custo, esse quadro em pé. O ponto de corte, nesse sentido, é a audição final com o condutor. Mas “a audição final” requer uma determinada atenção por parte do Agente, na medida em que ele entende ser necessário a imagem do primeiro permanecer grandiosa para a Voz. A paulatina corrupção desse ideal (o fato de o Maestro ser mulherengo, de ele ter transado com a mulher de seu funcionário etc.) deve se dar revelando o reconhecimento da imagem frágil do próprio Agente (ou seja, de uma imagem que precisa ser cuidada, acarinhada). Essa é a segunda fase: nela, então, o Agente relativiza o encontro prometido no começo, novamente, mostrando certas razões temporárias (seja para a indisponibilidade do Maestro, seja para sua atitude gentil para com a cantora). Tudo para que se continue falando do Maestro, ainda que, na verdade, o assunto seja o Agente. Na terceira fase, entra o tarô-maçõ-de-cigarros, em que é criado um vínculo entre o futuro encontro entre a Voz e o Maestro e um sistema simbólico. Assim, é como se o sucesso do possível encontro fosse endossado, alimentado pelas leituras oraculares do Agente, motivando, no fundo, a permanência da Voz ao seu lado.

O Agente, de fato, nunca preconiza o pior, e quando o faz, volta atrás em sua previsão, demonstrando o caráter volátil de sua legitimidade:

O Agente – Que bom que você chegou, eu precisava te dizer uma coisa.
 A Voz – O quê?
 O Agente – Eu errei.
 A Voz – Isso é um pedido de desculpas?
 O Agente – É mais do que isso.
 A Voz – Eu também quero me desculpar.
 O Agente – Não era o Diabo.
 A Voz – Não? Então o que era?
 O Agente – O Enamorado.
 A Voz – Então você errou feio. O que é o Enamorado? É aquele que está apaixonado?
 O Agente – Exatamente.
 A Voz – E como você pôde confundir um bem com um mal?
 O Agente – Eu interpretei a imagem de forma muito superficial. Eu não refleti suficientemente, me deixei levar pela primeira impressão.
 A Voz – É tão semelhante assim? É possível confundir amor com ódio?
 O Agente – A disposição das figuras é muito semelhante. Só que havia um detalhe que ficou martelando nos meus pensamentos.
 A Voz – Que detalhe?
 O Agente – A mão do médico sobre o peito do enfermo.
 A Voz – Isso aparece na carta do Enamorado?
 O Agente – Claro. Foi isso que me despertou (MUTARELLI, 2009, p. 60-61).

Figura 19 - Os Enamorados na versão de Marselha de Grimaud



Fonte: site Clube do Tarô.⁹⁰

Novamente, aqui, a referência de Mutarelli é Paul Marteau, que, em seu livro *O tarô de Marselha* (1991), possui uma impressionante descrição dos arcanos em consonância com seus possíveis sentidos esotéricos. Vejamos uma delas feita sobre Os Enamorados – que ressoa, inclusive, o trecho acima:

A mulher postada à sua esquerda representa o amor espiritual e o amor entre os sexos em seu estado mais nobre. Seus cabelos longos indicam o papel solar e a inspiração originados por este amor. A mão esquerda pousada no peito do homem mostra que este amor superior tem sua fonte no coração. A mão direita, dirigida para baixo e mostrando o solo, significa que ela faz a matéria evoluir (MARTEAU, 1991, p. 56).

Ora, o que Mutarelli, acima de tudo, parece perceber (se entendermos que, sim, há uma influência de Marteau⁹¹ em *O natimorto*) é que essa ligação entre os diversos detalhes expressos por movimentações e poses das figuras humanas e seus possíveis sentidos esotéricos possuem uma boa margem de arbitrariedade. O estilo vertiginoso de Marteau (que consiste em ligar, por meio de uma descrição obsessiva, os detalhes e

⁹⁰ Disponível em http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_06_enamorado.asp

⁹¹ Obra que, no Brasil, foi lançada nos anos 1990 pela editora Objetiva, uma década antes do lançamento de *O natimorto*.

posições das figuras a possíveis significados) parece se sobressair em relação ao que está sendo falado. E, em certa medida, a própria conexão possível entre uma coisa e outra é o que verdadeiramente importa.

Essa economia borrada das interpretações, por outro lado, é semelhante àquela que Theodor Adorno identifica na coluna astrológica⁹² semanal do Los Angeles Times em *As estrelas descem a terra* (2008). Nessa obra, o filósofo nos mostra como o discurso da coluna consegue envolver seu leitor num cativeiro de dependência e resignação, em que a rotina do cidadão comum (da “massa”) é dividida entre trabalho e lazer, numa economia vital incorporada à eficiência própria daquela demandada por grandes empresas. Adorno, assim, nos demonstra como, por meio do discurso astrológico, *a irracionalidade de tal rotina é posta como natural*, sendo internalizada pelos indivíduos, numa espécie de colonização da externalidade (pré-fabricada pelo modo econômico de viver). Diz Adorno,

Se as pessoas tornaram-se tão condicionadas a ponto de serem incapazes de pensar ou conceber qualquer coisa que não seja semelhante ao existente, elas desejam, ao mesmo tempo, fugir do existente. A insipidez de uma sociedade de mercadorias que não permite a qualquer qualidade existir por si mesma, mas nivela tudo a uma função menor da troca universal, parece insuportável, e qualquer panaceia que prometa recobri-la de ouro é prontamente abraçada (ADORNO, 2008, p. 180).

A irracionalidade da rotina de escritório ganha, portanto, guarida na irracionalidade da astrologia. O hábito de ler tal coluna (para Adorno, um vício moderno) é aquele próprio de um cidadão que não encontra respiro em uma sociedade a nivelar “[...] tudo a uma função menor de troca universal” (ADORNO, 2008, p. 180). Sua única saída é, de fato, afirmar a irracionalidade de sua rotina com os conselhos da coluna que envolvem sempre uma espécie de passividade ativa: situações em que alguém mais experiente irá torná-lo mais motivado, ou em que se aliar com colegas de setor pode configurar um horizonte de vitória na entrega de um simples relatório. Tudo isso “previsto” pela coluna. A banalidade acachapante dessa dinâmica, portanto, encontra um porto seguro na magia da astrologia, que, além de fornecer o oxigênio da fantasia própria das constelações e de seus signos (não sem um certo ar científico nas suas

⁹² Aparece algo semelhante, aliás, em *O cheiro do ralo*: “E, qual não é a minha surpresa, o balcão de revistas já traz a nova edição da Revista dos Astros.” (MUTARELLI, 2011, p. 49) A revista dos astros, no livro, é a única leitura da personagem da bunda.

“comprovações”), fornece também a legitimação necessária para se continuar no escritório para todo sempre.

Em *O natimorto* (MUTARELLI, 2009) a questão é mais simples: as previsões do Agente apenas circundam o fato de que o encontro final entre o Maestro e a Voz poderia ser ruim. O fracasso, aqui, está na ordem do catastrófico (ou seja, a separação definitiva entre as partes). Por isso, nunca se fala exatamente da queda: mas ressoá-la aqui e ali torna-se uma oportuna ferramenta na manutenção da cantora ao lado de seu “protetor”. O *agenda-setting*, nesse sentido, serve como modelo de reprodução comportamental, por meio de um determinado arranjo significativo que se repete. É para dizer que o hotel, no fundo, é o melhor lugar para se estar, a circularidade dos discursos, que preveem somente a borda de um desenho incompleto, necessitando, assim, de um retorno ao território de origem para ser novamente desenhado. Como em Adorno (2008), naturaliza-se um certo absurdo divinatório por meio de uma previsão que pouco pode mudar a realidade, ou, antes, surpreendentemente, a endossa, focalizando em como se poderia corresponder ainda mais a ela.

O curioso é que em *O natimorto* as previsões já vêm carregadas pela negatividade das imagens dos maços. Há uma ironia sofisticada aqui que demonstra como a personagem da Voz, apesar de todos os sinais evidentemente negativos, escuta somente o chamado para o encontro que poderia “mudar a sua vida”. Como veremos, o Agente, em tom de súplica, revela que a Voz será extremamente maltratada ao se apresentar no evento capitaneado pelo Maestro. Até mesmo tomates serão jogados na cantora. Contudo, isso é visto como uma peculiaridade singular do Agente, em quem a personagem da Voz acredita até certo ponto. É essa parcialidade no acreditar, aliás, que faz com que ela continue o escutando. E já que a melhor interpretação do conjunto de interpretações concernentes aos maços é a de que o adiamento infinito seria a melhor posição (se não a mais ética, ao menos aquela afetivamente segura), uma proposta emerge quase que naturalmente dali: morar para sempre em um quarto de hotel. Como vimos, o hotel, em *O natimorto*, expressa, por meio da fisiognomia, a heterotopia do tarô divinatório proposto pelo Agente. Nesse sentido, ele “embaralha” o maço de cartas da relação entre as duas personagens principais (que estão sempre tentando desvendar os padrões dos tapetes); ou melhor, *finje dar uma vida aos dois em uma realidade paralela*. Trata-se, por fim, da última fase da teoria de Wolf (2012), em que o problema é incorporado pelos envolvidos (Voz e Agente), “porta-vozes” solitários de suas próprias exclusões em um mundo incapaz de os entender.

O Agente – Eu não suporto mais ser agredido.
 O Agente – Então eu te proponho isso.
 A Voz – Isso o quê?
 O Agente – Bom, com as economias que eu tenho, nós poderíamos viver aqui neste quarto de hotel por uns cinco ou seis anos.
 A Voz – Meu Deus!
 O Agente – E veja bem: isso sem nunca precisarmos sair daqui.
 O Agente – E ainda existe a chance de que por fim nos esqueçam aqui, aí então viveríamos aqui pelo resto das nossas vidas... protegidos...
 A Voz – Meu Deus!
 O Agente – Eu te proponho isso por sua delicadeza, pelo dom de sua voz.
 O Agente – Sabe, minha mulher não percebeu o grau de elevação e refinada sofisticação que existe em seu canto.
 O Agente – E minha mulher, ou, quem sabe, minha ex-mulher é uma pessoa comum.
 O Agente – Ou seja, as pessoas comuns, todas elas, não poderão perceber o seu talento.
 A Voz – Eu não estou acreditando no que estou ouvindo.
 O Agente – Você não percebe?
 O Agente – As pessoas vão te agredir também.
 O Agente – Elas vão tentar te destruir.
 O Agente – Porque elas não terão capacidade para compreender o seu dom.
 O Agente – Elas vão te vaiar, como minha esposa fez.
 O Agente – Elas vão te atirar tomates e manchar o seu vestido.
 O Agente – Você não vê? Existem pessoas capazes de levar tomates a uma apresentação.
 O Agente – Que tipo de mundo é esse? Que tipo de gente é essa, que leva tomates à ópera?
 O Agente – Elas podem até tentar te agredir fisicamente, você sabe, querendo o dinheiro de volta.
 O Agente – Elas não terão capacidade, sensibilidade para te ouvir.
 O Agente – Elas não merecem você.
 A Voz – Meu Deus! Isso tudo é tão absurdo... e, ao mesmo tempo, tão tentador (MUTARELLI, 2009 p. 32-33).

Como vimos, “pautar” o que deverá se passar na cabeça da Voz é o que o Agente procura fazer durante toda essa relação. E é, em um determinado nível, como se Mutarelli nos mostrasse a superfície de um certo vazío (a voz silenciosa da pureza) que poderá ser preenchida pela mente do protagonista. Curioso também o fato de que esse agendamento pode ser conferido na tiragem de tarô sugerida pelo Agente – a clássica cruz celta – e que parece sumarizar tanto sua tática quanto o que se passou na obra:

O tarô
 é um jogo
 que sempre
 perdemos.
 O jogo

do destino.

- 1 – O presente
- 2 – Influência imediata
- 3 – Destino
- 4 – O passado distante
- 5 – O passado recente
- 6 – Influência futura
- 7 – O consulente
- 8 – O ambiente
- 9 – Emoções íntimas
- 10 – Resultado final (MUTARELLI, 2009, p. 128).

Como vimos também, o fulcro a organizar esses espaços de manipulação dentro dessa heterotopia do agendamento é a possível audição com o Maestro; os elogios do Agente, é o aquecimento de uma sala isolada do fracasso. O trunfo, ou a carta na manga do protagonista, é que ele já sabe do fato de que a Voz não será aceita por aquele, que ela será ridicularizada e, no máximo, utilizada como joguete sexual. Essa é a garantia para que a verdade, esse efeito organizador de realidades, esteja do seu lado. Portanto, ter consciência desse fracasso é a própria solidificação ou consolidação de uma trama relacional iniciada pelo Agente (e sacramentada por indícios reais) que, assim, valida a proposta de morar com a Voz até que a morte os separe. A “verdade” (ou efeito de verdade), então, é o que faz funcionar uma trama-cativeiro – ela confere lógica e uma razão para ela.

Por outro lado, a essa altura já deveríamos entender que a escolha do tarô como base para o desenvolvimento de uma técnica envolvendo maços de cigarros não é acidente. Benjamin, em *Passagens* (2018), comenta sobre a possibilidade da cartomancia ser uma ferramenta deturpada pelo capitalismo, viciada pela lógica do “jogo de azar”, em que a divinação daria espaço à alternativa “ganhar ou perder”, de rodadas pré-definidas. Sabemos, como vimos na primeira parte desta tese, que, ao menos no caso do tarô, o jogo veio antes do divinatório. Mas a análise de Benjamin nos servirá aqui para entendermos melhor um outro lado dessa ferramenta, não tão relacionado à expressão ou à descoberta, mas relacionado ao vício (fator importante para um tarô inspirado em maços de cigarros). Em certo ponto, o filósofo se questiona: “seriam os baralhos das cartomantes anteriores àqueles com os quais se joga? Representaria o jogo de cartas uma deterioração da técnica divinatória? Afinal, saber o futuro é decisivo também no jogo de cartas”. (BENJAMIN, 2018, p. 846). Em outro trecho, aponta como a ideia de destino ganha essa espécie de contraparte miniaturizada pela instantaneidade do jogo: “o que é o jogo senão a arte de viver num segundo as mudanças que o destino geralmente só produz ao longo de muitas

horas e mesmo de muitos anos” (BENJAMIN, 2018, p. 822). Ou seja, é próprio da previsão do jogo à dinheiro (ganhar ou perder, acertar aquele número ou aquela combinação) essa mudança drástica, que, nos braços do destino, demoraria muito mais tempo. Como se diz na sabedoria popular, um homem pode perder uma casa e até mesmo a sua vida em uma jogada ruim. A instantaneidade é, portanto, aquilo que vicia o jogador, que o faz dependente da rodada final, do tudo ou nada, da explosão definitiva que o jogo provoca em sua versão de azar:

[...] a atração do perigo subjaz a todas as grandes paixões. Não há volúpia sem vertigem. O prazer misturado com o medo embriaga. E o que há de mais terrível que o jogo? Ele dá e tira; suas razões não são absolutamente as nossas razões. Ele é mudo, cego e surdo. Pode tudo. É um Deus... (BENJAMIN, 2018, p. 822).

A Voz deverá continuar em seu jogo, em busca de saber se será ou não aceita pelo Maestro, se sua carreira dará certo, se sua vida vai, definitivamente, mudar para melhor – se o seu sonho será concretizado. Há uma trama entre os dois principais afetos espinosistas relacionados à religião, o medo e a esperança, que mantém a Voz encastelada pelo *agenda-setting* promovido pelo Agente. Medo de não ser aceita, esperança de se ter uma carreira; medo do fracasso, esperança de que, no final, ela seja aplaudida. Tudo gira em torno da mudança esperada, do ponto de virada, do prêmio máximo, que, como sabemos, fracassará em uma constrangedora chuva de tomates. Mas, diferentemente de um jogo de azar, o tarô, como já vimos, não se limita à lógica binária de “vitória ou derrota”. Ele se utiliza do acaso para instaurar uma outra temporalidade no pensamento do consulente; não se trata mais da glória ao final, mas de um cenário móvel e possível. E, nesse cenário, podem a derrota e a vitória estar presentes, mas elas não constituem mais o fim de um jogo; o seu *telos* de azar ou sorte. Elas se misturam às inúmeras combinações que os maços podem constituir em contraste com a própria vida. Diluídas à potência da imaginação evocada pelas imagens divinatórias, produzem um outro tipo de eletricidade emocional; distintas, portanto, de um jogo de azar, elas *compõem* com o consulente, com sua matéria vital. Em certa medida, sim, elas levam esse consulente a um objetivo, mas isso pode se dar não somente por conta da expectativa da vitória, mas por aquilo que é evocado pela *imaginação*, que tem como fundamento a verdade acerca do Maestro, sempre revelada de forma parcial. As combinações para fazer emergir tal verdade são inúmeras. Uma delas vem por meio das histórias transmitidas pelo Agente. Relatos que, no fundo, provocam ainda uma outra latência narrativa na cabeça da cantora:

“Agente – Eu não disse que a verdade é igualdade, verdade é a conformidade com o real. Não é assim que a definem?” (MUTARELLI, 2009, p. 58).

3.9 *Monstra e Astra*

Figura 20 - *Jeune fille mangeant un oiseau* por Rene Magritte (1927)



Fonte: Site *Arts Dot Com*⁹³

O Agente de *O natimorto* é uma personagem que tem em sua essência subjetiva o que poderíamos chamar de uma figura mitológica em processo (que culmina com a imagem de Magritte). Certamente, a ideia de uma mitologia própria, que flerte com os seres fantásticos do passado e, ao mesmo tempo, ganhe carne com o substrato do contemporâneo é algo muito presente no romance (e que flerta bastante com a leitura das imagens do tarô). O Agente, essa personagem que, como vimos no subcapítulo anterior, detém o domínio sobre a verdade que incide sobre a Voz, num primeiro momento, seria

⁹³ Disponível em <<https://fr.artsdot.com/@/9H5R9B-Rene-Magritte-Jeune-fille-mangeant-un-oiseau>>

então uma espécie de Atlas⁹⁴, ser mitológico que, segundo Didi-Huberman em *Atlas ou o gaio saber* (2018), sofre por carregar em si um saber sobre as coisas, sobre o mundo:

Em que consiste então o saber do Atlas? É um saber trágico, um saber adquirido pelo titã tendo como pano de fundo um conflito do qual ele saiu perdedor, e de um castigo que ele deveria ter sofrido, castigo feito ao mesmo tempo de exílio – Zeus acorrenta os dois irmãos Atlas e Prometeu às duas extremidades do mundo para dois suplícios dialeticamente agenciados, um visceral (o fígado devorado), o outro sideral (o céu suportado) (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 104).

Como Atlas, o Agente de *O natimorto* é exilado por reconhecer um saber sideral (a Voz da Pureza) que possivelmente será execrado pelo mundo em uma chuva de tomates (o saber visceral). Ele, portanto, deve carregar esse saber nas costas, precisamente na zona em que saber e não saber se encontram; ou melhor, no exato ponto em que ir de encontro com a verdade está sempre a um passo do adiamento.

No livro de Didi-Huberman, que é um catálogo de uma exposição sobre o *Atlas Mnemosyne* com curadoria de Huberman, é mostrada as diversas faces dessa obra-teórica de Warburg no estudo das imagens e de seus efeitos. Etienne Samain em seu artigo “As ‘Mnemosyne(s)’ de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte”⁹⁵ a descreve com as seguintes palavras:

Mnemosyne não foi apenas o nome que Warburg fez gravar na entrada interna da Biblioteca de Hamburgo. Seria, também, o título que deu a outra grande obra (e paixão) que empreenderá desde 1924, a saber, a “construção” de um Atlas de imagens. *Mnemosyne* [*Der Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg, 2000)], isto é, segundo seu próprio desejo, “Uma História de Arte sem palavras” ou, ainda, uma “história de fantasmas para pessoas adultas”. Como bem observava Didi-Huberman

⁹⁴ Sobre o mito de Atlas: “Depois de matar a Medusa, Perseu, carregando a cabeça da górgona, voou sobre a terra e sobre o mar. Ao anoitecer, atingiu o limite ocidental da Terra, onde o sol se põe. Sentir-se-ia feliz de ali descansar até o amanhecer. Era o reino de Atlas, cuja estrutura ultrapassava a de todos os homens. Possuía ele grande riqueza em rebanhos e não tinha vizinho ou rival que lhe disputasse os bens. Seu maior orgulho, porém, eram os seus jardins, onde frutos de ouro pendiam de galhos também de ouro, ocultos por folhas de ouro. – Vim como hóspede – disse-lhe Perseu. – Se honras uma origem ilustre, sabe que tenho Júpiter por pai. Se preferes feitos valorosos, sabe que venci a górgona. Procuro repouso e alimento. Atlas, porém, lembrou-se de que uma velha profecia o advertira de que um filho de Jove lhe roubaria, um dia, as maçãs de ouro. – Sai! – retrucou, portanto. – Não serás protegido por tuas falsas pretensões de origem ilustre ou feitos gloriosos. Ao mesmo tempo, tratou de expulsá-los. Perseu, percebendo que o gigante era muito forte para ele, retrucou: – Uma vez que prezas tão pouco minha amizade, digna-te de receber um presente. E, virando o rosto para o lado, levantou a cabeça da górgona. O corpo enorme de Atlas transformou-se em pedra. Sua barba e seus cabelos tornaram-se florestas, os braços e ombros, rochedos, a cabeça, um cume e os ossos, as rochas. Cada parte aumentou de volume até se tornar uma montanha e (assim quiseram os deuses) o céu, com todas as suas estrelas, se apoiando em seus ombros.” (BULFINCH, 2006, p. 122, 123)

⁹⁵ Disponível em <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf>

numa conferência proferida no Centro Pompidou em 2002: “Do mesmo modo que a biblioteca oferecia a armadura textual de todo o pensamento de Warburg, haveremos de ver, daqui para frente, no *Atlas Mnemosyne*, não a ilustração e sim a armadura visual de todo seu pensamento”. Com *Mnemosyne*, Aby Warburg - nutrido de uma informação livresca, escrita e erudita e possuidor de um incomum saber visual, artístico, antropológico, linguístico, histórico - , pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas. A obra, na época, agrupava da ordem de 79 painéis, reunindo umas 900 imagens (principalmente fotografias em P&B). Todas são reproduções (de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixo-relevos antigos, de gravuras, de *grisailles*, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies) que, 90 anos atrás, Warburg organizava, montava (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto. Instalava, então, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica para que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental; para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual. (SAMAIN, ANO, p. 36)

Ainda sobre a ideia do *Atlas*, comenta Didi-Huberman (2018, p. 31-32):

O homem se encontra bem no centro do *Atlas Mnemosyne*, na energia contrastada de seus pensamentos, de seus gestos, de suas paixões. Mas Warburg terá muito cuidado em apresentar essa energia sobre um fundo que designava seu limite conflitual, o impensado, a zona de não saber: *astra* de um lado, *monstra* de outro. De um lado, com efeito, o homem se agita sob um céu infinito do qual ele sabe muito pouco, e por isso as pranchas preliminares do atlas são consagradas à correspondência sideral-antropomórfica, ou seja, a “transferência do sistema cósmico sobre o homem” (*Abtragung des kosmischen Systems auf der Menschen*). De outro lado, encontram-se os abismos simétricos do mundo visceral, o homem se agitando sobre a terra sem compreender exatamente o que o move do interior: seus próprios “monstros”. E o atlas sugere que não existe gesto humano sem conversão psíquica, nem conversão sem humores orgânicos, nem humor sem a secreta entranha que, justamente, a secreta.

Eis porque o Agente evoca o quadro de Magritte para a voz: é sobre uma espécie de *conversão psíquica*, ou seja, uma transformação que se dá em conluio entre o imaginário do Agente e suas entranhas, a evocação dessa imagem. Ela é uma espécie de solução temporária e espectral para o dilema “quarto de hotel” ou “chuva de tomates”, e expressa a permanência do Agente nesse dilema. Por outro lado, os olhos da menina de

Magritte demonstram uma falta de fome, e o Agente faz questão de frisar isso⁹⁶: porque? Essa é mais uma daquelas assinaturas, como os frisos triangulando uma espada vistos anteriormente, em que não conseguimos um porto significante, mas apenas um amplo território do que pode vir a significar. A inevitabilidade do canibalismo do Agente? Não temos como saber, mas apenas intuir o pior.

Mutarelli ainda trabalha sua personagem sempre nessa dicotomia *monstra* e *astra*, na medida em que novos elementos vão surgindo para borrar essas fronteiras – elementos da própria vida e do mundo ao redor das personagens. Por exemplo, as histórias do Agente, em um primeiro momento, são ficções morais, pensadas para assombrar a Voz. Em um segundo momento, são histórias reais, guardadas pelo Agente como lâminas que, se mal direcionadas, podem cortar o pensamento, produzindo uma dor muito particular. O Agente, em contrapartida, parece saber disso, dosando suas histórias – e, com elas, a parte semovente de sua veracidade contra a Voz.

A Voz – Você não sente o cheiro deste quarto?

O Agente – É bom aqui. O livro comentava que o mais perturbador não é o fato da menina estar comendo o passarinho, o desconcertante é que ela come com um olhar apático. Ela come o passarinho sem fome. É isso que choca. Se não está com fome, por que ela come o passarinho?

A Voz – O cheiro deste quarto está insuportável, suor e cigarro.

O Agente – Ela não está comendo o passarinho de raiva, não, ela não parece estar nervosa. Então, por que ela come?

A Voz – O Maestro me convidou para passar o fim de semana com ele no sítio.

A Voz – Você ouviu o que eu falei?

O Agente – Ele quer te comer. (MUTARELLI, 2009, p. 121)

De fato, *monstra* e *astra*, – ou a pureza da Voz e o encontro final com o Maestro; as histórias do Agente e seu passado sombrio – formam limites mutantes em *O natimorto*. A Voz quase nunca sabe se aquilo que o Agente fala é de uma ordem pessoal ou geral, se a questão incide em um passado vivido, ou, ainda, se elas tocam a sua parte mais íntima. Nesse sentido, ela é também mantida num dilema. Mas, *o que a Voz sabe sobre o que é contado não constitui exatamente um saber, mas um enigma que a afeta*. Temos, portanto, de um lado a dicotomia *monstra* e *astra* sendo suportada pelo Agente-Atlas; de outro, a mesma dicotomia numa mutação nociva a ser decifrada pela Voz. Não saber onde uma coisa começa, onde o *astra* aparece e o *monstra* se sustenta, é a chave para se capturar uma Voz sem som ou uma consciência cega por um horizonte de sucesso.

⁹⁶ “Ela come o passarinho sem fome. É isso que choca. Se não está com fome, por que ela come o passarinho?” (MUTARELLI, 2009, p. 121)

Em contrapartida, o romance evidencia cada vez mais a atribuição de um lugar único de afirmação do pensamento, ou, nos termos que tratamos aqui, de um “efeito de verdade”. É para que a Voz chegue ao ponto de “morar para sempre no hotel” que o Agente arma todo um aparato divinatório com os maços de cigarros e com suas histórias; para engaiolar o canto de um pássaro. O canibalismo, por seu turno, é uma alternativa subterrânea que emerge assustadora:

Está tudo planejado.
 Cuidadosamente planejado.
 Ela pesa em torno de sessenta quilos no máximo.
 Se eu conseguir comer cinco quilos de carne por dia,
 Seis vezes cinco, trinta,
 Em menos de dez dias
 Não sobrarão mais nada.
 Será que eu como cinco quilos num dia?
 Será preciso comer,
 Senão a carne estraga
 E vai me dar dor de barriga.
 Vou fazer igual a menina:
 Vou comer
 Mesmo se não estiver com vontade (MUTARELLI, 2009, p. 122)

E quando os assuntos convergem para esse fim único que é a gaiola-hotel de um pássaro afônico (e, paralelamente, os possíveis planos canibais do protagonista), qualquer enigma a ser decifrado é engolido pela evidência final (de que o maestro a estava enganando, de que ele não poderia compreender o talento da Voz, das risadas, da chuva de tomates etc.), abrindo, por fim, a armadilha definitiva da “verdade”. O enigma encontra o solo seguro de uma constatação que é o princípio de um cativo aceito, reconhecido pela vítima; agora, uma cúmplice de seu próprio aprisionamento:

A Voz – Você tinha razão.
 O Agente – Aquele desgraçado, o que ele te fez?
 A Voz – Foi tão humilhante.
 O Agente – Eu falei que você não devia sair.
 A Voz – Eu sei.
 O Agente – Eu falei que cuidaria de você.
 A Voz – Eu devia ter te ouvido. (MUTARELLI, 2009 p. 131)

É por isso que podemos considerar o Agente como uma espécie de *Esfinge na pele de um Atlas*. Todo o sofrimento que ele demonstra sentir, seu desconforto em relação à sociedade, ao maestro, a qualquer tipo de relação intersubjetiva (que ganha traços caricaturais com a sua suposta assexualidade), longe de ser a dor carregada pelo mito, que sabe o suficiente para sofrer com essa problemática, é o começo de um circuito

sintomático que termina com o ato de devorar. Ele, inclusive, treina em si mesmo esse ato, mastigando o próprio lábio e língua, num autoflagelo que, ao lado da imagem de Magritte, ganha um objetivo cada vez mais nítido, ao menos para nós leitores:

Penso uma coisa,
mas sinto outra.
Não chega a ser um pensamento,
são luzes.
Relâmpagos
na escuridão
de meu ser.
Linhas
cruzadas.
Sinto os clarões, sou atingido por eles
enquanto mastigo minha língua.
Como uma tempestade,
isso, sim, é um brainstorming.
Clarões
incontroláveis
sem causa,
mas com efeito
devastador.
Permaneço
deitado,
quase sempre
sozinho.
Hóspede
e hospedeiro.
De luzes
que estouram
nos fios da vasta
teia (MUTARELLI, 2009 p. 118-119).

O diálogo final reproduzido a seguir reverbera o *agenda-setting* preparado de maneira sutil pelo Agente ao longo de todo livro. E, de fato, é um ponto de convergência de uma trama relacional em processo que agora se efetiva. Frases como “você tinha razão”, “eu devia ter te ouvido”, expressam a materialidade de uma verdade vivida pela Voz em termos práticos. A verdade, portanto, embora sempre estivesse ali, só ganha vida com essa *enargeia* a desembocar numa chuva de tomates. Por um lado, ela expressa a vergonha de se apresentar para quem a despreza, e por outro, o futuro sanguinolento a que a Voz será, possivelmente, submetida. *Astra e monstra*, a Voz da pureza e a chuva de tomates, agora, finalmente, amalgamados:

O Agente – O que foi que ele fez?
A Voz – Ele deu uma festa no sítio.
O Agente – Ele abusou de você?
A Voz – Eles riram de mim.

O Agente – Riram?
A Voz – Ele reuniu um monte de gente, seus amigos...
O Agente – E riu?
A Voz – Ele disse que seria como se fosse a minha primeira apresentação.
O Agente – E riu?
A Voz – Todos riram..
O Agente – Mas ele já tinha te ouvido cantar.
A Voz – Já. E disse que tinha gostado. Mas era mentira. Eles riram de mim e de você.
O Agente – Ele não gosta de mim.
A Voz – Ele falava: “Essa é a grande descoberta dele”.
O Agente – Desgraçado.
A Voz – Eu cantei uma ária inteira.
O Agente – Eles não podiam fazer isso com você.
A Voz – Eles riram de mim.
O Agente – Venha, eu vou cuidar de você. Aqui, estamos protegidos.
A Voz – Riram e atiraram tomates.
O Agente – Esse era o meu medo. Tomates. Que tipo de mundo é esse?
A Voz – Ele me levou para o sítio como se eu fosse uma piada.
O Agente – Ele vai pagar por isso!
A Voz – Deixa ele pra lá.
O Agente – Eu vou cuidar de você.
A Voz – Primeiro precisamos cuidar de você.
O Agente – Você vai me dar banho?
A Voz – Vou, e te cobrir de beijos e carinho porque você é a criatura mais doce que eu conheci. Você nunca riu de mim.
O Agente – Nunca.
A Voz – Aquele Maestro me usou como se eu fosse uma prostituta.
A Agente – Que horror.
A Voz – Você me trata com tanta doçura, e eu te abandonei aqui no momento em que você mais precisava. Eu vi que você não estava bem, mas, em vez de cuidar de você, eu o abandonei.
O Agente – Mas você voltou.
A Voz – Me perdoa?
O Agente – Claro.
A Voz – Venha, eu vou colocá-lo na banheira e chamar o serviço de quarto. Vou pedir que troquem os lençóis e vou abrir as cortinas para arejar um pouco o ambiente.
O Agente – Você canta pra mim?
A Voz – Só pra você. Só você merece o meu canto.
O Agente – Eu amo sua voz.
A Voz – E você me conta mais histórias?
O Agente – Claro, todas as que eu conheço.
A Voz – Você vai cuidar de mim?
O Agente – Com imenso prazer.
Ela sorri,
Comovida.
Toco a maciez de sua pele.
O Agente – Quanto você pesa?
A Voz – Cinquenta e seis quilos, por quê?
O Agente – Por nada (MUTARELLI, 2009, p. 131-133).

Esse trecho, ainda, para além da evidência extrapolada da estratégia de *agenda - setting*, corrobora a potência daquilo que não sabemos sobre o próprio Agente. Ou seja, há uma atração exercida por ele que não está na ordem do estabelecido, do quadro fixo de evidências, ou da mais completa tradução de seus gestos (o livro, aliás, acaba antes de qualquer ato canibal); a sedução, portanto, se dá pelo que não se sabe do nosso protagonista. Não se trata aqui do velho enigma dos sedutores, que, no fundo, apenas armam cenários para potenciais fetiches sexuais baratos, mas de um jogo de abismos atrativos, lugares que parecem decifrar as partes que jamais conheceríamos de nós mesmos: buracos negros da alma. Aqui incide a proposta de se morar para todo sempre em um hotel, cujos tapetes, que lembram os fundos das cartas de baralho, o Agente tenta decifrar, “tento, procuro/ decifrar os padrões/ do tapete” (MUTARELLI, 2009, p. 28). Aqui incide também a sua suposta assexualidade: “Voz – Você é tão... Diferente de todos... /Agente – É que eu sou assexuado.” (MUTARELLI, 2009, p. 30), além do próprio fato dele escutar um canto inaudível e atribuir a isso uma pureza transcendente.

Mais adiante na trama a Voz fará questão de frisar: “você se esquece que eu não sou assexuada?” (MUTARELLI, 2009, p. 31). Aqui, por exemplo, emerge da postura assexuada do Agente, uma curiosidade sexuada por parte da Voz. Será porque ela enxerga nesse não saber sexual uma possibilidade de contato profundo? Poderia esse contato perfurar as barreiras enigmáticas das histórias que foram contadas até então? Como dirá Didi-Huberman sobre a ideia de um não saber nas imagens do Atlas *Mnemosyne* de Warburg:

Uma prancha de Mnemosyne é composta, primeiro, para nos orientar no questionamento e nos fazer perceber certas configurações de afinidades ou de conflito, configurações através das quais se liberam os estratos mais profundos da “psicomaquia” ocidental da Antiguidade até os nossos dias, de acordo com a proposta de Warburg. Mas, como se sabe, o verbo *übersehen* possui um outro sentido que Wittgenstein não quis adotar e que, contudo, faz parte de toda a experiência do *aperçu* [visão panorâmica] desenhando ali o contratema exato – o contramotivo freudiano – de sua fecundidade heurística: é o sentido da omissão, até mesmo da escomotização. *Übersehen* significa, sem dúvida, ver de modo envolvente e fazer com que certas coisas ou relações saltem aos olhos; mas significa também não ver, não apreender tudo, não observar tudo, omitir algo que, no próprio *aperçu*, salta ou nos escapa nas profundezas do não-sabido (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 282).

Ora, como leitores experientes de *O natimorto*, nós já entendemos que a assexualidade, por exemplo, não é inteiramente livre de uma sexualidade “sem fome” (MUTARELLI, p. 121), apenas efetivada pelo possível canibalismo do final, num tipo

muito particular de contraefetuação deleuziana. É esse ponto cego que faz a Voz retornar seu olhar para o Agente. Ponto cego (ou não-saber) que se repete também nas histórias contadas por ele (histórias que, como vimos, se dão pela via do enigma e de uma indiferenciação entre o privado e o geral). Ponto cego que provoca sempre e cada vez mais a Voz a reconhecer ainda uma outra verdade; *aquilo que não foi falado sobre a pureza escutada somente por uma única pessoa*.

Não sabemos inteiramente as intenções e o imenso subtexto que parece espreitar por trás de suas atitudes e discursos. Não nos é dado acesso às causalidades de um mundo que, em sua superfície, já se revela suficientemente infernal. É nesse sentido também o “musical silencioso” do subtítulo: estamos sempre prestes a ouvir uma “música” que é transmitida, principalmente, pelo que o Agente não fala. Ele, deste modo, é um personagem marcante não somente pelo que mostra, mas pela imensa força que emana por meio daquilo que ele *nunca nos mostra*. E não seria exatamente essa a força que o tarô exerce sobre nós? O que ele exatamente tem a nos dizer? O que se esconde por trás de um pretense dogmatismo interpretativo que parece movimentar as imagens e, em contrapartida, movimentar a nossa própria vida? Eis o mistério do qual uma assinatura nunca se verá livre – embora tente com todas as forças.

4 O NAIFE DE CIGARROS

Em um domingo, um soldado chamado Richard Middleton entrou com o restante de seu regimento em uma igreja para ouvir o serviço divino. Em vez de pegar uma Bíblia como seus colegas, para nela procurar o texto do sermão, tirou do bolso um baralho, que dispôs à sua frente com a mesma seriedade como se tivesse em mãos um livro de orações. Os assistentes e sobretudo o sargento de sua companhia, que estava ao lado dele, não tardaram em notar uma singularidade tão flagrante. O sargento lhe ordenou que guardasse as cartas no bolso, advertindo-o da indecência e do escândalo de semelhante comportamento. Impassível, Richard ouviu as reprimendas de seu sargento, deixou que terminasse tranquilamente sua admoestação e, sem lhe responder uma única palavra, com a mesma seriedade manteve os olhos fixos no seu baralho, em uma atitude devota e contemplativa. Terminada a missa, o sargento ordenou a Richard que o seguisse e o conduziu ao prefeito, ao qual prestou queixa formal contra o soldado, em razão do escândalo por ele ocasionado na igreja.

– Muito bem – disse o prefeito a Richard –, se nada tem a alegar como justificativa, espere para ser punido severamente.

– Não me faltam boas razões – replicou o soldado –, se Vossa Dignidade quiser ouvi-las.

– De acordo – acrescentou o prefeito. – Vejamos quais são as suas explicações.

– Terei a honra de dizer a Vossa Dignidade que sou um pobre diabo que recebe apenas cinco vinténs por dia, o que, o senhor há de convir, mal dá para as necessidades prementes da vida. Assim, não o surpreenderá o fato de eu não ter recursos para comprar uma Bíblia nem um livro de orações. Contudo, para mim não faz diferença se leio a missa na Bíblia ou nas cartas, pois estas me lembram a grandeza de Deus.

Nesse momento, Richard tirou o baralho do bolso e, mostrando um ás ao prefeito, continuou nos seguintes termos:

– Quando vejo um desses ases, lembro-me de que há um único Deus, criador e mantenedor de todas as coisas, e de que, no primeiro dia, Ele criou o céu e a terra. O um é a medida comum de todas as coisas; é indivisível, não pode ser multiplicado. O dois me lembra o segundo dia da criação, quando Deus disse “faça-se a luz”; o dois também representa o Antigo e o Novo Testamentos, bem como o sacramento do matrimônio. Quando os animais da terra entraram na Arca de Noé, fizeram-no de dois em dois, macho e fêmea. Quando vejo o três, lembro-me de que há três pessoas em Deus, o Pai, o Filho e o Espírito Santo; no terceiro dia, Deus separou a terra das águas. O três também tem um valor misterioso, que se manifesta na trindade do tempo pelo passado, pelo presente e pelo futuro. No homem se encontram o cérebro, sede da inteligência, o coração, sede das coisas celestes, e o corpo, sede dos elementos. O espaço é formado por comprimento, largura e espessura. O quatro me lembra os quatro Evangelistas, São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João; no quarto dia, Deus fez o Sol, a Lua e as estrelas que regem os anos, os meses, os dias. O quatro também significa a solidez e o fundamento; há quatro elementos, quatro pontos cardeais e quatro estações. O cinco desperta em mim a ideia das cinco virgens, às quais se ordenou que mantivessem suas lâmpadas acesas. É verdade que eram dez, mas as outras cinco eram néscias, como Vossa Dignidade bem sabe. No quinto dia, Deus criou os peixes e as

aves. São cinco os sentidos, e o pentagrama é composto de cinco letras; o cinco é a metade de dez, soma de todos os números. Quando considero um seis, logo penso que Deus criou o mundo em seis dias, que no sexto dia Ele criou os animais que vivem na terra e o homem à sua imagem e semelhança. Seis é também o número perfeito, pois é, pois é o único igual à soma de sua metade, de seu terço e de seu sexto. Representa igualmente a servidão, em razão da injunção divina: “seis dias trabalharás, mas no sétimo dia não farás nenhum trabalho”. No sétimo dia, Deus repousou, e sete também me lembra as Sete Maravilhas do mundo. Sete representa a vida, pois compreende o corpo como seus quatro elementos, que são a mente, a carne, os ossos e humores, a alma com seus três elementos, que são as paixões, os desejos e a razão. Se meus olhos pousam no oito, minha mente imagina as oito pessoas que escaparam por pouco do Dilúvio Universal, ou seja, Noé e sua esposa, com seus três filhos e suas respectivas mulheres. O oito também representa a justiça e a plenitude. Dividido uma primeira vez, suas metades são iguais; dividido uma segunda continua par. O nove me lembra a cura dos nove leprosos: sei muito bem que eram dez, mas apenas um agradeceu a Jesus Cristo por tê-lo curado. Nove é também o número das Musas que comandavam as artes e as ciências. O dez me faz pensar nos dez mandamentos que Deus deu a Moisés no Monte Sinai. O dez também representa perfeição, pois, além dele, só se pode contar com as combinações formadas por outros números.

Depois de percorrer todas as cartas baixas, Richard pegou um valete [*knave, em inglês, significa valete nas cartas em ao mesmo tempo, patife, trapaceiro, desonesto etc.*] e o colocou de lado. Logo passou à rainha, dizendo:

– Esta dama me lembra Eva, bem a humilde Virgem que pôs Jesus no mundo. E a rainha de Sabá, que veio das extremidades da terra para admirar a sabedoria de Salomão. O rei me lembra Salomão e o fato de eu ter de adorar o rei do céu e da terra e servir ao meu soberano Jorge III, rei da Inglaterra.

– Muito bem – disse o prefeito – , mas por que você não disse nada sobre o valete?

– Também posso lhe responder a respeito dessa carta se o senhor me prometer que não irá se zangar.

– Prometo. Continue,

– O valete (ou patife, ou maior dos patifes) que conheço é esse sargento que me trouxe à sua frente.

– Vamos deixar isso de lado. Não tem mais nada a dizer?

– Somando os algarismos que se encontram em um baralho, o resultado dá 365, ou seja, o mesmo número de dias no ano. Também se descobre que há 52 cartas em um baralho e a mesma quantidade de semanas no ano. Entre elas, há 12 figuras que também me lembram os 12 signos do zodíaco, os 12 apóstolos, as 12 tribos de Israel e as 12 portas de Jerusalém. As quarenta cartas numeradas me lembram os quarenta dias e as quarenta noites que Moisés passou no Monte Sinai antes de receber de Deus a lei e os mandamentos sagrados para o povo de Israel, ou os quarenta dias passados por Jesus Cristo no deserto. Desse modo, o baralho me serve, ao mesmo tempo, como Bíblia, almanaque, livro de orações e para jogar.

O prefeito, encantado com o modo como Richard apresentou as cartas e com sua engenhosa desculpa, colocou uma moeda de ouro em sua mão e lhe disse que ele era o sujeito mais divertido e esperto que já vira.

Em seguida, ordenou a seus serviçais que lhe oferecessem uma boa refeição na cozinha.

Quantos autômatos importantes, que passaram a metade da vida folheando um baralho, não ficariam desconcertados ao encontrar nele um sentido tão engenhoso quanto o do soldado inglês (NALDONY, 2022, p. 56-58)⁹⁷.

Esta fábula inglesa do século XVIII, contada por Isabelle Naldony em seu livro *História do Tarô* (2022), ilustra bem o potencial heterotópico de um baralho, que segundo a personagem de Naldony, poderia ser uma Bíblia, um almanaque, um livro de orações e ainda um jogo de cartas. Esse potencial é, aliás, algo que interessa a esta tese, na medida em que, como podemos constatar ao ler essa historietta, ele pode expressar o universo no qual o dono do baralho está encerrado, ou seja, um mundo cósmico cristão, onde até mesmo os números servem de referência para se conferir uma certa lógica memorial aos elementos, evocada pelas cartas menores. Outra coisa importante: não se fala nesse caso de um baralho de tarô, mas sim de *um baralho comum*. *Associar os naipes e os números de um baralho a determinados esquemas religiosos é algo que precede o tarô em sua forma tradicional, embora esteja ligado a própria ideia que fazemos dele*⁹⁸. *O natimorto* (MUTARELLI, 2009) é um exemplo desse potencial e de sua abertura a exceder o tradicional baralho de tarô (embora o use como inspiração)⁹⁹.

⁹⁷ Segundo nota da autora, essa história foi “[...] publicada em 1776 em *Courrier du Bas-Rhin* n°69, com o título ‘Les cartes spiritualisées’. De acordo com os autores do jornal, trata-se de uma ‘historietta inserida nos cotidianos ingleses e que nos pareceu divertida o suficiente para merecer ser traduzida’. Tentei preservar o estilo antigo da história, porém modernizando a ortografia e enriquecendo-a com a versão encontrada em Stuart Kaplan, *La Grande Encyclopédie du tarot*, op. Cit., p.25” (NALDONY, 2022, p. 56).

⁹⁸ Lembrando que esta fábula, segundo nota da autora, foi publicada em 1776, ou seja, cinco anos antes de *Le monde primitif* (2016) de Court de Gébelin.

⁹⁹ Vale lembrar também as palavras de Farley no final de seu livro que demonstra a volatilidade do conceito de tarô ao longo da história: “Having demonstrated a familial relationship between the decks discussed in this book, it becomes possible to track the cultural factors which precipitated tarot’s evolution from a game to a divinatory and esoteric device, and subsequently as a tool for personal transformation. Tarot itself evolved from the ordinary playing card deck of the Mamlūk Empire; its subsequent development shaped by the prevailing cultural and social currents of the contexts in which it was found. The nature of these cultural imperatives is reflected in the symbolism of tarot particularly that of the trumps. Just as the changing physical environment of this planet brought about the demise of the dinosaurs, the changing cultural milieu proved unsuitable for the persistence of some earlier forms of tarot. Instead, new varieties better suited to the changing conditions evolved from those that went before. So, in sum, this is both a cultural history and a series of cultural histories, the former by virtue of those familial relationships that make tarot ‘tarot’, the latter because of the divergent functions, structures, multiplicity of symbolism and the vastly differing cultural milieus in which the tarot deck evolved” (FARLEY, 2009, p. 176).

“Tendo demonstrado uma relação familiar entre os decks discutidos neste livro, torna-se possível acompanhar os fatores culturais que precipitaram a evolução do tarô de um jogo para um dispositivo divinatório e esotérico, e posteriormente como uma ferramenta para a transformação pessoal. O tarot evoluiu do baralho de cartas comum do Império Mameluco; seu desenvolvimento subsequente foi moldado pelas correntes culturais e sociais prevaletentes nos contextos em que foi encontrado. A natureza desses

No caso da fábula, a internalização dos elementos cristãos por meio de astúcias lógicas nos mostra como a sacralização, aqui, ganha um escopo lúdico, mas não menos eficaz. O didatismo dos jogos matemáticos e associativos servem como forma de incorporação na expressão de um indivíduo que busca ser, afinal, um bom cristão. Esse foi o percurso elaborado também por um místico russo, que viu nos arcanos do tarô, uma maneira de incorporar os ensinamentos do ocultismo, e, ao menos tempo, traçar um plano de ascensão por meio de caminhos iniciáticos embutidos em uma suposta lógica matemática das cartas, somada aos caminhos da árvore da vida. Seu nome: Gregory Ottonovich Mebes.

4.1 G.O. Mebes e os caminhos do tarô de *O natimorto*

Certamente, o tarô em termos de tiragem divinatória é uma máquina de iniciar caminhos. Quer dizer, não somente iniciar, como desviar, apontar atalhos, retornar a pontos anteriores, avançar no escuro, na claridade, junto com outras pessoas, ou até mesmo nos manter no mesmo lugar. Ele, nesse sentido, mostra-se embaralhado – não há, numa tiragem realizada ao acaso, a constituição pré-determinada de somente um caminho a ser seguido. O caminho se define no aqui e agora (evidentemente, tendo como perspectiva o que se passou, o sistema empregado no baralho e as tendências apresentadas pelas cartas). Assim, torna-se contraditório que existam, no universo do tarô, caminhos iniciáticos que, se forem seguidos passo por passo, levem o indivíduo a um determinado objetivo.

Claro que as cartas, por um lado, representam uma direção a ser seguida. Mas por outro, são fragmentos, que, sem o aporte das outras, significam apenas uma parte amputada do futuro. A ideia de caminho, portanto, a princípio parece, ou se constituir no próprio rosto do acaso, ou *em modelos éticos pré-definidos* (em que pese a singularidade de cada iniciado dentro deste modelo). E é justamente essa última a aposta de G. O. Mebes para o desenvolvimento de um sistema de interpretação dos arcanos (veremos que, no

imperativos culturais se reflete no simbolismo do tarô, particularmente o dos trunfos. Assim como a mudança do ambiente físico deste planeta trouxe o desaparecimento dos dinossauros, o ambiente cultural em mudança se mostrou inadequado para a persistência de algumas formas anteriores de tarô. Em vez disso, novas variedades mais adequadas às condições de mudança evoluíram das anteriores. Então, em suma, esta é uma história cultural e uma série de histórias culturais, a primeira em virtude dessas relações familiares que fazem do tarô 'tarô', a segunda por causa das funções divergentes, estruturadas, multiplicidade de simbolismo e os ambientes culturais muito diferentes em que o baralho de tarô evoluiu”

fundo, essa é também a aposta de Mutarelli para o Agente, mesmo com o acaso atuando nas figuras dos maços). GOM (como é chamado por alguns discípulos) encara o tarô muito mais como um livro ou manual ético do que como um oráculo propriamente dito.

Morto em 1930, provavelmente em um *gulag* (um campo de trabalhos forçados na Rússia de Stalin), Mebes escreveu uma obra que, no Brasil dos anos de 1980, teve boa repercussão entre os estudantes de tarô, que eram carentes de trabalhos que falassem mais acerca dos arcanos menores. Fora do nosso país, segundo Ronald Decker e Michel Dummett, “Mebes influenciou tarotistas famosos como Ouspensky, Sadhu e Tomberg” (DECKER; DUMMETT, 2002, p. 259); conseguindo, ainda, ampliar seu arco de influência até o ocultismo polonês, e, fato mais notável, o chinês. Ainda sobre sua atuação no Brasil¹⁰⁰, Mebes é citado por um dos mais destacados tarólogos brasileiros, Nei Naiff, que diz o seguinte em sua obra *Tarô, simbologia e ocultismo* (2020) acerca de sua formação começada nos anos 80:

Após a obtenção daquelas valiosas informações, sedimentei melhor a ideia do mestre Ozampin Olafajé e do ocultista russo Gregory Ottonovich Mebes (1869-1930), conhecido como GOM ou G.O Mebes, sobre vida-matéria nos símbolos do tarô, esboçando a seguinte premissa: se o universo é tridimensional, e não bidimensional, se o homem é holístico, e não onímoto, então o tarô, que esboça o universo humano e os planos de existência, não pode ser observado de forma unilinear, mas sim integralizado e sintetizado (NAIFF, 2020, p. 82).

De fato, os caminhos propostos por GOM em *Os arcanos menores do tarô*, tomando como modelo e matriz a Cabala, sintetizam, de forma integrada à sociedade, a descoberta do espírito e do Logos (a vontade divina) na matéria, por meio, ou de um determinado arranjo material (interno e externo), ou pela sua própria destruição. Em um rápido resumo das etapas iniciáticas de GOM, poderíamos dizer que o caminho de Ouros, é aquele da harmonização entre a ideia de indivíduo e de pessoa (Sendo que o indivíduo diz respeito a uma essência; já a pessoa, ou personalidade, ao ser social criado para se conseguir um trânsito em sociedade). O de Espadas, da destruição, em direção ao espírito, daquilo que foi conquistado em Ouros. O de Copas, da espiritualização da forma de se

¹⁰⁰ Vale citar também a nota que Constantino K. Riemma escreve, em seu site Clube do Tarô, sobre a obra de Mebes e sua tradutora no Brasil, Marta Pécher: “Quero deixar registrada minha gratidão a Betty Feffer que, em 1988, me apresentou Marta Pécher, uma senhora de trato direto e caloroso, que me deixou forte impressão de acolhimento e competência. Esse contato com a tradutora de Mebes ao português foi, para mim, um importante estímulo na busca de outros níveis de compreensão do Tarô.” Disponível em http://www.clubedotaro.com.br/site/h2319_Mebes.asp

transmitir o amor divino descoberto em Espadas. E o de Paus, da ação desta forma no mundo.

Duas coisas, neste primeiro momento, são importantes para entendermos onde GOM pretende chegar com seu sistema: a ideia de *Logos* (ou Vontade divina) e a ideia de egrégora. A primeira, podemos localizar no mundo da emanção: Atziluth, da Árvore da Vida. Já a segunda, no mundo da manifestação: Assiah, cuja a sefirá única é a de Malkuth. Mebes, diferentemente do percurso proposto pela Golden Dawn, cuja progressão dos arcanos para todos os naipes vai de Kether até Malkuth (através do caminho do raio), propõe um caminho alternativo inverso para Espadas – o caminho negativo ou filosófico (ao invés de somente o positivo pela fé). Na verdade, na obra que analisamos, só é explicado o caminho negativo, o positivo fica em aberto. Quanto ao primeiro, sua explicação parece-me lógica: se em Ouros o indivíduo segue a ideia divina (o *Logos*) em direção a matéria, em Espadas ocorre justamente o oposto – é a destruição do manifestado em direção à luz; portanto, o caminho só poderia ser o inverso (ou seja, de Malkuth, passando por todas as sefirás, até Kether). Tanto a concepção de pureza, quanto a de destruição da matéria, em Mebes, encaixam-se perfeitamente no enredo de *O natimorto*. Poderíamos mesmo dizer que esses dois elementos ganharam novos contornos iniciáticos no livro de Mutarelli, e para evidenciar o procedimento de utilização dessas assinaturas (da pureza e da destruição material) no nosso objeto de análise, tentaremos desenvolver aqui O Naipes de Cigarros e seu devido caminho pela Árvore da Vida (e da morte).

4.2 Breve resumo sobre a Árvore da Vida

Antes de avançarmos, convém entendermos um pouco sobre essas sefirás e os mundos concernentes à Árvore da Vida. A Cabala, cuja palavra significa “tradição”, é considerado o ramo místico da religião judaica, e seu exercício remonta ao período da Idade Média. Segundo Gershon Scholem:

Os cabalistas haviam tentado penetrar e mesmo descrever o mistério do mundo como um reflexo dos mistérios da vida divina. As imagens em que suas vivências se haviam cristalizado estavam por demais entrelaçadas com a experiência histórica do povo judeu, experiência que, no século XIX, perdeu, aparentemente, sua relevância. Durante séculos a Cabala fora vital para a compreensão que os judeus tinham de si mesmos (SCHOLEM, 2015, p. 8).

Experiência de reconhecimento e, ao mesmo tempo, de erupção mística, a Cabala acumulou um conhecimento profundo sobre a própria tradição religiosa judaica, sobre a interpretação da Torá que unia a escrita com o oral como centro dessa tradição, e sobre o reconhecimento do indivíduo judeu como pessoa inserida em um certo cenário histórico-religioso. Como veremos, a Cabala vai interessar o ocultismo do século XIX; mas não sem um certo barateamento de sua filosofia e representatividade judaica. Scholem, considerado uma das grandes autoridades sobre o assunto, vê com maus olhos a apropriação feita pelo ocultismo:

Os muito livros escritos sobre o assunto nos séculos XIX e XX por diversos teósofos e místicos não contêm nenhum conhecimento básico das fontes e muito raramente contribuíram para esse campo, e, por vezes, até atrasaram o desenvolvimento de uma abordagem histórica. De maneira similar, as atividades dos ocultistas franceses e ingleses não contribuíram em nada e serviram apenas para criar uma confusão considerável entre os ensinamentos da Cabala e suas próprias invenções totalmente desconexas com o assunto, como a suposta origem cabalística das cartas do Tarot. A esta categoria suprema do charlatanismo pertencem os livros, muitos e muito lidos, de Éliphas Levi (na verdade Alphonse Louis Constant; 1810 – 1875), Papus (Gérard Encausse; 1868 – 1916) e Frater Perdurabo (Aleister Crowley; 1875 – 1946), todos donos de conhecimentos ínfimos da Cabala, o que não lhes impediu de recorrer livremente às próprias imaginações. As abrangentes obras de A.E Waite (*The Holy Kabbalah*, 1929), S. Karppe e P. Vulliaud, por outro lado, eram essencialmente compilações um tanto confusas feitas a partir de fontes de segunda mão (SCHOLEM, 2021, p. 254-255).

Tendo consciência disso, ou seja, de que aquilo que se mostra sobre o assunto a partir de fontes do esoterismo do século XIX é parcial em comparação com a sua vastidão, podemos prosseguir¹⁰¹. O que se explicará não representa, portanto, a Cabala judaica tal como nos termos de Scholem. Visamos, tão somente, o esquema básico da Árvore da Vida utilizado em muitos manuais de tarô e nos referidos autores da citação acima, como fonte

¹⁰¹ Sobre isso, Alberto Cousté (1983) também comenta neste sentido: “(...) é evidente que os cabalistas manejaram um material bastante estimulante para produzir ‘uma vasta literatura, que conta com mais de três mil volumes’ (Agus). Os ocultistas decimonônicos não podiam perder a oportunidade de haver-se com um sistema tão intrincado e interminável, e colaboraram notavelmente para aumentar a confusão com uma biblioteca exegética quase tão volumosa quanto a original. Geralmente partem da *Kabbala Denudata*, de Knorr de Rosenroth (Sulzbach, 1645), e entre as suas obras mais extensas e sistemáticas se destacam *The Kabbalah Unveiled*, de MacGregor Mathers, e *The Holy Kabbalah*, de White, “a obra mais valiosa que se escreveu sobre o tema”, na opinião de Dion Fortune. Mais cauteloso, Juan-Eduardo Cirlot adota um critério objetivo ao recomendar “as obras mais importantes de investigação histórica”, entre as quais destaca as de Gershon G. Scholem, professor da Universidade de Jerusalém, e as sínteses de Grad” (COUSTÉ, 1983, p.41)

de entendimento do sistema de G.O. Mebes, autor central em nossa análise de *O natimorto*.

Dois são os livros principais utilizados no século XIX pela Golden Dawn e por magistras como Éliphas Levi, Crowley, Mebes e Papus na confecção de sistemas simbólicos relacionados ao tarô: o Sefer ha-Zohar (ou “o livro do esplendor”), que surgiu no século XIII, em uma compilação atribuída ao rabino espanhol Moshe de Léon, e o Sefer Yetzirá (ou “o livro da criação”) cuja autoria é desconhecida, somente difundido na Europa no século XVI por uma tradução de Guillaume Postel (Paris, 1552)¹⁰². Sobre a autoria e origem do Sefer Yetzirá, diz Scholem:

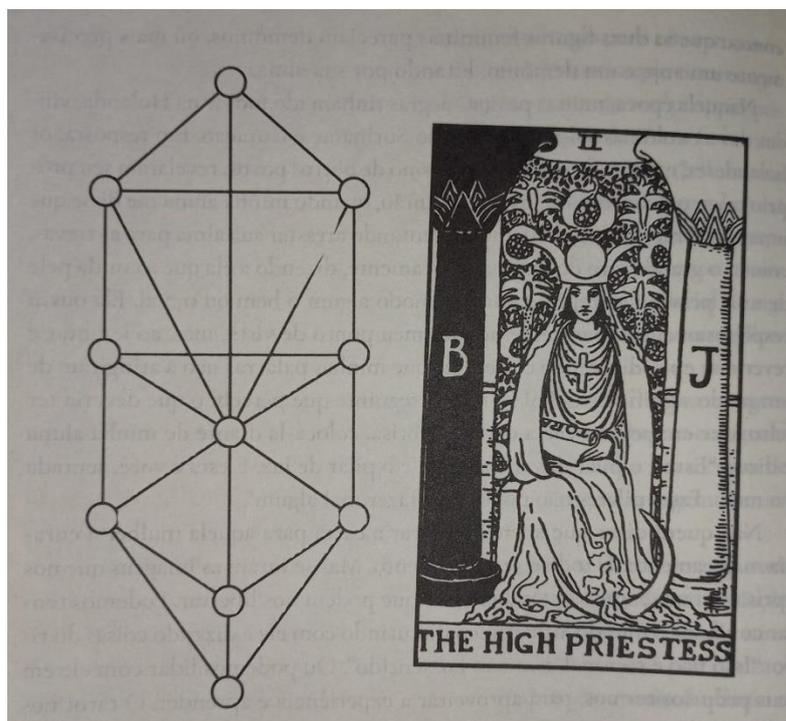
Resumindo, pode-se postular que a maior parte do Sefer Ietsirah, embora contenha acréscimos pós-talmúdicos, foi escrita entre o terceiro e o sexto séculos, aparentemente na Palestina, por um judeu devoto com inclinações para o misticismo, cujo objetivo era mais especulativo e mágico que extático. O autor, que tentou “judaizar” especulações não judaicas compatíveis com seu espírito, apresenta um caminho paralelo ao esoterismo judaico da literatura do tipo dos Heichalot, que tem raízes nesse mesmo período. Essa “judaização” também é aparente no final do livro, que apresenta Abraão, o primeiro a acreditar na unidade de Deus, como o primeiro a estudar as ideias expressas no livro e efetivamente praticá-las – talvez uma alusão ao uso mágico mencionado acima. A partir disso, derivou-se a opinião tardia de que Abraão seria o autor do livro, chamado em diversos manuscritos Otiot de-Avraham Avinu. A atribuição do Sefer Ietsirah a R. Akiva só aparece na literatura da Cabala a partir do século XIII, sem dúvida no rastro do Midrash tardio Otiot de-Rabi Akiva (SCHOLEM, 2021, p. 43).

No primeiro, temos uma série de histórias/revelações contadas por Shimeon Bar Yohai acerca da criação do mundo por meio de figuras como o *Ein Sof* (ou, o infinito), a *Shekiná* (o lado “feminino” de Deus, representado pelo mundo manifestado) e as emanções, que são as formas com que Deus se manifesta nas três primeiras sefirot da Árvore da Vida. Essas aparecem explicada no Sefer Yetzirá, o livro mais antigo (como vimos na citação de Scholem, escrito, aproximadamente, entre o terceiro e o sexto século na Palestina), no qual temos a descrição dos vinte e dois caminhos da árvore e das dez sefirot, que seriam fases ou planos do universo por onde a energia divina poderia transitar.

¹⁰² Segundo Scholem, “O Sefer Ietsirah foi impresso pela primeira vez em Mântua em 1562, com o acréscimo de diversos comentários, e desde então foi reimpresso muitas e muitas vezes, com ou sem comentários. Na edição de Varsóvia de 1884 – a mais popular – o texto de alguns comentários está consideravelmente distorcido. O Sefer Ietsirah foi traduzido para o latim pelo místico crítico G.Postel e impresso mesmo antes da edição hebraica (Paris, 1552)” (SCHOLEM, 2021, p.45).

A Árvore, na visão dos ocultistas franceses e ingleses, é dividida, inicialmente, em três colunas: a da esquerda, considerada a coluna da contração (relacionada a um princípio feminino), a da direita, a da expansão (relacionada ao masculino), e a do meio, a do equilíbrio (relacionado ao espírito, ao *Logos*). Essas três colunas aparecem em diferentes configurações nas imagens dos arcanos maiores do Waite-Smith, como na lâmina da Sacerdotisa ou no dez de ouros, por exemplo, geralmente, associada as colunas maçônicas, Boaz e Jaquim.

Figura 21 - Esquema da Árvore da Vida e a carta da Sacerdotisa do Waite-Smith

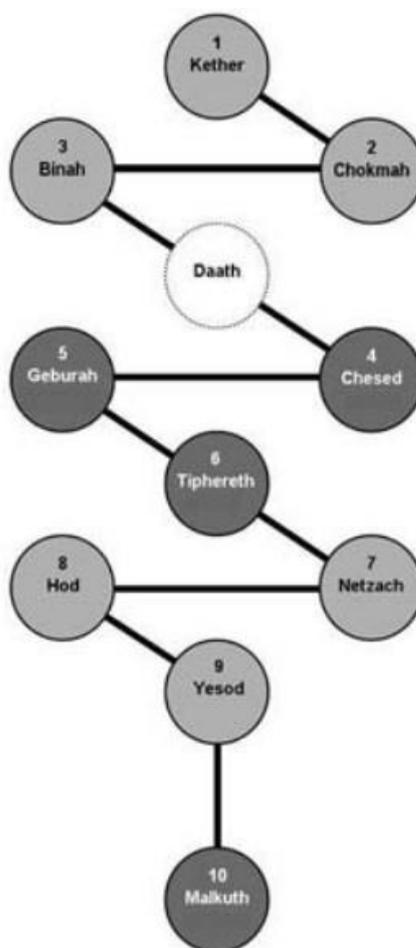


Fonte: POOLACK, 2023.

A primeira sefirá logo após o *Ein sof* (ou o divino infinito), localizada na coluna do meio acima, é Kether (a coroa), por onde se manifesta a centelha divina. Depois, de acordo com o “caminho do raio” (que representaria a descida do primeiro homem à Terra, Adam Kadmon), temos, à direita, Chockmah, ou “a sabedoria” (o jorro masculino e expansivo). À esquerda, passamos por Binah, ou “a inteligência” (a contenção feminina, a noção de útero a gestar uma ideia). Essas três primeiras sefirot fazem parte de Atziluth, o Mundo da Emissão. Logo após, teríamos à direita Ghesed, ou “a misericórdia” (que, em um certo sentido, representaria a ideia de caridade, de doação), à esquerda, Geburah, “a justiça” (representando o corte, a “espada” divina), e no meio “Tifereh”, ou “a beleza” (o reflexo de “Kether”). Essas três sefirot integram Beriah, ou o Mundo da Criação. A

seguir encontramos à direita Netzach, ou “a vitória” (representando “a verdade”), à esquerda “Hod” ou “a glória” (a ideia de reverberação da verdade), e Yesod ou “o fundamento” (a consciência ou “a inteligência pura”). Essas fazem parte de Yetzirah, ou o Mundo da Formação. Finalmente, a última sefirá, Malkuth, ao centro, diz respeito a manifestação, ou seja, é o mundo manifestado (onde todos nós vivemos), a chamada *shekiná* (a face feminina de Deus, sendo a masculina o *Ein Sof*), que compreende Assiah, o Mundo das Ações.

Figura 22 - Árvore da Vida representando o caminho do raio ou do relâmpago brilhante



Fonte: site Clube do Tarô¹⁰³.

Há ainda uma espécie de não sefirá que, geralmente, não era contabilizada no esquema. Trata-se de Daath, ou o “conhecimento” que, curiosamente, ficava escondida entre dois mundos: Atzilth, o Mundo da Emissão e Beriah, o Mundo da Criação. A

¹⁰³ Disponível em <http://www.clubedotaro.com.br/site/r64_1_Barreira1.asp>

Cabala, ao menos na visão deturpada dos ocultistas do século XIX, portanto, já nos mostrava o não-saber produtivo de que tratamos aqui neste trabalho. Ele estaria nessa, digamos, passagem performativa do conhecimento, ou nesse salto no escuro que age por meio de uma não-sefirá. Entre esses dois mundos, o da emanção divina e o da criação, encontramos um véu que é preciso romper; o véu de Daath. Por isso mesmo, Daath não era considerada exatamente uma sefirá, mas uma passagem necessária. No universo heterotópico do tarô, como nos mostra Rachel Pollack em *A Bíblia do Tarot* (2023), o significado arcano da Grande Sacerdotisa (ou Papisa, na versão de Marselha) é a que mais se aproxima desse conceito, cujo caminho da árvore sefirótica, inspirado no esquema da Golden Dawn, se daria de Kether para Tifereh. Diz Pollack:

O sacerdote detém o poder sobre a tradição, com suas regras e ensinamentos. A sacerdotisa, por sua vez, aponta para níveis de compreensão que não podem ser colocados em palavras ou doutrinas, para saberes que não se sustentam ou então que resultam em absurdos quando tentamos descrevê-los racionalmente. / Todos nós já tivemos momentos assim. “Não consigo colocar isso em palavras” é o que dizemos quando tentamos descrever uma experiência especial. “Não sei como sei isso, apenas sei.” A sabedoria da Sacerdotisa se assemelha a tais impressões e sensações, mas de uma forma diferente, pois envolve verdades divinas. Tais momentos raros podem nos dar um vislumbre da sua presença (POLLACK, 2023, p. 83).

Na associação dos caminhos entre as sefirás e os arcanos maiores do tarô, temos duas tradições: a inglesa, representada pela Golden Dawn e seus adeptos (Samuel Liddell Mathers, Arthur Edward Waite), e a francesa, ligada ao círculo de Éliphas Levi, Papus¹⁰⁴

¹⁰⁴ “In particular, France was gripped by Egyptomania, fuelled by Napoleon’s conquest of that exotic land. The failure of the Church to adapt to the changing political, social and spiritual circumstances enabled the emergence of the alternative and esoteric doctrines which would constitute the French Occult Revival. It was in this milieu that tarot was transformed from a Renaissance game to an esoteric device, legendarily created in an Egypt still perceived to be the repository of arcane knowledge. It was linked to all manner of abstruse schemes including Hermeticism, astrology and kabbalah by esotericists, most notably Éliphas Lévi and Gérard Encausse, otherwise known as Papus. The next significant development in tarot occurred in England, also in the grip of the Occult Revival. Under the influence of the Hermetic Order of the Golden Dawn, tarot would become central. Though never possessing more than 300 members, the Golden Dawn was enormously influential on the practice of magic and tarot interpretation. These nineteenth-century magicians altered the trump sequence and linked each card to one of the twenty-two pathways between the sephiroth on the kabbalistic Tree of Life. These pathways lent a divinatory interpretation to each card which forms the basis of contemporary divinatory meanings” (FARLEY, 2009, p. 2).

“Em particular, a França foi dominada pela egiptomania, alimentada pela conquista daquela terra exótica por Napoleão. O fracasso da Igreja em se adaptar às mudanças nas circunstâncias políticas, sociais e espirituais permitiu o surgimento de doutrinas alternativas e esotéricas que constituiriam o Reavivamento Ocultista Francês. Foi neste ambiente que o tarô se transformou de um jogo renascentista em um dispositivo esotérico, criado de forma lendária num Egito ainda considerado o repositório de conhecimento arcano. Foi ligado a todos os tipos de esquemas obscuros, incluindo hermetismo, astrologia e cabala, por esoteristas,

e Oswald Wirth (Mebes se associa a essa última). Teríamos ainda o tarô de Aleister Crowley, um dissidente da Golden Dawn, que não nos interessa tanto agora, e que utiliza ainda um outro sistema associativo com a Cabala. Quanto a Golden Dawn, representante máxima da corrente inglesa, ela foi a primeira a associar os vinte dois caminhos da Árvore da Vida aos vinte dois arcanos maiores do tarô¹⁰⁵, fato esse que influenciaria tarotistas contemporâneos, como Rachel Pollack, por exemplo, que utiliza em seu sistema essas mesmas associações. Levi (2017), em contrapartida, foi o primeiro a associar aos arcanos as letras do alfabeto hebraico. Nessa associação, a tradição francesa começa a contagem dos arcanos maiores pelo Mago, relacionando-o a letra hebraica Aleph; já a inglesa, pelo Louco.

Figura 23 - Tabela com as associações das letras hebraicas em Levi e no Cipher Manuscript da Golden Dawn

Hebrew letter	Éliphas Lévi	Cipher Manuscript
<i>Aleph</i>	I	0
<i>Beth</i>	II	I
<i>Gimel</i>	III	II
<i>Daleth</i>	IV	III
<i>He</i>	V	IV
<i>Vau</i>	VI	V
<i>Zain</i>	VII	VI
<i>Heth</i>	VIII	VII
<i>Teth</i>	IX	XI
<i>Yod</i>	X	IX
<i>Kaph</i>	XI	X
<i>Lamed</i>	XII	VIII
<i>Mem</i>	XIII	XII
<i>Nun</i>	XIV	XIII
<i>Samekh</i>	XV	XIV
<i>Ain</i>	XVI	XV
<i>Pe</i>	XVII	XVI
<i>Tzaddi</i>	XVIII	XVII
<i>Qoph</i>	XIX	XVIII
<i>Resh</i>	XX	XIX
<i>Shin</i>	0	XX
<i>Tau</i>	XXI	XXI

Fonte: FARLEY, 2009, p. 133

mais notavelmente Éliphas Lévi e Gérard Encausse, também conhecido como Papus. O próximo desenvolvimento significativo no tarô ocorreu na Inglaterra, também nas garras do Renascimento Oculto. Sob a influência da Ordem Hermética da Golden Dawn, o tarô se tornaria central. Embora nunca tenha tido mais de 300 membros, a Golden Dawn teve enorme influência na prática da magia e na interpretação do tarô. Esses mágicos do século XIX alteraram a sequência do trunfo e vincularam cada carta a um dos vinte e dois caminhos entre as sephiroth da Árvore da Vida cabalística. Esses caminhos emprestaram uma interpretação divinatória a cada carta que constitui a base dos significados divinatórios contemporâneos”.

¹⁰⁵ Segundo Helen Farley, “It was the Golden Dawn’s assignation of pathways of the Tree of Life to the tarot trumps that would form the basis of most modern forms of divinatory interpretation” (FARLEY, 2009, p. 174).

“Foi a relação criada pela Golden Dawn dos caminhos da Árvore da Vida aos trunfos do tarô que formaria a base da maioria das formas modernas de interpretação divinatória.

Lendo o monumental *Cabala* (2021) de Scholem, temos a devida compreensão da indignação do filósofo acerca dos esquemas realizados pelos místicos franceses e ingleses inspirados superficialmente nessa tradição judaica. Como já dissemos, a *Árvore da Vida* foi estudada por aspectos que ultrapassam seu mero dogmatismo associativo. Uma das passagens do livro de Scholem que ilustra bem essa questão, é a seguinte:

A partir do século XIII, encontramos a ideia de que cada Sefirah abarca todas as outras sucessivamente em uma infinita reflexão das Sefirot dentro de si mesmas. Esse método formal de descrever a rica dinâmica que existe no interior de cada Sefirah também foi expresso de outras maneiras. Assim, por exemplo, lemos sobre os 620 “pilares de luz” em Keter, sobre os 32 “caminhos” em Chockmah, sobre os 50 “portões” de Binah, sobre as 72 “pontes” em Chesed, e assim por diante (no Tefilat há-Ichud atribuído a R. Nehunia b.ha-Kanah), e sobre forças que são chamadas por nomes mágicos cujo significado não pode ser comunicado mas que denota as várias concentrações de poder que podem ser diferenciadas na emanação. Desde Moisés de Burgos e José Gikatilla, é enfatizado que a partir de cada Sefirah existem mundos próprios suspensos que não fazem parte da ordem hierárquica dos mundos que segue o mundo da emanação. Em outras palavras, o poder total de cada Sefirah não pode ser expresso simplesmente em relação à criação conhecida. Existem aspectos que possuem outros propósitos: mundos ocultos de amor, justiça, e assim por diante (SCHOLEM, 2021, p. 146-147).

Na nossa análise, não entraremos nos pormenores acerca da relação entre os Arcanos Maiores e a Cabala (o que demandaria uma nova tese). De qualquer forma, utilizaremos o sistema francês, trabalhado também por G.O. Mebes, focando, principalmente, na ideia dos caminhos diabático (de descida) e anabático (de subida) da *Árvore da Vida* associados aos arcanos menores e suas iniciações espirituais.

4.3 O naipe de Espadas e a pureza relacionada à dor

Continuando nossa trajetória pelos caminhos iniciáticos de Mebes através dos 56 arcanos menores do tarô, poderíamos dizer que o naipe de Espadas é notavelmente o mais destruidor. Isso porque sua ideia é levar o iniciado a desfazer todo seu entorno material, incluindo sua personalidade (que entraria como um invólucro da individualidade essencial), seus pequenos egos, vontades e necessidades que podem ser consideradas como influência cármica negativa. Há um isolamento que busca, por um lado, o significado espiritual da dor existencial incidindo no vazio, e por outro a compreensão de

um vazio proporcionado pela matéria, que nada mais tem a oferecer a esse iniciado¹⁰⁶. A coisa é tão intensa que GOM chega a comparar o percurso de um iniciado em Espadas à Paixão de Cristo. A dor do Salvador seria a dor espiritual que alimenta o *Logos* iluminado dentro de si:

[...] parece-nos que a natureza humana de Jesus manifestou-se com maior força nas experiências do tipo de Espadas. A agonia do *Gethsemane*, a “Via Crucis” e a própria Crucificação são os mais intensos exemplos das experiências do naípe de Espadas. Na cruz, Jesus parece perder Seu caráter divino. Se não fosse assim, Seu sacrifício não teria sido completo (MEBES, 1989, p. 113).

Assim, a ideia de dor pode entrar como uma espécie de iluminação messiânica de destruição total do manifestado (que poderia até mesmo perder o “caráter divino”), na medida em que, destruindo por completo o aporte material e encontrando à luz de Kether, o iniciado torna-se um mestre em Copas. E o que mais ele poderia achar em Copas já que tudo o que ele construiu foi desacreditado e descartado? Aqui entra a noção de amor em Mebes, tão espiritual quanto religiosamente misteriosa¹⁰⁷. Um amor que diz respeito, no fundo, a Lei divina, a Lei do *Logos* que, agora encontrada – e incorporada –, justifica a dor sentida em etapas anteriores.

Em Copas, onde esse amor parece se espriar permeando as ideias de cada arcano, a dor já se tornou substância fundamental para o iniciado, não mais tendo a função de mostrar ou engatilhar estados, mas de confirmar o caminho dentro dos trilhos. No arcano 6 de Copas, por exemplo, encontramos a seguinte lição: “O sofrimento desempenha um papel importante na vida de todos os santos. É provavelmente necessário, não apenas como pagamento do carma passado, mas também como elemento purificador e espiritualizador, que ajuda na formação da “taça”” (MEBES, 1989, p. 133). E também:

¹⁰⁶ Todos os corpos referenciados por GOM, o corpo astral (referentes às formas), o corpo físico (que sofrem as influências dos *tatvas* indus) e mental, e a egrégora (o corpo formado por mais corpos da comunidade) portanto, sofrem a ação de Espadas e são, em alguma medida, modificados ou até mesmo destruídos. Sobre os corpos, dizem Decker e Dummett, “Mebes introduziu elementos considerados templários e enfatizou suposições ocultistas sobre “corpos”. O humano consiste num corpo físico, um astral e um mental, afirmou: os corpos astral e mental compreendem um ‘astrossoma’, que pode viajar para outros lugares e tempos. Esses conceitos foram apresentados para explicar a clarividência, mensagens espirituais, projeção astral, *déjà vu* e visões do passado e do futuro reveladas durante a hipnose, o sonho e o transe. Além disso, toda uma comunidade possui coletivamente um corpo espiritual, chamado de ‘egrégora’” (DECKER; DUMMETT, 2002, p. 257).

¹⁰⁷ Segundo Decker e Dummett, “Shmakov cita um *Curso Enciclopédico de Ocultismo*, mencionando brevemente as lições de Mebes como extremamente valiosas pela sua intenção e conteúdo, mas argumentando que são absolutamente impossíveis na sua exposição.” (DECKER; DUMMETT, 2002, p.157)

“Notemos que nada espiritualiza tanto a pessoa como o sofrimento, seja físico, seja moral, especialmente quando aceito com paciência e serenidade” (MEBES, 1989, p. 132). Portanto, é com “paciência e serenidade” que, em Copas, o sofrimento continua a agir. Depois do desespero de sua descoberta em Espadas, agora o sofrimento é um componente comum da “taça”, integrado a rotina do ser espiritualizado.

Antes de passarmos ao naipe de Paus, que nos parece ser o mais complexo, vamos recapitular o percurso com as palavras de Mebes:

Em Espadas, o caminho da fé ou o positivo, segue também a direção “diabática”, mas o caminho filosófico ou negativo é “anabático”, pois é o de sublimação, iniciando-se nas “realidades” do plano denso (10 ou Malkut) e, pela luta e pelo sofrimento, elevando-se a “Radiação” do Keter (Ás). Este caminho poderia ser chamado de reforjamento interno da “espada” em “taça” (MEBES, 1989, p. 146).

O ser “desconstruído” em Espadas, portanto, torna-se uma “taça” em Copas, pronto para receber a luz divina. O horizonte do caminho de Copas é o da doação da luz para o mundo, ou seja, ilumina-se não para fins individuais, mas para iluminar propriamente o Reino manifestado em Malkuth – eis aqui a segunda ideia importante de Mebes para nós: a *egrégora*.

Segundo Decker e Dummett, “[...] o termo deriva do grego *gregorios*, que significa vigilante” (DECKER; DUMMETT, 2002, p. 257). Em Mebes, a *egrégora* é o momento do caminho iniciático em que uma ideia (de potência, de luz espiritual ou de formas de transmissão do *Logos*) é transmitida a outras pessoas formando uma unidade de corpos ou um corpo social. Isso acontece em Ouros, na medida em que a vontade divina (o *Logos*) é alinhada à vontade humana, e acontece em Copas e Paus quando a luz espiritual de um mestre, num primeiro estágio, é transmitida a seus discípulos, e em um segundo, transmitida ao mundo inteiro, formando, por exemplo, uma religião.

O oito de Copas é um reflexo da Sefira Hod. É esta Sefira que se relaciona com a superação do elemento pessoal, depois da vitória do espiritual na Sefira precedente. No naipe de Copas não se trata apenas do desaparecimento total do elemento pessoal para que possa expressar-se Algo Superior, mas também da união, em nome desse “Algo Superior” com todos aqueles que, deste ou de outro modo, vivem o mesmo estado de consciência. Essa união é a “Glória” da vitória sobre si e a “Paz” de uma criação egregórica, internamente sólida (MEBES, 1989, p. 138).

Portanto, o sentido destrutivo em Mebes se confunde com a própria incorporação do *Logos* e de sua transmissão. Incorporar e transmitir a “luz” e sua pureza é tarefa

messiânica dos iniciados que abandonam seus egos, seus Eus inferiores, na configuração de uma egrégora, ou de um “corpo de corpos” cujo centro, despido de qualquer pessoalidade, é determinado pelo *Logos* divino.

4.4 O naipe de Paus em Mebes e o naipe de Cigarros em *O natimorto*

Como já insinuamos anteriormente, somente com esses elementos poderíamos já dizer que *O natimorto* é uma espécie de brincadeira séria com o conteúdo explicitado por GOM em seu livro sobre os arcanos menores. Não podemos afirmar com certeza que Mutarelli se inspirou em *Os arcanos menores do tarô* para escrever esse romance, embora, GOM tenha inspirado toda uma geração de tarotistas no Brasil nos anos 1980 e 1990. De todo modo, Mebes entra aqui como uma chave de leitura astuta. Isso porque o sofrimento, a suposta assexualidade, e a transcendentalidade da voz que somente o Agente consegue escutar são marcas, ou assinaturas, que remetem à ideia de um caminho iniciático mebesiano – *e mais precisamente aquele que precisa da dor para ser seguido*. Em termos de mercado editorial brasileiro das décadas de 1980 e 1990, possivelmente o livro mais popular que se aproximou dessa ideia de ligar caminhos iniciáticos ao tarô seja o de Éliphas Lévi, *Dogma e ritual de alta magia* (2017) (o qual Mebes se filia completamente), mas, sem dúvida, é o de Mebes aquele que consegue uma associação intensa ao conectar cada naipe e valor (do um ao dez, mais as cartas da corte) com um tipo de iniciação esotérica.

Suas associações se complexificam ainda mais, dando margem a trajetos sempre mais tortuosos em termos ocultos. É que o naipe de Paus no sistema de GOM é uma espécie de lado ativo do caminho de Copas, aquele em que o sofrimento já se encontra integrado em seu percurso.

Não esqueçamos que as Iniciações desses dois naipes são, na realidade, urna só Iniciação, sendo Copas seu pólo passivo-receptivo e Paus – o ativo-criativo. É interessante mencionar que essa ligação, em um aspecto muito rebaixado, na cartomancia, expressou-se pela regra segundo a qual a dama de Copas, que representa a síntese de seu naipe, é considerada a “dama do coração” do rei de Paus que, por sua vez, representa a síntese do seu próprio naipe (MEBES, 1989, p. 145).

Além dele ser o lado ativo de Copas, *o caminho de Paus vai nos dois caminhos ao mesmo tempo (de Kether à Malkuth e de Malkuth à Kether)*. E ainda:

O Iniciado de Paus modifica as formas existentes de vida, dando-lhes uma nova essência e destruindo, simultaneamente, tudo que nelas tornou-se obsoleto, tudo que perdeu sua razão de ser, tornando-se apenas uma aparência, uma ilusão. Ele não “põe vinho novo nos velhos odres”, pois os “odres” ficam também renovados. O Iniciado de Paus conhece a razão e o porquê de cada forma, ele vê com clareza a essência de tudo e, portanto, tem o direito de destruir as aparências enganadoras, “Maia”. Ele sabe também que sua força vem do Alto e que, quanto mais crescer individualmente, tanto mais poderá dar ao mundo (MEBES, 1989, p. 150).

Em *O natimorto*, o naipe de Paus se encaixa na trajetória do Agente na medida em que fala de um indivíduo que age no mundo por conhecer e ter incorporado o *Logos* divino (a Voz da pureza) e, acima de tudo, por conhecer “o porquê de cada forma”. Como vimos ao longo desta tese, o Agente detém o monopólio de sentido na sua relação com a Voz. Ele sabe de uma verdade que ela não sabe. E sabe, principalmente, de uma verdade que o mundo não sabe: a Voz da pureza. É, precisamente, nesse sentido, inclusive, que se torna altamente perigosa, em *O natimorto*, a afirmação: “[...] ele vê com clareza a essência de tudo e, portanto, tem o direito de destruir as aparências enganadoras” (MEBES, 1989, p. 150). Isso porque, como veremos no naipe de cigarros, o principal componente que faz do Agente um iniciado que tudo enxerga é a sua capacidade de isolamento asséptico a contornar uma suposta pureza, e não a sua ação no mundo. Vejamos como isso se dá em cada um dos arcanos deste novo naipe.

4.5 O Ás de Cigarros: sefirás Kether e Malkut, “A Nicotina”

Se o Ás de Paus diz respeito ao entendimento de um potencial divino no mundo, o Ás de Cigarros vai pelo mesmo caminho, mas na medida em que esse potencial é acendido por uma força externa – o isqueiro da Voz, ou melhor: o seu fluido. Lembremos o que diz Mebes sobre esse primeiro estágio no naipe de Paus:

O Ás de Paus inclui em si os dois momentos iniciais do estágio de Paus: a conscientização pelo Iniciado de sua força interna, levando-o a começar sua missão, e o poderoso impulso de vontade para alcançar a fusão com a Luz Primordial” (MEBES, 1989, p. 150).

No caso de Cigarros, falamos do encontro com uma força ou sinal do *Logos* que inicie o ciclo vicioso representado por esse naipe. Vamos lembrar que o Paus do naipe de Cigarros é acendido e consumido até que vire cinzas, dando lugar a um novo cigarro, a um novo “pau” aceso. Essa é a força cativa deste naipe, qual seja, *sua capacidade de*

descartar sua própria matéria em função da manutenção de uma relação interpessoal. A egrégora aqui é um novo nome para a dependência em todos os níveis: afetivo, físico e social. É para acender novos cigarros que se acende o primeiro – para manter um padrão de relacionamento; uma forma de não agir no mundo exterior, e se voltar somente para o que mantém a relação entre o cigarro e o isqueiro, ou seja, entre o Agente e a Voz.

A ligação direta entre as sefirás Kether e Malkuth, antes de representar uma ação do espírito no mundo, representa a passividade de se “queimar” esse espírito em um microcosmos solitário. A brasa de Kether se desfaz na ação de fumar; na manifestação material do vício em se isolar em Malkuth. Nesse sentido, os outros arcanos serão o desenvolvimento, ou melhor, a involução da ideia de vício que se contrai cada vez mais em um universo interior. A mistura entre Kether e Malkuth, no naipe de cigarros, leva a uma inalação repetitiva de um simulacro do espírito. Agir no mundo, aqui, é agir em si, visando um horizonte encarcerado, no qual esse simulacro possa ser consumido sem maiores preocupações com as oscilações afetivas do que vem de fora. É em busca de uma queima homogênea esse consumir-se. Como diria o Agente: “E ainda existe a chance de que por fim nos esqueçam aqui, aí então viveríamos aqui pelo resto de nossas vidas... protegidos...” (MUTARELLI, 2009 p. 32).

LEITURAS:

Significado divinatório: numa leitura, o ás de cigarros pode significar imobilidade. O princípio do estabelecimento de um período solitário, de um isolamento deliberado. Foge-se para uma casa nas montanhas por conta própria, abandonando, definitivamente, a sociedade.

Significado invertido: Vício em si mesmo. Medo extremo das manifestações externas. Capacidade de manipular os assuntos de modo que eles girem em torno de si. Ressentimento em potencial.

4.6 O Dois de Cigarros: sefirás Hokmah e Yesod, “A Brasa”

A imagem que temos deste arcano, um cigarro apagado e outro aceso, representa a ideia de um cigarro ser aceso no outro. Ou seja, ele pode tanto denotar uma pessoa que acende um cigarro no outro, quanto um fumante que tem seu cigarro aceso por outra

pessoa. Aqui, a Voz deixa de lado seu isqueiro para ser “acendida” pelo cigarro do Agente. Os dois princípios, tanto em Yesod, mais próximo do manifestado, quanto Hokmah que está a um passo da sublimação, se unem para formar um ciclo vicioso concentrado, não na manifestação do *Logos* divino, mas na construção de uma teia cármica, enredada, no caso de *O natimorto*, pelas histórias da personagem masculina. Yesod, o fundamento, representa a fonte de suas histórias, ou seja, sua infância; Hokmah, o fluxo narrativo em potencial. Neste sentido, o que acontece no dois de Cigarros é o oposto do dois de Paus de Mebes, em que:

O Iniciado liberta-se neste Arcano de todas as formas de consciência através das quais se cria o carma. Em outras palavras, a realização deste grau corresponde a superação do carma pessoal, com todas as consequências desse ato iniciático interno. Todavia, embora libertando-o por completo das formas, o 2º Arcano de Paus, que corresponde também a Sefira Yesod, liga simultaneamente o Iniciado a criação de formas novas e sempre mais perfeitas para a evolução da humanidade (MEBES, 1989, p. 152).

Ao contrário, o iniciado no Dois de Cigarros relembra e transmite os seus carmas para outra pessoa através de antigas histórias; o arcano marcaria o encontro com essa segunda pessoa, esse segundo fumante. Em *O natimorto*, um momento que representa a chegada do Dois de Cigarros poderia ser:

Acendo um novo cigarro.
Ela imita o meu gesto.
Mesmo advertidos de que
“Fumar causa mau hálito,
Perda dos dentes
E câncer de boca”,
Fumamos (MUTARELLI, 2009, p. 26).

LEITURAS:

Significado divinatório: parceria destrutiva. Alguém vai entrar na sua vida para endossar uma característica que o aprisiona. Dependência pessoal. Construção de uma rede cármica por meio de uma relação instável.

Significado invertido: Vontade de fumar um cigarro atrás do outro, junto com alguém, para escoar o tempo do mundo. Um assunto que nunca termina. Alguém que ficou até o final na festa e não sabe a hora de ir embora.

4.7 O Três de Cigarros: sefirás Binah e Hod, “O Maço”

Transmitir os carmas do passado para um outro fumante constituía uma parte da missão do arcano anterior, o dois de Cigarros; e para ser mais preciso, o dois marcava o encontro entre os dois fumantes de *O natimorto*. Aqui, no três de Cigarros, o iniciado deverá encontrar o melhor jeito para realizar essa transmissão. Nesse sentido, a pergunta a ser feita por ele é: como fazer com que mais um cigarro seja aceso? Essa é uma maneira de continuar contando suas histórias; e essa deve ser a razão que dará forma a sua transmissão. Sabemos que continuar contando uma história foi um dos artifícios de Xerazade nas *Mil e uma noites* (2021) para não ser morta. Por isso, contar histórias, aqui, é uma forma de se manter protegido, sabendo que a Voz da pureza só seria apreciada de uma maneira encastelada, engaiolada, pela única pessoa que consegue escutá-la, o Agente. É para que a Voz, o *Logos*, continue “cantando” que se constrói essa nova forma de acender novos cigarros, ou seja, de se contar novas histórias.

Binah é a Sefira da Razão. No sentido de descida, ela se manifesta como limitação do Influxo Divino do Amor, já envolvido em Sabedoria. Isto significa que em sua missão, o Iniciado tem a possibilidade de transmitir ao mundo apenas uma expressão limitada do Influxo Divino recebido; significa, portanto, que deve medir e limitar seu potencial espiritual e seu poder realizador, adaptando-os a receptividade humana e as condições concretas da época e do meio em que atua. Todo o trabalho externo do Iniciado é condicionado por esses fatores (MEBES, 1989, p. 154).

LEITURAS

Significado divinatório: alguém não dará uma notícia pra você hoje. Ou, possivelmente, uma notícia será dada, mas não hoje (e nem nesse mês ou este ano). Em um significado mais superficial, pode ser que uma transmissão ao vivo seja interrompida. Apreensão no recebimento de uma encomenda.

Significado invertido: Uma notícia ruim lhe será dada, mas você não acreditará nela. Mesmo as piores propostas lhe parecerão incríveis. Deslumbramento com a esquisitice. Apego a deficiência alheia. Canastrice.

4.8 O Quatro de Cigarros: sefirás Hesed e Netzah, “O Hotel”

Neste arcano, temos a imagem de quatro cigarros pousados em um cinzeiro de maneira perfeitamente simétrica. As brasas estão voltadas para um centro comum, mas foram esquecidas lá. Se inculcar carmas passados da infância em outro ser humano era a missão dos arcanos precedentes, neste o iniciado é convocado a encontrar o melhor lugar e tempo para fazê-lo. O quatro é o número da estabilidade, da simetria e dos sistemas perfeitos. É por meio do Quatro de Cigarros que podemos enxergar melhor a ideia de um cativo afetivo, mas também de uma pousada indiferente, ascética – um hotel, por exemplo. Encontrando o melhor lugar para tecer a teia cármica aprisionante, o Agente poderá vislumbrar sua missão de resguardar aquilo que não pode ser compreendido pelo mundo. Novamente, é o oposto das missões propostas por Mebes.

Há, contudo, um outro aspecto que se assemelha ao quatro de Paus de GOM. Vejamos o que ele nos diz sobre isso:

No aspecto subjetivo de Paus, isto é, a subida individual do Iniciado, o 4º Arcano corresponde a Sefira Netzah, Sefira da Vitória. Entretanto, em Paus não se trata da vitória sobre si mesmo ou sobre o mundo do “não-Eu”, mas da renúncia a lutar e vencer em seu próprio nome. No grau precedente, o Iniciado renunciou a Paz Superior; neste, renuncia a todo e qualquer princípio próprio, seja pessoal, seja individual, na sua luta contra a involução do mundo (MEBES, 1989, p. 158).

Aqui, portanto, por meio de uma renúncia individual – que no Agente se reflete, por exemplo, em sua assexualidade e dignidade (lembramos que o Maestro matinha relações sexuais com sua mulher) – o iniciado no Quatro de Cigarros resguarda a Voz da pureza do mundo. É para não deixar o mundo macular essa Voz que ele encontra um refúgio, e não o contrário.

As missões dos Grandes Instrutores, transmitindo e espalhando no mundo o Influxo Divino, geralmente sob a forma de um novo ensinamento religioso, de um novo aspecto da Verdade, adequado à época e ao meio humano. O nosso presente estudo do naipe de Paus e de seus graus, trata especialmente desse tipo de missões (MEBES, 1989, p. 156-157).

Esse arcano corresponde ao arcano criado pelo Agente, o Natimorto, que ganha a seguinte descrição em suas palavras:

O Agente – Fica tranquila, vai dar tudo certo.

A Voz – Você diz isso por causa da figura que tirei pela manhã, o Natimorto?

O Agente – Também.

A Voz – Sabe, é difícil acreditar que essa imagem possa representar algo bom. Um bebê recém-nascido cheio de tubos e visivelmente doente, decrépito.

O Agente – Ele representa a vida vencendo qualquer obstáculo. Apesar de muito doente, ele nasceu.

A Voz – Talvez você esteja certo.

O Agente – Quem nasce morto não nasce?

A Voz – Como assim?

O Agente – Mesmo que um bebê nasça morto, nós consideramos o seu nascimento.

A Voz – Mas ele não viveu.

O Agente – Viveu uma vida intrauterina. Para morrer, é preciso viver.

A Voz – Mas isso é horrível, é triste.

O Agente – Isso é sublime. Ele tornou mãe a mulher que o pariu. E ela sempre dirá: meu filho “nasceu” morto. Isso o torna um ser superior, quase santo. Viveu sem macular-se com o mundo. Pulou uma passagem de sofrimento e desilusão. Foi da não existência para a não existência protegido no interior de sua mãe. Puro (MUTARELLI, 2009, p. 80).

LEITURAS

Significado divinatório: Fixação em um objeto. Sentimento de posse exacerbado. Excesso de cuidados. Uma figura protetora aprisionando uma outra com boas intenções. Uma mãe que se nega a deixar o filho sair de casa, por exemplo.

Significado invertido: Descuido de si. Usar a mesma roupa por dias, por exemplo. Desleixo material. Não saber transitar em outro lugar a não ser dentro de sua própria cabeça.

4.9 O Cinco de Cigarros: sefirás Geburah e Tifereh, “A Desconfiança”

O Cinco é uma carta de crise em todos os naipes de um tarô normal. Cinco de Espadas representa um conflito com outras pessoas; o Cinco de Copas, arrependimentos; o cinco de Ouros, pobreza e crises financeiras; e o cinco de Paus, na maioria dos manuais sobre, diz respeito a um conflito de interesses. Em Mebes, a carta de Paus se converte em uma espécie de limitação daquilo que deve ou não ser transmitido na missão divina do iniciado. Vejamos

A realização das missões confiadas pelo Alto, caracterizam o naipe de Paus. O 5º Arcano do naipe corresponde a concentração e concretização

da Vontade Divina, dando-lhe, através de sua missão, um matiz individual e uma determinada direção (MEBES, 1989, p. 160).

No Cinco de Cigarros, essa limitação é imposta pela Voz. É ela que engendra a crise que fará com que o Agente, nosso iniciado em Cigarros, limite seu campo de atuação, tomando os devidos cuidados para que seu cativo cármico não desmorone. Vale lembrar que é na constatação da frase védica proferida pelo Agente à Voz, “*tat tvam asi*” (“Tu és isto”), que o conflito é definido. Vale retomar a citação já exposta aqui:

[...] A Voz – Mas eu não esperava uma história dessas.
A Voz – Essa história é horrível. Eu esperava outra coisa de você.

Um novo desconforto silencioso.

O Agente – Como dizem: “*Tat tvam asi*”

A Voz – O que isso quer dizer?

O Agente – Bem, na verdade eu nem sei se a pronúncia é essa, mas é algo que vem da sabedoria védica e quer dizer “tu és isto”.

A Voz – O que você está tentando me dizer

O Agente – Nada, só estou devaneando.

A Voz – Não, não. Você primeiro me conta uma história medonha e depois quando eu digo que a história é desagradável, você me vem com essa de “tu és isto”? O que está tentando me dizer? (MUTARELLI, 2009, p. 53).

Portanto, cena análoga ao que aparece em Mebes:

O estágio de Copas se expressava por um modo de expansão que parecia ilimitada, estado que corresponde a fórmula oriental “*Tat tvam asi*”. Em Paus, essa expansão torna-se limitada, tomando a forma de uma missão bem definida, exigindo uma espécie de autoafirmação interna, correspondendo a fórmula “*Isto sou eu*” (MEBES, 1989, p. 160).

A autoafirmação, aqui, é uma explicação exigida pela personagem da Voz do “porquê” e do “para quem” das histórias contadas pelo agente.

LEITURAS

Significado divinatório: Você estará mais eloquente hoje! Um professor, por exemplo, que acordou inspirado. Clareza nas ideias. Argumentos sólidos e lógicos. Compreensão matemática dos assuntos.

Significado invertido: Duplo sentido. Uma mensagem mal interpretada gerando outra mensagem mal interpretada. Um mal entendido incontornável. Dizer nas entrelinhas. Falar mal do outro por meio de mensagens cifradas.

4.10 O Seis de Cigarros: sefirás Tiferet e Geburah, “O Abandono”

Este naipe representa o encontro da Voz, o disparador/isqueiro espiritual da manutenção cármica do Agente, com um elemento externo magnetizado: o Maestro. Portanto, é um momento no qual, ao invés de encontrar novamente o mundo (ou a sua essência fora de si), o iniciado desse naipe encontrará o exato oposto: a mais completa solidão, endossada, também, pela narrativa de que “o Maestro é incrível”. Tem-se a notícia de que o espaço externo é um ambiente imperdível (impressão incorporada pela figura do Maestro); no entanto, isso servirá apenas para que o iniciado do sexto arcano se encasule cada vez mais no útero de sua cama. Vejamos um exemplo de *O natimorto*:

Hoje
ela demora
mais.
Espero
mais.
Fumo
dobrado.
Acendendo
a ponta de um no outro.
Minha própria lemniscata,
meu princípio e fim.
Permaneço sentado,
observando
a fumaça.
Penso em histórias
para matar
o tempo.
Amanhã
ela conhecerá
o Maestro
e ele a seduzirá.
E ela,
como todas,
o receberá
na fraqueza
de sua vagina.
E, talvez, fascinada,
não volte
e me esqueça.
e eu suma,

esquecido.
 Minha imagem
 pouco a pouco
 desbota
 até que eu
 deixe de ser. (MUTARELLI, 2009, p. 83-84).

Isso porque ele entende que, por representar a sua essência destruída por seus carmas, a Voz é uma engrenagem fundamental de sua existência – ela é, precisamente, o isqueiro que acenderá todos os seus “cigarros”, ou seja, o fundo obscuro a movimentar suas histórias.

Ao contrário do que diz Mebes acerca do sexto grau do naipe de Paus, o Seis de Cigarros é o signo da prostração, e não da paz. Vamos ver o que ele nos diz:

Este hexagrama é um símbolo de alta espiritualidade que caracteriza os Iniciados de Paus. Representa a PAZ ATIVA, isto é, a receptividade a Luz Superior e a manifestação do Não-Manifestado no mundo terrestre, guardando uma paz interna, completa (MEBES, 1989, p. 161).

Sabemos que a Luz Superior (a Voz da pureza) foi de encontro ao mundo externo, mas o Agente não. A “paz ativa”, aqui, se converte em uma ativa destruição de si, expressa nos próximos arcanos. É o começo de uma egrégora eternamente desfeita:

O Agente – Não! Não ligue a TV.
 A Voz – Por que não?
 O Agente – Eu não quero saber o que se passa lá fora
 (MUTARELLI, 2009, p. 104).

LEITURA

Significado divinatório: Inveja levando a uma passividade destrutiva. Sentimento de sentir-se incompreendido. Sentir-se cancelado. Alguém que é isolado de uma turma por motivo torpe. Em contrapartida, ser privado da convivência de alguém que se gosta muito. Desejar o mal para alguém, mas infligir este mal em si mesmo.

Significado invertido: Um inimigo lhe fará entender certas coisas sobre si mesmo. Alguém irá utilizar a sua casa sem você saber.

4.11 O Sete de Cigarros: sefirás Netzah e Hesed, “A Desconstrução”

Na imagem, vemos sete bitucas apagadas em um cinzeiro. Trata-se da paralisação do tempo que é marcado pela queima dos cigarros. Neste caso, como não há mais cigarros, é o próprio iniciado que deve ser “consumido” para que algum tempo passe. Torna-se necessário uma atitude de entrega total ao ambiente escolhido no quarto grau, qual seja, o quarto de hotel. Tem-se a impressão de que as coisas já nascem mortas – os pensamentos, os afetos, as necessidades básicas. O iniciado torna-se essa impressão; é, praticamente, um natimorto, em posição fetal, em sua cama eternamente desfeita. Como diz Mebes, o sete de Paus é “o resultado da influência do Iniciado sobre o ambiente e de seu poder de manifestar o Não-Manifestado” (MEBES, 1989, p. 163). Em *O natimorto* isso se converte no caos de uma noite infinita. A luz de fora não entra nesse ambiente infestado pelos fluidos descartáveis de um iniciado que, por outro lado, parece acumular raiva e ressentimento. O Não-Manifestado manifesta-se fora dali, em um ambiente em que o divino possivelmente será também descartado (a casa do Maestro).

Como esse grau corresponde a sefirá Netzah, a vitória, em *O natimorto*, o Sete de Cigarros representará a própria derrota. Uma derrota ignorada, já que também se trata da sefirá Hesed, misericórdia. O iniciado, neste grau, terá a sensação de que foi largado no meio da noite indiferenciada e sem tempo. E mesmo a sua esperança é uma constatação de sua insuficiência como agente espalhador da Luz eterna. No livro de Mutarelli, o prenúncio deste arcano pode ser encontrado nos seguintes trechos:

A Voz – Nossa, está tão quente lá fora!
 O Agente – Trouxe o meu cigarro?
 A Voz – Puxa! Eu esqueci!
 O Agente – Eu vou pedir.
 A Voz – Você não vai se levantar?
 O Agente – Daqui a pouco.
 A Voz – Não acha que tem passado muito tempo deitado?
 O Agente – Não sei.
 A Voz – Você está bem?
 O Agente – Estou (MUTARELLI, 2009, p. 79).

E também:

Então
 já é noite,
 agora,
 quando ela chega.
 Ansiosa

por amanhã.
 Mal me nota.
 Corre para o banho
 de porta fechada.
 Lacrada.
 A mim,
 apenas
 boa noite.

Boa noite.

Quanto mais eu me protejo,
 mais eu me firo.
 Quanto maior a doçura,
 mais forte é o enjoo (MUTARELLI, 2009, p. 84).

Vale notar, também, que agora a própria presença do Não-Manifestado (a Voz da pureza) é motivo de “enjoo” por parte do Agente. Há uma necessidade que começa a se desenvolver de dissociação entre o iniciado e a parte divina que movimentava suas histórias. O iniciado, enfim, é desligado daquilo que o fazia se expressar. Ele é o exemplo pervertido do aspecto saturniano descrito por Mebes, em que:

Um Iniciado Saturniano ressaltará a importância do princípio místico, da união com o Divino através da purificação interna, valorizando o isolamento e o afastamento do mundo. Estabelecerá, talvez, Mistérios inacessíveis as massas humanas. Seu ensinamento somente será compreendido por poucos (MEBES, 1989, p. 164).

LEITURAS

Significado divinatório: Sensação de vazio inexplicável. Inatividade extrema. Atrofiamento dos músculos. Chorar sem saber o porquê.

Significado invertido: Uma sensação de liberdade na tristeza. Um bebê a brincar com o próprio excremento. Uma deriva sem volta.

4.12 O Oito de Cigarros: sefirás Hod e Binah, qliphath Satariel, “O Labirinto”

Mebes fala, acerca do Oito de Paus, sobre um espírito de “bem-aventurança” a tomar conta do indivíduo em sua missão de espalhar o Logos divino pela terra. Em *O natimorto*, ao contrário, estamos no Oito de Cigarros e um espírito de ressentimento encarna no corpo do iniciado neste naipe. O impulso, nesse sentido, é de destruição, e não

de harmonia e pacificação. Primeiro uma destruição de si, que já havia começado no arcano cinco, denominado “a desconfiança”, depois uma destruição do ambiente que se torna irrespirável com a presença do Agente.

A Voz – Meu Deus! Olhe pra você!
 O Agente – Não me sinto bem, estou fraco.
 A Voz – Você está febril.
 O Agente – Você também não parece bem.
 A Voz – Veja, você fez as necessidades na cama!
 O Agente – Estou fraco, não consigo levantar.
 A Voz – Venha, eu vou te dar um banho.
 O Agente – Não consigo levantar.
 A Voz – Eu vou te ajudar, você precisa comer.
 O Agente – Dói meu estômago.
 A Voz – Você não comeu nada esses dias?
 O Agente – Não.
 (MUTARELLI, p. 130, 131)

Isso se dará, também, por meio de padrões repetitivos, paranoias e neuroses, obsessões e atos sem sentido manifesto. É o efeito do número oito na vida do iniciado, que aqui diz respeito a uma afirmação de ciclos de vida que se apresentam em sua forma viciada.

Eu espero.
 Espero
 que ela perceba
 que, mesmo quando saímos,
 não vamos
 a parte alguma.
 Estamos sempre
 no mesmo lugar (MUTARELLI, 2009, p. 82).

Como o iniciado em Oito de Paus reverbera uma sefirá da emanção, Binah, aqui, a qliphath correspondente da Árvore da Morte será acionada: Satariel. Nesse espaço, o iniciado enfrentará seus mais obscuros segredos, coisas esquecidas da sua primeira infância que finalmente virão à tona e o colocará em um labirinto de sentimentos difusos e penetrantes. Daí a imagem que vemos no arcano: um caminho labiríntico feito por bitucas de cigarros.

Se eu tivesse
 conseguido concretizar o meu plano,
 se a Voz da Ternura tivesse feito sua parte
 do acordo,
 e me permitido
 dela cuidar,
 o monstro permaneceria
 dormente,
 e o mundo
 estaria

protegido
de mim.
Se aquela tábua
não tivesse partido,
eu não saberia
quem sou (MUTARELLI, 2009, p. 130).

LEITURA

Significado divinatório: O vazio do arcano anterior é preenchido com uma espécie de raiva produzida pelo retorno ao passado. Fúria em potencial. Zeus tem o intuito de berrar ao olhar para a história. Saturno em combustão espontânea.

Significado invertido: Nostalgia infundada. Passa-se pelas fotos da infância vendo detalhes que não significam nada para a sua consciência. Princípio de autismo.

3.13 Nove de Cigarros: sefirás Yesod e Hokmah, qliphath Ghogiel, “O Sem Forma”

Neste arcano, temos a imagem de um cinzeiro vazio. O iniciado libertou-se de todas as formas, mas ao invés de reintegrar-se com a Voz da pureza, ele se integra a sua ausência. Isso significa que mesmo na sua presença, o Agente sente-se separado disso que Mebes chama de “Não-Manifestado”. A Voz, portanto, dá lugar a voz de sua tia tarotista, a dizer o que o Agente será no futuro – voz não-manifestada ao leitor, mas que este já pode intuir. É o fundamento obscuro representado pela sefirá Yesod – o elemento inconsciente que irá fundamentar todas as quedas que, ao que tudo indica, não cessarão até a morte desse iniciado.

A qliphath correspondente na *Árvore da Morte* é Ghogiel, ou seja, a personificação da farsa e das falsas previsões. Algo será revelado ao leitor que ficará sabendo a verdade de uma mentira contada pelo Agente. Essa mentira será decisiva para a destruição, que almeja ser total, no horizonte ressentido da personagem. Eis um trecho de *O natimorto* que sintetiza a ideia de Ghogiel no nove de Cigarros:

Um dia,
minha tia
minha sorte
tirou

nas cartas
 de seu maldito tarô.
 Desmascarado
 no destino traçado
 por imagens medievais,
 tentei negar
 minha natureza,
 mas minha tia preferiu acreditar
 no juízo que o baralho
 fazia de mim.
 O tarô não prevê apenas o futuro:
 nele se grava
 também o que se passou (MUTARELLI, 2009, p. 128).

Por outro lado, a ideia de forma ou destituição de forma, em Mebes, é relacionada a um contato direto com o Não-Manifestado, pois, segundo GOM,

Toda forma é um fator de obscurecimento e, também, todo obscurecimento já é uma forma, isto é, urna limitação ou condicionamento. A libertação total da forma corresponde a PUREZA METAFÍSICA que nenhum véu distorce. Pureza, título tradicional deste Arcano, faz parte da natureza de Paus (como também a Bem-aventurança) e corresponde ao segundo Portal para a Reintegração ou Paranirvana (MEBES, 1989, p. 172).

No caso do Nove de Cigarros, a destruição de formas é voltada à ativação de velhos carmas encoberto por mentiras e labirintos mentais. Toda forma é destruída para a manutenção de um Não-Manifestado mundano, que é, na verdade, o fundamento de uma face ainda mais destruidora: o “monstro” a que o Agente recorrentemente se refere.

LEITURA

Significado divinatório: Autodestruição sem motivo aparente. Um homem que se voluntaria a um experimento de alto risco. Por outro lado, alguém que esconde verdades mortais. Um indivíduo julgado em um tribunal sem recurso a defesa.

Significado invertido: Um grande alívio está por vir. Contar uma nova história ao se desapegar do passado.

4.14 O Dez de Cigarros: sefirás Malkut e Keter, qliphath Thaumiel. “A Voz do Silêncio”

Na imagem do arcano, uma boca esfumaçada. O cigarro, aqui, encontra-se completamente evaporado no ar e sem uma forma fixa. Temos somente uma boca a tragar, falar ou aspirar o corpo do que outrora havia sido um cigarro. Encontramos também no décimo arcano de Paus o mais poderoso indício da ligação entre *O natimorto* e a obra de G.O. Mebes. Isso porque o nome desse arcano no naípe de Paus é “O Silêncio”, recebendo a seguinte descrição:

O 10º grau de Paus é o terceiro Portal para a Reintegração. O título tradicional do Arcano é “Silêncio”. Como deve ser entendido este “Silêncio”? Significa certamente muito mais do que a ausência de qualquer ruído, definição que no plano físico corresponde a essa palavra. O “Silêncio” metafísico é a ausência, também, de outras vibrações mais sutis, pertencendo aos planos supra físicos, inacessíveis aos nossos sentidos. O “Silêncio” ou a “Voz do Silêncio” do esoterismo oriental, já pertencem ao plano espiritual. É o “Sat” da Iniciação do Oriente, ou seja, a Existência Real, onde não mais há modificações, nem formas, nem limitações (MEBES, 1989, p. 176).

Agora façamos a comparação com um trecho do início de *O natimorto*:

A Voz da Pureza se levanta e dá uma leve pigarreada.
Então seu semblante se fecha, em plena concentração.
E sua boca começa a se mover.
E seu rosto se transfigura a cada instante.
Para alguém menos refinado,
a impressão pode ser de que ela só esteja ali, de pé,
movendo a boca a esmo, ao acaso.
Mas isso só para os seres de uma natureza muito bruta.
Isso apenas para os insensíveis, ou para os ignorantes.
Essa impressão cabe apenas àqueles realmente menos sofisticados, que
não percebem que não podemos ouvir um único som emitido de sua
suave boca por se tratar de um som que, de tão puro, de tão cristalino,
faz-se inaudível aos mortais.
Quanto a mim, me derramo em lágrimas.
E sinto todo o meu corpo arrepiar-se diante de um momento quase
sacro.
Transcendente (MUTARELLI, 2009, p. 15).

O silêncio, portanto, diz respeito a uma outra forma de existência que somente alguns “privilegiados” poderiam entender. Ele, na visão de GOM, possui uma Voz (“a Voz do Silêncio”), sendo, dessa maneira, correlato à Voz da Pureza descrita por Mutarelli. Convertido em um canto puro em *O Natimorto*, ele é, nas palavras do Agente,

“transcendente”, ou seja, pertence a outros planos “supra físicos” de existência. A Voz da Pureza (ou do Silêncio), que é, enfim, um silêncio “para os mortais”, pode ser escutada somente pelos iniciados no naipe de Paus, pois diz respeito a outros planos do espírito. Mas e no naipe de Cigarros?

Aqui se forma uma pervertida ligação entre as sefirás Kether (a coroa) e Malkuth (o reino), na medida em que, ao invés da Voz da Pureza se manifestar no mundo independente de forma, tempo ou espaço, ela é deflagrada como uma mentira (encontro entre a Voz e o Maestro) que só pode ganhar sua verdade no quarto de hotel com o Agente. Thaumiel, o correspondente de Kether na Árvore da Morte, pode nos ajudar a entender esse desfecho, na medida em que ele é conhecido como “o gêmeo de Deus”, um monstro de duas cabeças que nega a unidade divina. Aqui, precisamente, a Voz é uma mentira para o lado externo, mas, para o lado interno é uma verdade afirmada pelo Agente – duas cabeças de um mesmo não-manifestado. Ao final, é ele que possuirá a verdade sobre toda a situação apresentada no livro. Vejamos:

O Agente – E você? Por que está tão abatida?
 A Voz – Você tinha razão.
 O Agente – Aquele desgraçado, o que ele te fez?
 A Voz – Foi tão humilhante.
 O Agente – Eu falei que você não devia sair.
 A Voz – Eu sei.
 O Agente – Eu falei que cuidaria de você.
 A Voz – Eu devia ter te ouvido (MUTARELLI, 2009, p. 131).

Por outro lado, a egrégora criada por esses dois personagens é nula. Eles, agora, dependem um do outro para subsistir na verdade proferida pela Voz do Silêncio. Mas, como vimos no arcano anterior, tanto o iniciado quanto o Não-Manifestado (a Voz da Pureza) estão em uma perpétua dissociação. Se, em Mebes (1989, p. 176) o Dez de Paus diz respeito à “a superação da necessidade de qualquer movimento”, no naipe de Cigarros o Dez fala sobre o movimento tornado impossível. A clausura configura-se completa, embora eles estejam próximos apenas fisicamente; o Agente já entendeu o seu futuro – o monstro previsto agora espera o melhor momento para avançar. Talvez a única maneira de haver uma união entre esses dois (Voz e Agente) seja uma incorporação dessa Voz por parte do iniciado. Em *O Natimorto*, tal solução aponta para um desfecho literal e físico. Poderia o Agente, literalmente, mastigar a Voz da Pureza?

LEITURA

Significado divinatório: Assassinato. Canibalismo. Decisões extremas. Julgamento final. Incorporar o nada através do seu consumo. Evaporar junto com outra pessoa.

Significado invertido: União perpétua. Acordar em uma realidade paralela. Sonhar o sonho do outro.

4.15 O Rei de Cigarros

Figura 24 - Desenho de Lourenço Mutarelli



Fonte: *O natimorto* (MUTARELLI, 2009)

Segundo Mebes, cada figura da corte corresponde a um naipe do baralho. O rei ao naipe de Paus, a dama a Copas, o cavalheiro a Espadas, e o valete a Ouros. Essas correspondências dizem respeito também aos tipos de caminhos que o iniciado deverá passar, como já falamos em capítulos anteriores, e ao Tetragramaton, ou o chamado nome de Deus, representados pelas letras hebraicas Yod He Vav He, YHVH. Yod seria o caminho de Paus, o primeiro He o caminho de Copas, o Vav o caminho de Espadas e o segundo He o caminho de Ouros. Nesse sentido, um Rei de Ouros, seria um Rei do

caminho de Ouros (segundo He, caminho anabático, de Kether à Malkuth), ou seja, um Rei que possui as características espirituais de Paus, com o horizonte material de Ouros. Isso poderia ser aplicado a todas as figuras da corte.

A primeira característica do Rei de Cigarros é a sua assexualidade, que se assemelha bastante ao que é aconselhado por Mebes em seu livro sobre os arcanos menores. Vejamos:

Vida sexual. Se uma abstinência completa não for possível, pelo menos a moderação e um controle plenamente consciente são indispensáveis. Uma vida sexual desregrada, relaxada ou depravada é totalmente incompatível com o trabalho oculto. Não devemos esquecer que conservando a energia sexual, alimentamos as forças mentais e psíquicas. A medida em que se processa um genuíno crescimento espiritual, as necessidades sexuais não apenas diminuem, mas acabam desaparecendo completamente (MEBES, 1989, p. 181).

O fogo sexual, portanto, deve ser conservado, sempre, na brasa do próximo cigarro. Trata-se, então, de um Rei passivo a macerar sua angústia dentro de si. Ele não representa nenhuma das letras do nome divino (YHVH), mas antes uma diluição de qualquer nome por meio dessa asfixia que resulta em um tipo de afasia do espírito. Acender um cigarro no outro, então, significa aqui se asfixiar com a fumaça do fogo libidinal. Nesse sentido, sua expressão máxima é a automutilação.

Outra característica deste Rei é o fato de ele monitorar os movimentos da Voz. Ele é, acima de tudo, um vigilante (significado original da palavra gregórios em grego, que dará origem a egrégora). Seu olhar, multifacetado, tanto pode significar vigilância, quanto apatia, fúria e fragilidade, a depender do ângulo que o olhamos.

A fúria
me mantém acordado.
Preserva elétrico meu corpo
e mantém minha mente
terrivelmente ocupada.
Mas enfim amanhece.
A manhã nos salva,
mais a ela do que a mim.
Ela se assusta ao me ver acordado.
A Voz – Você não dormiu?
O Agente – Acabei de acordar.
A Voz – Me assustei quando abri os olhos e te vi me olhando.
O Agente – E por que se assustou?
A Voz – Seu olhar parecia estranho.
O Agente – Deve ser por causa da penumbra. (MUTARELLI,
2009 p. 104)

LEITURA

Significado divinatório: Essa carta representa o consulente. Se ela saiu pra você, é possível que você tenha olhado bastante tempo para o Agente. E o Agente agora olha pra você.

Significado invertido: não reconhecer a própria imagem. Como em: “O Agente – Não, eu não consigo me ver. Só consigo me ver invertido, no espelho. Eu não sei como sou” (MUTARELLI, 2009, p. 114).

4. 16 Considerações finais sobre o naipe de Cigarros.

Ao transitar pelos diversos caminhos iniciáticos do naipe de Cigarros, pudemos constatar como, em vários trechos de *O natimorto*, as ideias de pureza, assexualidade, autodestruição (ou flagelo), recolhimento e transmissão do *Logos* – ideias próprias de um caminho iniciático ocultista – encontram ecos inusitados no romance. Se, nos caminhos de Mebes, tais elementos convergem para o despertar de uma consciência espiritualizada, em *O natimorto*, eles emergem como potenciais perigos para os personagens envolvidos. Do ponto de vista de um naipe de tarô, tais elementos poderiam ganhar sempre novas combinações narrativas, ou seja, o perigo expresso por tais elementos estão sempre à espreita, esperando o melhor momento para se mostrar em diferentes combinações. O naipe de Cigarros, nesse sentido, pode apontar para um novo horizonte de leitura de *O natimorto*; ou, ao menos, para uma forma diferente de lê-lo. De qualquer forma, não saber quando uma coisa ou outra irá agir, como vimos no segundo capítulo desta tese, faz parte deste jogo (e, nos parece, também fazer parte de uma leitura de tarô). A oscilação existente, em certo momento do livro, entre os pensamentos assassinos do Agente (mostrados por meio de monólogos interiores) e sua postura passiva e frágil diante da Voz nos demonstra a emergência de um acontecimento sempre mais sério, mais nocivo, a ocorrer – essa é uma importante ferramenta de captação do leitor. O naipe de Cigarros, portanto, expressa essa periculosidade da relação e expressa também esse não-saber que nos parece permear toda a trama.

5 NANCY

O Coringa do baralho comum apareceu pela primeira vez por volta de 1857 nos Estados Unidos, como o trunfo mais alto do Euchre. As cartas já serviram como “coringas” em jogos específicos, mas esta foi a primeira vez que uma carta especial foi criada especificamente para esse propósito. Em contraste, Joyce Goggin afirmou que a história do “Joker” começou no século XIV, quando era prática comum os artistas desenharem o seu retrato num cartão em branco como uma espécie de assinatura. Esta carta incomum seria usada como um ‘coringa’ em jogo. De acordo com esta teoria, Emmanuel Juker, de Utrecht, acabou por se associar à prática e as cartas receberam o seu nome. Quando esses baralhos chegaram à Inglaterra, o nome foi aparentemente pronunciado incorretamente como “Joker”. Não encontrei nenhuma outra evidência para apoiar esta afirmação.¹⁰⁸

Helen Farley, *A Cultural History of Tarot*

(...)

A roda do mundo a girar
Roça uma meta após a outra:
“Aflição” – é o que diz o zangado,
Mas o louco chama a isso de “jogo”...

O jogo do mundo, imperioso,
Mistura ser e aparência: –
O eterno-insano
Nos mistura dentro!...¹⁰⁹

Friedrich Nietzsche, *A gaia ciência*.

Um dia, já em Curitiba, eu consultei uma cartomante chamada Nancy, numa feira nos fundos de uma famosa casa de pedra do Batel, bairro nobre da capital. Totalmente ao acaso (embora alguém me diga que o acaso, em termos de cartomancia, não existe), eu apertei a mão daquela menina (ela devia ter o quê? Uns vinte e cinco anos? Um pouco menos?), cabelos enrolados presos num coque; estatura baixa e acolhedora. Os dentes da frente separados pelo freio e um sorriso que dizia “pode falar”. Eu já tinha passado pela qualificação desta tese, já havia caído da minha Torre interna, quebrado minha fala em mil, mas ainda não havia passado pela carta do Julgamento, aquela reconhecida por dar

¹⁰⁸ The Joker of the ordinary playing card deck first appeared around 1857 in the United States, as the highest trump in Euchre. Cards had served as ‘wild cards’ in particular games before but this was the first time that a special card had been created specifically for that purpose. In contrast, Joyce Goggin claimed that the history of the ‘Joker’ began in the fourteenth century when it was common practice for artists to draw their portrait on a blank card as a sort of signature. This unusual card would be used as a ‘wild card’ in play. According to this theory, Emmanuel Juker of Utrecht eventually became associated with the practice and the cards took their name from him. When these decks reached England, the name was apparently mispronounced as ‘joker’. I have found no other evidence to support this claim. (original)

¹⁰⁹ Tradução de Paulo César de Souza. No original, “(...) / Welt-Rad, das rollende, / Streift Ziel auf Ziel: / Noth – nennt’s der Grollende, / Der Narr nennt’s – Spiel... // Welt -Spiel, das herrische, / Mischt Sein und Schein: - / Das Ewig-Närrische / Misch tuns – hinein!...”

uma nova consciência a quem consulta o baralho. É curioso, aliás, perceber como os arcanos vão entrando em nossa vida como uma nova linguagem, por meio da qual podemos nos referir, mesmo encapsulados em cifras misteriosas, aos fatos que acontecem conosco – e, também, ao que pode ou não acontecer. Vale sublinhar: Nancy não tirava cartas de tarô, mas sim as do Petit Lenormand, sistema criado por J.K Hechtel (1772-1843) com 36 cartas para adivinhação e que é bastante utilizado ainda hoje – pra mim, de qualquer forma, foi como se ela tivesse lido aquele mesmo tarô que eu tirava sozinho em casa, tentando encontrar o sentido oculto que as cartas poderiam me evocar. *Nancy me fez entender essas antigas tiragens e o que eu estava fazendo de errado.*

Desde 2013 ou 2014 eu leio o tarô para mim e para alguns amigos (que eu não diria “próximos”, mas que, de alguma forma, estavam comigo, em determinado momento, em estreita relação). Isso não começou do nada. Minhas tias-avós sempre tiveram uma adoração por cartas (as de jogo, não as de tarô – ninguém na minha casa jogava tarô no modo divinatório... Não que eu saiba). As jogatinas, por vezes, duravam dias inteiros nos verões do balneário Atami, próximo a Pontal do Sul, litoral do Paraná. Acho que veio daí o meu fascínio pelas imagens, principalmente pela figura do Coringa (que descobri com o desenvolvimento desta tese não ter vindo do tarô, como muitos supunham, mas sim de um jogo norte-americano do século XIX chamado Euchre). Daí também veio meu gosto por cigarros, que eu roubava das minhas tias durante os jogos, e que eu fumava na orla, quando a concentração da casa era ainda maior (garantindo a minha solidão meditativa com o fumo, vício que abandonei já há uns cinco anos, mais ou menos, não sem um travo amargo nessa longa e ainda presente despedida).

O natimorto eu conheci por meio da peça do dramaturgo e diretor Mario Bortolotto, que veio para o Festival de Curitiba, se não me engano, em 2007. Minto: eu já havia lido o livro antes, logo após a faculdade de Comunicação, em meados de 2005 (a primeira edição de *O natimorto* é de 2004, embora alguns afirmem erroneamente ser de 2009), em uma coleção de um pequeno selo editorial paulista, DBA, com capa verde. Fiquei bastante impressionado, principalmente com a leitura dos maços de cigarros e com as explicações sobre os Arcanos Maiores; até mesmo o fato de ter sido uma tia a ler o futuro do Agente me fez lembrar das minhas tias-avós e dos Charmes Longos que eram fumados, já naquela época, nos anos noventa, com um intuito esotérico (percebo isso somente agora). Em 2007, também assisti a um filme do David Mamet, *Edmond* (2005), que utilizava em sua estrutura as cartas do tarô, dando ao enredo um caráter místico, embora altamente irônico (como acontece também em *O natimorto*). Se não me falhe a

memória, a carta da Estrela representava para a personagem central, Edmond, a sua chegada na prisão do Estado e o início de um relacionamento homoafetivo com um colega de cela negro (em que pese o preconceito subjacente aí, com os homossexuais e com os negros, que o filme, no meu entender, não conseguiu depurar muito bem). O fato é que um dia, já morando em São Paulo, em 2013, eu me deparei na Martins Fontes da Avenida Paulista com uma caixa de tarô da editora Pensamento. Chamava-se *O Tarô de Marselha*, de Carlos Godo. Resolvi comprar. Foi o início de uma maluca e esquizofrênica formação ética que nem nas minhas melhores aulas de filosofia na FFLCH eu poderia supor!

Em 2016, no final do meu mestrado em teatro na USP, montei uma peça com uma atriz e um ator paulistas em um dos SESC's da cidade, e comecei a tirar tarô nos bares onde íamos nos finais das sessões (acho que nos ensaios também...), dando uma de Plínio Marcos, sempre no modo galhofa, mais atuando do que acreditando na coisa toda. Hoje, vendo em retrospecto, penso que eu queria dar uma de Louco: contar uma nova história na qual eu pudesse encaixar um novo Eu. Ou melhor, ser um tipo de Coringa para incorporar qualquer pessoa (até mesmo um diretor de teatro); atuar, enfim, um drama sem roteiros, feito de um presente puro e sem consciência. Certamente, eu aprendi após esse período que o tarô pode refletir exatamente o nosso nível de maturidade em relação ao modo de vida em que nos inserimos. E, de fato, ele expressa, de maneira parcial, o nosso posicionamento em um mundo. Mas eu era muito iletrado nas cartas para acreditar no que estava lendo; surfava um tipo de onda sem saber o que era o afogamento, a boia ou o salva-vidas. Em breve eu descobriria que aquilo que eu estava passando era um tipo de analfabetismo ético muito nocivo em termos sociais – e isso não tinha a ver diretamente com o jogo (que, em última instância, é somente uma ferramenta).

Como vim a saber logo mais, *o tarô é um mecanismo de mobilização ética que expressa o sujeito que o utiliza*. Assim, eu estava expressando e sendo expressado ali, por meio do tarô, mesmo que eu não soubesse (há quem atravesse o tempo sendo escoado por ele; pode que isso seja também considerado um tipo de expressão no mundo). Aliás, não seria essa a relação de alteridade que vivenciamos diariamente com o entorno, sem nos darmos conta disso? Nós entramos em uma realidade, vale dizer, sem nos perguntarmos a todo momento o que nos diferencia dela. O que nos destaca dela. Simplesmente vivemos atravessando o que nela encontramos de relacional; tendo a possibilidade de expressão dentro e por meio dela. Dificilmente conseguimos uma completa extração da nossa individualidade com o fim de conhecermo-nos ainda mais, dentro e fora da nossa realidade constituída. Isso é o que configura uma das imagens da autonomia humana no

pensamento renascentista, a saber, a relação entre o homem e o mundo, e o quanto de liberdade podemos extrair disso por meio do conhecimento. Como diz Cassirer sobre o pensamento filosófico nesse período: “o que se exige a um só tempo da vontade do homem e de seu conhecimento é um total voltar-se para o mundo e um total separar-se dele” (CASSIRER, 2001, p. 144). É nesse sentido, também, a ideia de ação em de Cusa (2018), que se relaciona, como vimos, com um posicionamento ético voltado a natureza, o grande livro de Deus, e a sua suposta essência racional. Liberdade em termos éticos, então, é ter consciência de que uma ação pode ser realizada ou não no mundo, e que essa ação terá, possivelmente, uma gama de consequências, a qual, o homem livre, procura saber e se inteirar. Uma ação, um ato individual – mesmo que inspirado em um não-saber humano, na intuição, ou numa espontaneidade intempestiva –, terá, assim, consequência em um mundo, cujo povoamento é *coletivo*. *O natimorto*, como vimos, é uma paródia desse princípio renascentista de autonomia: o conhecimento torna-se uma prisão; o ato, um voltar-se para si em isolamento; o mundo, o potencial perigo à espreita (por isso, a obra de Mutarelli é um manual daquilo que um tarotista jamais deveria fazer em uma consulta e na sua própria trajetória; falaremos mais pra frente sobre isso).

Em meu período como tarólogo diletante, duas cartas apareciam com frequência: a Lua e a Torre. Para o leitor minimamente familiarizado com o baralho, é possível que não seja uma surpresa o fato de que, em pouco tempo, a minha vida se tornaria um pesadelo dado o teor daquela combinação; combinação, inclusive, que não parava de sair antes do fracasso da segunda temporada realizada em um teatro particular da rua Augusta (foi-se todas as minhas economias nesse empreendimento!). Andrea Vitalli em seu livro, *Il principe del tarocchi Francesco Antelminelli Castracani Fibbia* (2013, p. 34), diria o seguinte: “[...] a mão de Deus não foi muito sutil ao golpear os pecadores: no jogo do tarô toda alegoria só pode estar subjacente à própria loucura, que determina o papel e as funções de cada um”¹¹⁰. No mesmo período, decidi parar de fumar (eu voltaria no próximo ano), e, dois meses depois, ao começarmos os ensaios para uma nova peça, os atores se despediram dizendo que não me aguentavam mais¹¹¹. A partir desse ponto, comecei a tirar o tarô para tudo, tendo como horizonte a equivocada pergunta: “o que eu

¹¹⁰ No original, “*E come la Bibbia insegna, la mano di Dio non andava troppo per il sottile nel colpire i peccatori: nel gioco dei tarocchi ogni allegoria non può che sottendere alla follia stessa, che di ciascuna ne determina ruolo e funzioni.*”

¹¹¹ Tudo bem, eles não falaram isso diretamente, mas deram a entender; como as cartas, inclusive, costumam dar a entender.

devo fazer para ter sucesso?”. Voltei a ensaiar um novo espetáculo, dessa vez com sete atores e um texto monstruoso que eu havia escrito no começo da carreira¹¹² (porque saiu nas cartas que eu deveria montá-lo!). Um dia, estava falando absurdos em redes sociais. No outro, tomando *shake* de baunilha com couve para me fortalecer. São muitos os exemplos. Essa condição maluca continuou, de maneira esparsa até o encontro com a Nancy. E dado os fracassos das minhas ações, paulatinamente, adquiria uma postura cada vez mais cética e irônica em relação ao tarô¹¹³.

Mas porque, exatamente, a pergunta sobre o sucesso é ruim?

O tarô não está aí para responder justamente a esse tipo de coisa?

Como vimos no decorrer desta tese, as questões que transformam a vida do consulente em um jogo de azar costumam destruí-lo, *precisamente porque o deixam sem escolha*. Ele é levado a “cumprir” ações por uma espécie de ligação representativa entre as tiragens do baralho, postas ao acaso, e o seu próprio desejo. Nesse sentido, *tudo pode expressar na realidade o sucesso encerrado pelo acaso do jogo*. Essa expressão não diz respeito à realidade do consulente, e, sim, à realidade do acaso correspondendo ao seu desejo (meu Deus, não acredito que terei sucesso fazendo isto: bora plantar uma bananeira no vão do Masp!). E, por acreditarmos na *enargeia* das tiragens, agimos na nossa realidade como se agíssemos na realidade proposta pelo jogo. *O absurdo, assim, torna-se um passo a mais em direção ao sucesso, e não exatamente o seu fracasso*. Isso de certa forma flerta com a chamada teoria da profecia autorrealizável de Robert K. Merton (1948)¹¹⁴, mas ainda em outro nível. Se nesta, o indivíduo se engana ao atribuir ao curso dos acontecimentos sua visão distorcida da realidade, aqui, o absurdo não impedirá que o consulente tente ainda mais uma vez, na medida em que sempre haverá novas combinações no baralho para que se complete a profecia. Ou seja, a ligação com o próprio

¹¹² Quando eu acreditava ter uma.

¹¹³ Curiosamente, eu tirei que passaria nesse doutorado. Mas as intenções já escapavam ao triste refrão do “vou fazer sucesso”.

¹¹⁴ Sobre ela, diz Merton em seu artigo “*The Self-Fulfilling Prophecy*” (1948): “*The self-fulfilling prophecy, in the beginning, a false definition of the situation evoking a new behavior which makes the originally false conception come true. The specious validity of the self-fulfilling prophecy perpetuates a reign of error. For the prophet will cite the actual course of events as proof that he was right from the very beginning.*” (MERTON, 1948, p. 195, 196)

“A profecia autorrealizável é, no início, uma falsa definição da situação, evocando um novo comportamento que torna realidade a concepção originalmente falsa. A validade enganosa da profecia autorrealizável perpetua um reinado de erro. Pois o profeta citará o curso real dos acontecimentos como prova de que ele estava certo desde o início.”

baralho se torna cada vez mais estreita, já que ele é o centro de uma realidade “possível” e desejada.

Quando somos colocados no território de um tarotista mal intencionado, ou mesmo, inexperiente, isso ganha uma feição ainda mais perigosa (situação que, em *O natimorto*, configura uma verdadeira zona cinzenta entre a crença do protagonista naquela voz silente e o mero embuste travestido de argumentos). Porque, na condição de portador de um “suposto saber”, o tarotista, pode endossar em nossa cabeça aquilo que é da ordem da mera fantasia, promovendo uma mistura entre realidades. Por seu turno, a fantasia é relativizada e ganha uma arena própria de testes: a vida de quem acredita nas cartas. Mas o que delimita aquilo que deve ou não ser posto em prática é a possibilidade de verdade que o acaso faz surgir com sua emergência. O Agente, nesse sentido, tem um controle total sobre a Voz porque ela está encerrada nas regras determinadas por uma verdade conhecida somente por ele, sinalizada há todo instante por essa espécie de acaso direcionado pelas interpretações, que permanecem assombrando a Voz ao ganhar novas figuras, impingindo nela um poder coercitivo e, de certa forma, silencioso. Como vimos com Deleuze, o acaso sempre fará sentido aqui, já que ele é um acontecimento que excede mesmo a forma de possibilidade característica de um horizonte constituído pelas oposições entre “verdadeiro” ou “falso”. No caso do tarô, ele possui de fato um rosto: a tiragem das cartas.

Mas, voltando a minha jogatina, poderia dizer que essa *enargeia* do baralho – ou melhor, *a forma como eu reagi em relação a ela* – sem exageros, quase destruiu tudo ao meu redor, tornando-me um verdadeiro palhaço em relação aos elementos que não eram considerados nessa pergunta do sucesso (da qual pude derivar inúmeras outras, todas ligadas a uma síndrome narcísica sem precedentes na minha vida). Outra questão, portanto, que emerge desse imbróglio é: haveria uma conexão direta entre os arcanos da Lua e da Torre e os acontecimentos que se sucederam nesses tempos teatrais? Eu diria que não (acreditar nisso, aliás, seria uma profecia autorrealizável). Na verdade, saíram outras várias cartas das quais eu não me lembraria (nem se eu quisesse), justamente porque aquelas que importam hoje, *para lembrar o meu passado como ferramenta ética*, são essas duas, a Lua e a Torre. Isso diz muito sobre como funciona o tarô nos termos da construção de formas de ação no mundo e das assinaturas que extraímos na sua contemplação – há uma negociação interna sobre nossa postura que grava e endossa determinadas cartas e combinações para uma espécie de argumentação silenciosa, subterrânea à consciência – *uma argumentação sem palavras*. Nesse sentido, uma tiragem

de tarô pode persistir por anos, décadas, ou até mesmo por toda uma trajetória vital (como, aliás, o acontecimento em Deleuze), sem que a nossa consciência tome o devido conhecimento sobre essa, digamos, persistência argumentativa. Muitas vezes, o tarô nos insere em uma conversa da nossa cabeça para a qual nós não havíamos sido convidados. Esse tipo de entendimento nos impulsiona a um tipo de decisão em processo, fazendo com que, paulatinamente, novas formas de vida ganhem uma aparência em nosso horizonte situacional. Foi isso que Nancy me ensinou, só em 2024, quase sete anos depois das minhas alucinações em solo paulista, na reta final desta pós-graduação.

Nancy – Seu nome?

Eu – Alexandre.

Nancy – Prazer, Alexandre. Quero que você coloque a palma de uma das suas mãos no centro desse hexágono. Isso. O que você gostaria de perguntar para as cartas?

Não vou dizer o que perguntei (de fato, é muito íntimo). O importante é que a resposta dela não foi nada transcendente. Ela não me explicou sobre astrologia, mitologia, alquimia ou esoterismo. Ela apenas, me levando pela mão posicionada em seu hexágono de papel, investigou o que eu havia dito *junto com as cartas*. E, diante de algumas coisas que falei, e daquilo que saiu na tiragem, Nancy me disse o que pensava a respeito, e disse de acordo *com a sua experiência, o que de fato estava em jogo*. Tratava-se, portanto, de uma interpretação pessoal (nem mística, nem científica: pessoal) que vinha de encontro, mobilizando de formas diversas as minhas questões. Aquilo me abalou, porque o seu comentário me soava absurdamente necessário em termos da *sustentação de uma realidade*. Uma realidade que, ao que tudo indicava, não poderia aparecer de outra forma. Eu diria, ainda, que era uma interpretação inédita sobre certos traços de uma realidade pessoal que apenas ensaiava mostrar o rosto (e não mais sobre uma fantasia de realização egóica) – *seria esse o horizonte do mote “ler o grande livro da natureza” de Nicolau de Cusa em termos tarológicos e pessoais?*

Certamente, isso se deu porque ela reformulou a questão comigo – *a personalidade dela já estava imersa numa impessoalidade destilada pela alteridade da minha questão*. Ela, de fato, demonstrou um saber sobre o que ela não sabia. O resultado foi uma fala que parecia sair da minha própria mente, mas com um timbre forasteiro: sensação parecida de quando escutamos a nossa própria voz pela primeira vez em um gravador. Isso possibilitou que eu acessasse a questão de outro ângulo, com um outro tom e outra abordagem, fazendo com que eu revesse vários parâmetros de conduta naquele momento. Me "estrangei" para me entender melhor. Outra coisa: ela não me disse “seu futuro vai

ser isso ou aquilo”. Ela falou o que poderia, na opinião da interpretação que ela fazia das cartas, me causar dor ou prazer, alegria ou tristeza; as opções que eu tinha (algumas delas, assustadoramente reais), os caminhos todos que eu poderia seguir; um mapa de possíveis decisões. E diante desse quadro ela finalizou simplesmente com: “a escolha é sua”. Então, entendi que eu deveria dar corpo a uma decisão que eu considerava eticamente correta diante *do que vivenciei; da minha experiência*. O Narciso foi embora junto com o Louco que já havia deixado uma imensa tatuagem disforme no meu lóbulo frontal. Emergia na minha vida, então, a carta do Julgamento, com suas figuras espectrais, mostrando uma nova consciência, meio azulada, nascendo em seu centro.

Vale frisar: embora seja tentador vislumbrar nessa frase (“a escolha é sua”) algum território de “dever” social ou de validação ideológica (do tipo coercitivo, como o famigerado complemento sobre “o lado certo da história”), “a escolha é sua” (ao menos essa que ouvi da Nancy) incide, fundamentalmente, em uma *decisão individual*. O tarô, nessa perspectiva, só funciona como ferramenta ética na medida em que “diz” para uma individualidade inserida em um mundo – e não para um grupo de pessoas, uma egrégora, uma seita, um partido ou até mesmo uma multidão mobilizada (veremos mais adiante dos perigos de quando isso acontece). É sobre um caminho individual a frase sobre a escolha, e não sobre horizontes históricos na qual nos inserimos mais ou menos. Nesse sentido, a ideia de mundo aqui é entendida como uma processualidade contaminada por diversos agentes; ela não se reduz a qualquer sistema de unificação teórica, pela qual podemos vislumbrar o que se passou com *todo* mundo. Não é uma verdade universal o que está em jogo na tiragem da Nancy, mas *a extração de uma razão singular, tortuosa, que só poderia ser extraída de minha própria vida; do meu próprio caminho vivido e a ser vivido*.

É possível, inclusive, que eu tenha entendido naquela tiragem um outro lado da magia, até então escondido pela performatividade dos “grandes mestres” do esoterismo (ou, talvez, alguns dias depois, quando a fala dela começou a ressoar ainda mais intensa em meu corpo). Revi tudo que eu considerava fantasioso sobre o assunto; tudo que eu havia lido sobre ordens iniciáticas. E me dei conta do seguinte: *a magia acontece para quem precisa dela*. No caso do tarô, isso eclode, especialmente, para quem precisa com urgência se conhecer melhor e se transformar a partir desse conhecimento. De fato, isso se alinha e muito ao que se convencionou chamar de filosofia da natureza. E nesse sentido, há uma definição de magia que cabe muito bem aqui, ao reverberar o que estudamos nessa tese. É a que Ernst Cassirer recupera de Campanella, Patrizzi e Pico della Mirandola em seu livro sobre o Renascimento. Diz ele:

Segundo Campanella, a possibilidade da magia decorre do mesmo princípio da possibilidade do conhecimento, pois também não podemos “conhecer” se, originária e essencialmente, sujeito e objeto, homem e natureza não fossem uma mesma e única coisa. Só podemos conhecer verdadeiramente um objeto quando nos fundimos com nele, quando nos transformamos nele. *Cognoscere est fieri rem cognitam* (conhecer é tornar-se a coisa conhecida), define Campanella, e *cognoscere est coire cum suo cognobili* (conhecer é juntar-se ao cognoscível), defini Patrizzi o ato de conhecer. A magia só é capaz de expressar o lado prático dessa constelação de fatos, que o conhecimento representa teoricamente: ela mostra como, tendo por base a identidade entre sujeito e objeto, o sujeito não apenas é capaz de entender, mas também de dominar o objeto; como a natureza não apenas está subordinada à razão, mas também à vontade do homem. Com isso a magia – entendida como “natural” e não como “demoníaca” – transformou-se na parte mais nobre do conhecimento da natureza e no “arremate da filosofia”. Se é que podemos nomear um conceito qualquer por sua representação e encarnação mais perfeitas – conclui Pico della Mirandola –, então também não hesitemos em aplicar o nome de magia à totalidade da ciência e da filosofia, assim como costumamos chamar Roma de “a” cidade, Virgílio de “o” poeta, Aristóteles de “o” filósofo (CASSIRER, 2001, p. 276, 277).

Tomemos a liberdade de incluir uma ideia a esse conhecimento da natureza: no caso do tarô, é o *conhecimento do nosso caminho* (o que inclui todas as argumentações sem palavras e internas que não passam pela tela da nossa consciência) que somos mobilizados a conhecer. Nesse sentido, a razão que mobiliza a nossa vida não é a mesma que a da força da gravidade, ou a da velocidade da luz, ou a da circulação do nosso sangue, embora ela possa ganhar alguma clareza frente a essas outras razões. A razão que nos faz ir por uma certa direção depende, fundamentalmente, da singularidade do que já vivemos. Por isso, a magia exige um conhecimento individual; fora desse escopo, vindo do alto, como um crítico ou antropólogo de gabinete, ela, a magia, inevitavelmente parecerá uma pantomima barata a ressoar religiões antigas, exóticas. Aliás, foi preciso eu consultar uma cartomante real para que eu me desse conta e revesse as posições negativas de uma longa tradição na literatura brasileira, que começa com Machado de Assis (*A cartomante*), passa por Clarice Lispector (*A hora da estrela*, 2017) e chega até Lourenço Mutarelli com *Onatimorto*. Em todas essas obras o ofício do cartomante (e, mais especificamente, do tarotista, em Mutarelli) é visto de maneira negativa, como um grande engodo, e, principalmente, de consequências trágicas.

Por outro lado, é evidente que o risco existe. Nancy colocava em seu cartão o subtítulo “cirurgiã de almas” (ou talvez “conserto de alma”, algo assim). Tal fato diz muito sobre o quão perigoso é o seu negócio. Alejandro Jodorowsky conta, em seu livro

em parceria com Marianne Costa, *O caminho do tarot* (2016), uma história de sua infância envolvendo uma antiga e célebre cartomante de sua cidade natal. Ela, ao tirar a carta da Morte, previu a um consulente idoso que alguém de sua família iria morrer. Seu método era muito parecido com o das personagens de Machado e Lispector: parte-se de uma generalização (alguém da família irá morrer, ou, uma paixão vai aparecer na sua vida), para, junto com o consulente, especificar os atores envolvidos. Acontece que poucos minutos depois da consulta, o idoso se mata – a única pessoa viva de sua família era o seu filho único. Dessa triste história, ao menos duas questões emergem como ensinamento: a primeira é que o baralho de fato faz com que o consulente incorpore uma decisão em sua vida, e a segunda diz respeito à imensa responsabilidade embutida no ato de se ler as cartas para alguém. Há, inclusive, em *O caminho do tarot*, uma certa inclinação a se colocar em primeiro plano a ética do tarotista, que deve colher o máximo de informações sobre o consulente afim de ajuda-lo, em detrimento do sobrenatural, do fator transcendente, da “magia” em sentido dogmático. Vejamos o que dizem Jodorowsky e Costa:

Quando eliminamos a fraude chamada “leitura do futuro”, o Tarot se torna uma ferramenta psicológica, um instrumento de conhecimento de si mesmo. Enfrentando honestamente as características de nossa personalidade desviante – hábitos, identificações, manias, vícios; problemas narcísicos, antissociais, esquizoides, paranoides; autoenganos, ideias insensatas, sentimentos depressivos, imaturidade afetiva, desejos desviados, necessidades impostas pela família, pela sociedade ou pela cultura – podemos chegar à consciência da nossa essência real, isto é, aquilo que em nós é inato e não adquirido. Conduzir o consulente a deixar de ser o que os outros querem que ele seja para chegar a ser o que ele realmente é. / Comecei, com infinitas precauções, a ler o Tarot para os pacientes que o doutor Jean-Claude Lapraz me enviava para saber se suas doenças eram consequência de problemas psicológicos. Enquanto tarólogo, eu me propus respeitar quatro fórmulas: “A partir do que sei” (sendo a realidade infinita, ninguém pode conhecer tudo); “Até certo ponto” (nada é definitivo nem absolutamente geral, há sempre a possibilidade de uma exceção); “Sob o risco de me enganar” (nada que um ser humano diga é infalível); “Se você acha que sim” (as coisas são o que são porque antes adaptamos nossas diferentes linguagens; todo conceito é resultado de um acordo coletivo) (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 462).

Tirando o fato de que ser “o que realmente se é” é uma grande ficção (tão vultuosa quanto a trajetória do herói), na qual podemos ou não acreditar, devemos nos questionar em que medida a magia do tarô, no fundo, está relacionada mais com uma vontade de mudança de vida do que com efeitos mágicos evocados por rituais e cerimônias secretas. Esse trecho de Jodorowsky e Costa nos mostra como, na verdade, o tarô é feito de

relacionamentos aprofundados consigo mesmo e com a sociedade. Jogar tarô, nesse sentido, não diz respeito a ver o futuro, mas sim (como já vimos) a enxergar o que permaneceu obscuro em nós mesmos (e na relação desse “nós mesmos” com os outros).

Convém lembrar que a ideia de pureza em *O natimorto* emerge como um verdadeiro alerta sobre o que de fato é (ou pode ser) esse “nós mesmos”. Se por um lado o livro versa sobre o seu evidente lado patético (acerca da pureza), por outro, nos mostra o caminho sutil e concreto de uma armadilha significativa que pode despertar o fundamentalismo de uma personagem com um simples jogo de adiantamentos. A pureza, aqui, é o que se propõe acerca de uma obscuridade prenhe, que cativa, de maneira sintomática e exaustiva a cantora afônica. Mas essa mesma pureza (aquela, inclusive, do homem primitivo postulado por Gébelin) não se encontra tão distante do nosso presente, como um objeto exótico exposto no museu das quinquilharias desprezadas pela história; mesmo na origem lendária do tarô como ferramenta esotérica (origem que, como vimos, ainda não havia sido superada no começo do século XX por místicos como Mebes ou Papus), encontramos o rastro quase infantil (se não se configurasse perigoso e manipulatório) de um jogo que, nas mãos de um tarotista obstinado, pode dar forma às vidas que o consultam. O horizonte de sucesso, mais do que um destino, é algo a ser conquistado: ele é, definitivamente, a glória a que o jogador almeja, visando, enfim, nunca mais jogar. Sabemos que isso não poderia acontecer em *O natimorto* (e muito menos com um viciado em jogo) – *terminar de jogar só aconteceria com o possível canibalismo promovido pelo Agente*. Comer, literalmente, a Voz (esse feminicídio monstruoso), aliás, é o ato de limpeza do protagonista – desprender a Voz de qualquer carne; de qualquer sangue; de qualquer saliva; eis um gesto religioso, ou melhor, cerimonial acerca do caráter transcendental da voz. A pureza, portanto, em primeiro lugar, é a eterna promessa de um fim definitivo que pode se concretizar, em *O natimorto*, com um assassinato.

Vimos neste trabalho também como a ideia de pureza está atrelada definitivamente aos principais autores responsáveis pela formulação dogmática do tarô como instrumento divinatório. Em contrapartida, vimos através do naipe de Cigarros, como *O natimorto* parodia a ideia de seita (ou, como Mebes prefere chamar, amenizando uma possível negatividade do termo – egrégora). No romance de Mutarelli, o completo isolamento encontra seu correlato na noção de “porta-voz” presente na teoria um tanto manipulatória como a do *agenda-setting*. E, acima de tudo, a pureza a todo instante na obra estudada, está definitivamente colada a ideia de posse. *É sobre possuir a Voz, possuir a verdade, possuir o sentido, possuir o controle, que a pureza, no fundo, é exaustivamente*

evocada pelo Agente. Ela é a garantia para que tudo esteja posicionado em um tabuleiro comissionado por esse protagonista – o tabuleiro de um jogo cujas funções evocam a posse que ele estabelece sobre os seus elementos.

De minha parte, pude perceber ao ler e ser influenciado por Mebes como tal ideia de pureza atua. Certamente, me abstive em ir tão longe nos caminhos iniciáticos propostos pelo autor: para mim, parecia humanamente impossível completar ou mesmo iniciar o caminho de espadas, por exemplo (cuja imagem final, só me evocava o espaço da tortura e da coerção). Tal impossibilidade constitui um cenário propício para manipulações coercitivas envolvendo o mestre (aquele que “conseguiu”, de alguma forma, passar pelas provações) e seu discípulo (o que para sempre tentará alcançar o fim de sua “jornada”) – atravessar o caminho é confirmar a autoridade desse mestre. O impossível e sua fantasia inerente, nesse sentido, servem como isca na cooptação dos que nunca poderiam realizar determinados horizontes existenciais (como uma pessoa afônica que almeja se tornar uma cantora, por exemplo).

A questão estoica de uma adequação (ou harmonização) da vontade divina com a vontade humana (bastante presente em Mebes), contudo, é algo que diz muito acerca dos propósitos éticos do tarô em sua suposta origem católica (como postulada pela hipótese de Vitalli e Depaulis, vista no primeiro capítulo desta tese). A pureza, nesse sentido, é uma mira fácil para se atravessar essa adequação. Tal simplificação imediatista endossada pela ideia de pureza fez com que muita gente desconfiasse dos verdadeiros efeitos do tarô como ferramenta de reflexão e autoconhecimento; o horizonte de magia das ordens iniciáticas do século XIX e começo do XX acabou contribuindo bastante para a expansão de uma atitude escapista, dogmática, e fantasiosa acerca do tarô como uma força ética potencial, embora, paradoxalmente, (é preciso reconhecer) tenha sido essas ordens as verdadeiras criadoras do sistema oracular que daria origem, posteriormente, ao tarô em seu modo reflexivo.

O ponto que se destaca ao abandonarmos tal noção de pureza é: *em que medida o tarô pode nos jogar em uma realidade que, de fato, poderia contribuir para nossa formação ética?* Quando perguntamos alguma coisa para o baralho nesse sentido – ou seja, longe do escopo do sucesso, da pureza, e do fim impossível – lidamos, geralmente, com uma latência em nossa mente; algo prestes a eclodir. O tarô, diante disso, pode causar um efeito impressionante (que durante nossa tese nós chamamos de *enargeia*), na medida em que ele fala, por meio do acaso (ou seja, de uma força que nós não controlamos) *o que nós poderíamos de fato ter falado ou pensado*, embora o nosso aparelho cognitivo ainda

não tivesse processado tal conhecimento completamente. Como vimos, a carta que mais representa esse poder é a da Papisa, que traduz o seguinte pensamento: sabemos de alguma coisa, mas ainda não sabemos como manipular/transmitir esse conhecimento; detemos, portanto, um não-saber que se sabe (figura também importante na presente tese). Ao contrário do que muito se pensou sobre o jogo, portanto, é o mundo desconhecido do próprio consulente o protagonista aqui (e não o tarotista ou mesmo o tarô). Na minha opinião, aliás, é exatamente esse o mecanismo ético do tarô: *ampliar a visão do consulente sobre si diante do que lhe é mostrado*.

Mas como essa ampliação de fato nos aparece em uma tiragem? Como ela pode “abrir caminhos” em nossa vida? A questão é que os sentimentos, os afetos, as emoções, nos vem embaralhados e embutidos no ponto de virada do acontecimento – e essa é a aposta do tarô em seu modo reflexivo. Quando ficamos presos em um elevador, por exemplo, salvo exceções de ordens psíquicas (como indivíduos claustrofóbicos, pessoas cujos traumas são engatilhados por tal evento), não sentimos um pavor de pronto – sentimos o susto de um evento cuja sensação já estamos *acostumados*. Ou seja, nossa cabeça de maneira automática nos “revela” (como o acaso de uma tiragem) que dentro de instantes alguém virá nos socorrer, que iremos conversar com o porteiro pelo fone acoplado ao painel, e que algum funcionário da empresa de elevadores será mobilizado para nos tirar daquela situação. Todas essas imagens (o socorro, o porteiro, o fone no painel etc.), como cartas de uma tiragem, estão embutidas no evento “o elevador parou”. O pavor (expressão de um acontecimento que é diferente de um simples evento) vem depois, quando entendemos que a situação saiu do controle (nada pode nos tirar daqui!) O quadro de sentido é suspenso, bem como a figuração de realidade que temos pré-formada em nossa cabeça. É possível que se forme uma outra imagem em nossa mente (também como numa tiragem) com o intuito de expressar essa nova situação.

O Agente de *O natimorto*, de maneira involuntária, quando sentiu que iria perder o controle da Voz, se fixou no tétrico e revelador quadro de Magritte, ou seja, em uma imagem que expressa o seu sentimento de impasse (hotel X chuva de tomates) em que ele pode vislumbrar um futuro alternativo para a sua vítima. Em contrapartida, no tarô, a carta do Louco reflete aquilo que poderíamos sentir quando o elevador quebra e não temos uma figuração definida dessa realidade em nossa própria realidade. É por isso que, para alguns tarólogos, como Vitalli e Jodorowsky, essa lâmina anima toda a série de trunfos: o Louco é um acontecimento sem imagem (ou mesmo sem personagem): ele é, como nos mostrou

Deleuze, aquele estoico grego que espera o acontecimento no vazio das superfícies. Nesse sentido, ele foi comparado com o Coringa, embora, como vimos, a origem deste esteja em um jogo norte-americano do século XIX.

O jogo, então, nos convida a reorganizamos de formas diferentes a economia dos nossos sentimentos por meio de uma nova imagem de realidade evocada pela configuração das cartas postas ao acaso. A ideia de escolha e decisão que nos é dada pelo tarô reside aí; não de uma maneira efetivada, mas nas inúmeras negociações corporais conscientes e inconscientes realizada a partir disso. Não se trata, nesse sentido, de adequarmo-nos a uma vontade divina, como já pensava Epicteto no século II, com sua ideia de que viveríamos numa espécie de dramaturgia cujos papéis já nos foram definidos, ou como pensaram depois os místicos do começo do século XX (como Mebes, por exemplo), que tentavam alinhar a vontade divina com a nossa. Mas sim de entendermos um novo quadro de possibilidades frente a nossa própria realidade (ou, ainda, em confronto com ela). Por outro lado, é claro que o tarô tem um direcionamento, e, arrisco dizer, a intuição de Vitalli e Depaulis acerca de sua função ética incide justamente nesse ponto. O novo quadro proposto pelo tarô está de acordo com as imagens cristãs; seu horizonte ético, nesse sentido, só poderia ser o encontro com Deus. E, de fato, esse entendimento do baralho pode leva-lo a um dogmatismo religioso em termos do que se convencionou chamar de “autoconhecimento”; ou seja, o que se “conhece” (ou melhor, o que se reconhece) sobre si, na verdade, seria, como disse Vitalli, o que já estava “impresso no coração dos homens”.

No entanto, o tarô, na prática, parece ir além do que já estava estabelecido no “espírito” humano. E o que o salva do dogmatismo e de um horizonte cósmico ou metafísico é o seu mecanismo de edição imagética promovido pelo acontecimento do acaso na tiragem. Nesse sentido, não se trata de seguir cegamente o que nos é oferecido pelas imagens – como na pergunta sobre o sucesso –, mas de se entender (e, ao mesmo tempo, implicar-se) naquela revelação proposta por ele. *De entender, portanto, que o que odiávamos, o que amávamos, o que nos feria, o que nos dava esperança, em um outro quadro de imagens, pode não se dar da mesma maneira.* Paradoxalmente, o que o acaso propõe, então, é um *relativismo ético*, em que são depositados os rumos da história em potência do consulente no próprio consulente frente a uma tiragem. É ele quem decide, em última instância, os caminhos dessa nova realidade proposta (decisão, como vimos,

não limitada a um dever ou horizonte histórico/idealista). É dele a decisão a ser incorporada; a razão singular a ser compreendida sobre sua própria vida.

Ora, quem parece ter entendido isso melhor do que os tarólogos contemporâneos foi um pensador católico que publicaria sua obra-prima dez anos antes do surgimento do primeiro tarô conhecido: Nicolau de Cusa. Como insistimos algumas vezes nesse trabalho, a questão ética em de Cusa é uma questão matemática (assim como em Espinosa será, no século XVII, geométrica). Ou seja, Jesus sofre a maior das humilhações para encontrar a máxima exaltação. O mínimo absoluto, portanto, coincide com o máximo. Atentemos, no entanto, para o fato do argumento cusano incidir, não somente na quantificação ali proposta (o máximo para o mínimo), embora seja esse o fundamento a guia-lo, *mas no fato desta conta se dar por meio individual e humano*. Ou seja, o que parece impressionar o filósofo é também o fato de ser um homem a sofrer, e, portanto, incorporar *individualmente* o não-humano infinito (fato que, por ser individual, jamais poderia se repetir na história, segundo o pensador). Todas as possibilidades humanas podem se combinar na vocação única e singular de Jesus. E, justamente, essa incorporação é o horizonte a ser buscado no tarô: incorporar o desconhecido de combinações humanas distintas, *uma vez que ele (o desconhecido), no fundo, é você mesmo*. Em outras palavras, nos desconhecemos ainda mais ao nos conhecer, e pode que a parte que não conhecemos seja justamente aquela que nos mobilize. Esse desconhecido, para de Cusa, é Deus, uma vez que é “lido”, descoberto, entendido, até mesmo revelado artisticamente (vide Leonardo da Vinci), cientificamente e religiosamente pelos homens, de diferentes maneiras, visando compreender o mundo em sua essência, mas visando também a se conhecer enquanto ser humano. A ideia de conhecimento, portanto, central no renascimento, em de Cusa é expressa por uma diversidade sensível – *inclusive interna*. Dentro de sua teoria, tudo está contido em tudo. Um homem, portanto, contém toda a humanidade *de um determinado jeito* – bem como os órgãos do nosso corpo contém todo o nosso corpo de uma determinada maneira¹¹⁵. Nesse sentido, *ao conhecermos uma parte*

¹¹⁵ “Repousam, pois, todas as coisas em qualquer coisa, porque um grau não pode ser sem outro, como nos membros do corpo um é útil a outro e todos se satisfazem em todos. Uma vez que o olho não pode ser mão e pé e outros membros em ato, contenta-se em ser olho e o pé em ser pé. E todos os membros se ajudam mutuamente *para que qualquer um seja, do melhor modo que pode, aquilo que é*. E não são mão nem pé no olho, mas no olho são olho, enquanto o próprio olho é de modo imediato no homem. E assim todos os membros são no pé, enquanto o pé é, de modo imediato, no homem, de modo que qualquer membro mediante qualquer membro seja, de modo imediato no homem e o homem, isto é, o todo, seja por qualquer membro em qualquer membro assim como o todo nas partes é mediante qualquer parte em qualquer parte.” (DE CUSA, 2018, p. 86, grifo nosso)

desconhecida de nós mesmo, redescobrimos a própria humanidade por uma perspectiva singular – a nossa. Oscar Wilde, em *De profundis* (2023), livro autobiográfico que narra os fatos a orbitar a sua condição de prisioneiro no final de sua vida, descreve essa característica individual em Jesus, homem que, segundo Wilde, foi quase um nietzschiano ao transformar a sua existência em um poema, em uma obra de arte, por meio de seu individualismo. Diz ele:

Cristo não foi meramente o Individualista supremo, mas o primeiro da história. O mundo tentou fazer dele um filantropo comum, como os pavorosos filantropos do século XIX, ou categorizá-lo como um altruísta, com os anticientíficos e sentimentais. Mas ele na verdade não foi uma coisa nem outra. Piedade ele teve, sem dúvida, pelos pobres, pelos que estão trancafiados em prisões, pelos humildes, pelos miseráveis; mas sua piedade foi ainda maior pelos ricos, pelos Hedonistas empedernidos, por aqueles que desperdiçam sua liberdade tornando-se escravos das coisas, por aqueles que usam roupas finas e vivem na casa de reis. A Riqueza e o Prazer lhe pareciam ser na verdade tragédias maiores do que a Pobreza e a Tristeza. E quanto ao altruísmo, quem mais do que ele soube que é vocação, não a volição, que nos define, e que não se podem colher uvas em espinheiros ou figos em cardos? Viver para os outros como um objetivo autoconsciente definido não era seu credo. Não era base de seu credo. Quando diz “Perdoa teus inimigos”, não é em nome do inimigo, mas da própria pessoa que ele o diz, e porque o Amor é mais belo que o Ódio. Em seu rogo ao jovem que amava ao ter em consideração, “Vende tudo que tens e dá aos pobres”, não é na condição dos pobres que está pensando, mas na alma do jovem, a alma que a riqueza desfigurava. Em sua visão da vida, ele anda par a par com o artista, que sabe que pela lei inevitável do autoaperfeiçoamento o poeta deve cantar; o escultor, pensar no bronze; o pintor, fazer do mundo um espelho de seus humores, tão indubitável e certo quanto o pilriteiro deve florescer na primavera e o milho deve tornar-se em ouro no tempo da colheita, e a Lua em suas ordenadas deambulações mudar de escudo para uma foice, e de uma foice para um escudo. Mas embora Cristo não tenha dito aos homens “Vivei para os outros”, *ele apontou que não havia diferença alguma entre a vida dos outros e a vida da própria pessoa. Por intermédio disso ele deu ao homem uma personalidade ampliada, titânica. Desde seu advento a história de cada indivíduo isolado é, ou pode ser tornada, a história do mundo.* (WILDE, 2023, p. 123, 124, grifo nosso)

Cristo, portanto, remete a uma ideia de individualismo em cujos contornos cabe o mundo todo. Sua capacidade de expressão de si (a de Cristo), por ser divina (ou infinita, na visão de de Cusa), é aquela que a todos apreende e, por isso, seguindo sua vocação única, bem como sua “imaginação assombrosa”, ele “procurou se tornar os olhos para o cego, os ouvidos para o surdo e um clamor nos lábios daqueles cujas línguas foram silenciadas” (WILDE, p. 126). É nesse sentido que de Cusa também fala sobre Jesus, indivíduo que, segundo Wilde, “tornou o mundo inteiro dos inarticulados, o mundo sem voz do sofrimento, em seu reino” (WILDE, p.125). A coincidência dos opostos, em Cristo, ganha

a carne humana e por isso seu grande exemplo está na forma única e individual com que revelou o divino por meio do sofrimento. Levando o sistema filosófico de Nicolau de Cusa até as últimas consequências, Jesus, no fundo, teria organizado, fundamentalmente, uma maneira singular de incorporar o infinito. A questão a ser destacada, então, *é a possibilidade que de Cusa nos dá de tentarmos diferentes configurações para a incorporação de uma forma de vida: é nesse sentido que, na minha visão, Jesus é o exemplo a ser seguido – por toda a capacidade física com que conseguiu realocar o destino dos seus sentimentos diante de um acontecimento absolutamente doloroso, sua crucificação. Não que devemos sofrer como Jesus (esse é o grande erro interpretativo das religiões que o seguiram); o que devemos é, na verdade, entender como diante de todas as nossas condições de existência podemos por em ato uma humanidade singular.*

A revelação cusana, assim, diferente de como a revelação foi entendida por Marsílio Ficino, não se dá pela apreensão de belas formas. Não se trata mais de um ato contemplativo. Por outro lado, não se trata também de endossar funções sociais pré-estabelecidas, como, por exemplo, ser uma boa esposa, ser um bom marido, ser um bom funcionário, ou ser um bom escravo (como diria Epicteto), ou de corresponder às expectativas históricas e/ou ideológicas de um determinado tempo, mas de realmente *viver* individualmente, e, portanto, singularmente, a, digamos, experiência divina na realidade por meio do entendimento de uma certa razão embutida nesse viver; uma razão universal, porém, *individual*. Estamos diante, aqui, do gérmen daquilo que a pouco chamamos de *razão singular de uma trajetória*. Em de Cusa, de fato, o conceito de razão é universal, contudo, a forma humana como ela atua é sempre individual, singular. Acompanhando o advento do pensamento renascentista, saímos do espaço escalonado em acordo com um centro divino, para um *espaço-sistema*, cujo centro pode ser qualquer referente. Essa, aliás, é a grande diferença da ética espiritual de de Cusa e de Vitalli: em de Cusa, ao viver, o espírito humano é despertado pelo que acaba sendo conhecido na própria trajetória do indivíduo; em Vitalli, esse despertar já é previsto por uma imagem impressa, um ponto de chegada, um símbolo cuja figuração nos é dada preencher. *O “tarô” de de Cusa é a própria vida em sua diversidade sensível.* Não importa, portanto, se o conhecimento ético nos chega pela carta do Imperador, do Enforcado ou de um elevador imóvel – o que importa é quando, diante do que vivenciamos com essa experiência, nos sentimos olhados por esse desconhecido de nós mesmos e nos entregamos a esse outro viver, efetivamente, vivendo-o e (re)conhecendo o que sabíamos

e o que não sabíamos sobre a nossa vida – despertando, assim, uma razão individual renovada¹¹⁶. O oposto, portanto, de um dogmatismo ou até mesmo de um moralismo religioso, embora a obra de de Cusa possua um forte apelo moral em sua defesa da Igreja e dos valores gregários (o que, na minha opinião, em *A douta ignorância*, acaba soando bastante deslocado frente a tudo o que foi falado sobre Deus e sobre sua conformação para além da compreensão humana).

Comecei esse trabalho de uma maneira cética em relação aos efeitos que o tarô poderia exercer sobre mim (embora, sem negar um certo fascínio pela possibilidade de acreditar nesses efeitos). Não que eu tenha mudado o meu ceticismo depois desses quatro anos, mas ele ganhou, durante a escrita desta tese, um novo valor na economia dos meus sentimentos. Isso porque o tarô, de fato, pode mudar os rumos da nossa prosa, como pude constatar na prática. Ele invade a nossa realidade se deixarmos, permitindo um tipo muito específico de transformação ética. A sua magia, assim, não está contida tanto em um dogmatismo oculto e mágico, ministrado por magistras e místicos, mas transborda de questões íntimas que ganham outra realidade com as tiragens. Portanto, a verdade, aqui, perde o protagonismo para o experimento – para a transfiguração do que acreditamos ser a nossa realidade, com seus valores, suas causas e consequências.

Nietzsche, pensador importante para a noção de verdade utilizada neste trabalho, em *A gaia ciência* trata especialmente sobre o tema do profetismo e de sua relação com a poesia na época grega. Diz ele:

Pedir uma profecia significava, originalmente (segundo a etimologia que me parece mais provável), fazer com que se determine algo; acreditava-se poder coagir o futuro, ao conquistar o favor de Apolo – que, na mais antiga concepção, era bem mais que um deus presciente. Tal como a fórmula é enunciada, literalmente e ritmicamente exata, ela obriga o futuro; mas ela é invenção de Apolo, que, como deus dos ritmos, pode também obrigar as deusas do destino – resumindo e perguntando: havia, para a antiga e supersticiosa humanidade, algo mais útil que o ritmo? Com ele se podia tudo: favorecer magicamente um trabalho; forçar um deus a aparecer, ficar próximo, escutar; ajeitar o futuro conforme sua própria vontade; desafogar a alma de algum excesso (do medo, da mania, da paixão, da sede de vingança), e não só a própria alma, mas a do pior demônio – sem o verso não se era nada; com o verso, quase um deus. Um sentimento assim fundamental não pode ser inteiramente erradicado – e ainda hoje, após milênios de combate a tal superstição, até o mais sábio entre nós é ocasionalmente turvado pelo ritmo, quando mais não

¹¹⁶ O que, também, não pode ser confundido com um “pisar em terra firme”, um aportar em território estabilizado; pelo contrário, uma razão renovada certamente encontrará obstáculos físico e mentais pela frente, justamente por ser individual; singular.

seja por sentir como verdadeiro um pensamento que tenha uma forma métrica e surja com um divino sobressalto (NIETZSCHE, 2012, p. 106).

No presente trabalho, a pergunta nietzschiana sobre o ritmo transforma-se na seguinte: haveria, para o Agente de *O natimorto*, algo mais útil do que o acaso? Com ele, o Agente pode tudo: favorecer magicamente suas histórias; convencer uma cantora sem voz a morar num quarto de hotel, ficar próximo, escutar; ajeitar o futuro conforme sua própria vontade; afogar a alma em algum excesso (no medo, na mania, na sede de vingança), e não só a própria alma, mas a do pior demônio – sem o acaso de seu oráculo nicotínico, o Agente não seria nada; com o acaso, ele é quase um deus; ou melhor, uma Esfinge.

Ora, tal transposição de ideias, demonstra como o acaso aqui pode apontar para uma transfiguração da realidade que se revela bastante nociva para os envolvidos. No caso de *O natimorto*, a superstição (que Nietzsche recupera de épocas passadas na elaboração de um possível tempo com valores renovados) constitui uma armadilha relacional, cujo horizonte de dependência levará as duas personagens centrais à ruína. Mas essa mesma superstição me levou a um encontro inusitado comigo mesmo, no acaso da tiragem de uma cartomante chamada Nancy em Curitiba, e no acaso de minhas aventuras pessoais com o tarô, em que pude me ver estrangeirizado, passeando por outra realidade; uma realidade que abria inevitavelmente os braços na minha própria vida por meio da *enargeia* das combinações propostas pela deusa fortuna. Embora durante todo esse trabalho, os inúmeros indícios me apontassem para o embuste existente nesse tipo de combinação “mágica”, pude também compreender que o tarô pode nos mostrar outro território de saber sobre nós mesmo, que não se reduz a simples decodificação de signos. Como vimos, a figura de um não-saber, ou de um não-saber que se sabe, foi fundamental para a compreensão de um horizonte transcendente, com Nicolau de Cusa, mas é também fundamental para o vislumbre de um horizonte de significado cuja expressão não se reduz a mera correspondência conceitual ou designativa. Há algo dessa zona escura, disso que não sabemos (e que sabemos que não-sabemos), que nos movimenta e nos influencia; e, arrisco dizer, em última instância, nos determina como seres humanos. O tarô, portanto, nos tira a certeza oferecida pela *consciência* (para Nietzsche um “órgão” limitado do viver humano, desenvolvido, originalmente, para a sobrevivência em grupo). No caso de *O natimorto*, é justamente essa zona escura que exerce uma atração da parte do Agente, e é a partir dela que nós, como leitores, podemos intuir o pior.

Encarnar o Louco, o Mago, a Imperatriz, de uma maneira embaralhada, é, à primeira vista, algo distante de um plano ético a que um “cidadão de bem” poderia almejar. Estamos bem distantes, aqui, de uma bem asseada instituição, com sua face mais apresentável à sociedade (ou mesmo à academia!), encaixando, de maneira “saudável” nossos anseios com os de uma multidão engajada na neutralidade. Sei, nesse sentido, do risco de se retomar o conceito de “ética” por um viés, digamos, lúdico. É que, no caso do tarô, como um dia Deleuze disse acerca da obra de Leibniz em *A dobra* (2012), vamos do inessencial em direção ao essencial, atravessando vias escuras, sem saber direito o horizonte a que o arcano se refere. E por estarmos, literalmente, dentro do arcano, encarnando sua loucura, vivendo o seu momento excessivo, devemos confiar nesse caminho-embaralhado ao compreender que nossa porção humana é, de fato, constituída mais de uma escuridão que não para de se espalhar do que por uma clareira óbvia e “feliz”.

Por fim, pude constatar que a própria ideia de arcano é algo presente em nossas vidas como um todo: estamos sempre prestes a ler algum aspecto/carta desse grande livro da natureza, como diria de Cusa. Quando um filho nasce, nasce também um arcano; quando um jardim floresce, floresce também um arcano; quando um governo cai, cai junto um arcano; quando odiamos, quando amamos, quando perdoamos, desenhamos em nós mesmos um arcano. Cabe a nós, de acordo com a nossa própria trajetória, lermos essas figuras brilhantes da vida se quisermos (diferentemente do Agente) incorporar uma ação efetiva no mundo. Isso configura o princípio da liberdade como força criadora de mundos. O tarô ensaia isso em seu microcosmos. Ele nos ensina a ler as páginas de um livro que nós abrimos diariamente ao acordarmos. Um livro que, ao que tudo indica, nós nunca paramos de ler.

Figura 26 - A Papisa do tarô Visconti-Sforza



Fonte: The Morgan Library & Museum¹¹⁷.

¹¹⁷ Disponível em < <https://www.themorgan.org/collection/tarot-cards/the-popess> >

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. **As estrelas descem à terra**. Tradução: Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- _____. **Teoria Estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Editora 70, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **A aventura**. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- _____. **Bartebly, ou da contingência**. Tradução: Vinícius Honesko e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. **Ninfas**. Tradução: Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. **O fogo e o relato**. Tradução: Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. **O reino e a glória**. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. **Profanções**. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Signatura Rerum: sobre o método**. Tradução: Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.
- ANÔNIMO. **Meditações sobre os 22 arcanos maiores do tarô**. Tradução: Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1989.
- ASSIS, Machado de. **A cartomante e outros contos**. São Paulo: Moderna, 2015.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução: Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. **Passagens**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

- _____. **Sobre o conceito de história: edição crítica.** Tradução de Márcio Seligmann-Silva e Adalberto Müller. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.
- BRÉHIER, Émile. **A teoria dos incorporais no estoicismo antigo.** Tradução: Fernando Padrão de Figueiredo, José Eduardo Pimentel Filho e Luiz Otávio de Figueiredo Mantovaneli. São Paulo: Autêntica Editora, 2012.
- BRUNO, Giordano. **Tratado da magia.** Tradução: Rui Tavares. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis.** Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CALVINO, Italo. **O castelo dos destinos cruzados.** Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio.** Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento.** Tradução do alemão: João Azenha Jr. Tradução do grego e do latim: Mario Eduardo Viaro. São Paulo: Marins Fontes, 2001.
- CARROLL, Lewis. **A Caça ao Snark.** Tradução. Manuel Resende. Porto: Edições Afrontamento, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa.** São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. **Todos os fogos o fogo.** Tradução: Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. **Valise de Cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COUSTÉ, Alberto. **Tarô ou a máquina de imaginar.** Tradução: Ana Cristina César. São Paulo: Global Editora, 1983.
- DE BRUM, Juliana. **A Hipótese do Agenda Setting: Estudos e Perspectivas.** Razon y Palabra, (México, Online), n. 35, out/nov. 2003. Disponível em <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n35/jbrum.html>
- DECKER, Ronald; DUMMETT, Michael. **A history of the occult tarot.** Londres: Duckworth Overlook, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco.** Tradução: Luiz B.L Orlandi. Campinas: Papyrus, 2012.
- _____. **Espinosa e o problema da expressão.** Tradução: GT Deleuze - 12 e Luiz B.L Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2017.

- _____. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução: Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- _____. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Tradução: Jorge Bastos. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 1). Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 2). Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 3). Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 4). Tradução: Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 5). Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DE CUSA, Nicolau. **A douta ignorância**. Tradução: João Maria André. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- _____. **A visão de Deus**. Tradução: João Maria André. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- DELLA MIRANDOLA, Pico. **Discurso sobre a dignidade do homem**. Belo Horizonte: Editora Ayne, 2021
- DEPAULIS, Thierry, **Le Tarot révélé : une histoire du tarot d'après les documents**, La Tour-de-Peilz : Musée Suisse du Jeu, 2013.
- DEPAULIS, Thierry; KAPLAN, Stuart. **Cary-Yale Visconti, tarocchi deck**. Stamford: U.S. Games Systems INC, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. **A pintura encarnada**, seguido de A Obra-Prima Desconhecida de Honoré de Balzac. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

- _____. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Tradução: Marcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUMMETT, Michael. **The game of tarot**. Londres: Duckworth, 1980.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução: Rogerio Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- FARLEY, Helen. **A cultural history of tarot**. New York: I.B Tauris and Co Ltd, 2009
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- _____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013
- GÉBELIN, Antoine Court. **Du Jeu des Tarots et Recherches sur les Tarots from Monde Primitif Book VIII by Antoine Court de Gébelin**. Traduzido para o inglês por Evalyne K. Hall. Pennsylvania, Bellefonte: Evalyne's Garden Gate, 2016.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- _____. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JAROUCHE, Mamede Mustafa. **Livro das mil e uma noites - Volume 5: Ramo egípcio - A saga de Umar Annuman + Fábulas de Sherazade**. Tradução de Mustafa Mamede Jarouche. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2021
- JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. **O caminho do tarot**. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Editora Campos (Selo Chave), 2016.
- KAPLAN, Stuart R. **Tarô clássico**. Tradução: Maio Miranda. São Paulo: Pensamento, 1989.
- KURTZMAN, Mary. Plath's "Ariel" and tarot. **The Centennial Review**, 1988, p. 286-295.
- LEVI, Éliphas. **Dogma e ritual de alta magia**. Tradução: Rosabis Camaysar. São Paulo: Pensamento, 2017.

- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017
- _____. **Todas as crônicas**. Org. e pós-fácio: Pedro Karp Vasquez. Pesquisa textual: Larissa Vaz. Prefácio: Marina Colassanto. Rio de Janeiro: Rocco, 2018
- LOUIS, Anthony. **O livro completo do tarô**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Pensamento, 2019.
- MAMET, David. **Edmund**. Nova Iorque: Grove press, 1983.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- MARTEAU, Paul. **O Tarô de Marselha**. Tradução de Julieta Leite. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1991.
- MARTON, Scarlett. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- MAUSS, Marcel. **Esboço de uma teoria geral da magia**. Tradução: José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MEBES. G.O. **Os arcanos maiores do tarô**. Tradução: Marta Pécher. São Paulo: Editora Pensamento, 1975.
- _____. **Os arcanos menores do tarô**. Tradução: Marta Pécher. São Paulo: Editora Pensamento, 1989.
- MERTON, Robert K. “The Self-Fulfilling Prophecy.” **The Antioch Review**, vol. 8, no. 2, 1948, pp. 193–210.
- MUTARELLI, Lourenço. **Caixa preta**. São Paulo: Comix Zone, 2019
- _____. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **O natimorto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Sketch books**. Pop, 2019.
- NAIFF, Nei. **Tarô, simbologia e ocultismo**. São Paulo: Editora Alfabeto, 2020.
- NALDONY, Isabelle. **História do tarô**. Tradução de Luciana Soares da Silva. São Paulo: Editora Pensamento, 2022
- NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô: uma jornada arquetípica**. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.

_____. **Genealogia da moral**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.

_____. **Humano, demasiado humano**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras, 2005.

_____. **Sobre verdade e mentira**. Organização e tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

PAPUS. **O tarô dos boêmios**. Tradução: Sociedade das ciências antigas. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

PENCO, Carlo. Dummett and the game of tarot. **Teorema**: revista internacional de filosofia, 2013, p. 141-155.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POLLACK, Rachel. **A Bíblia clássica do tarot**. Tradução de Enéias Tavares. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2023.

RAINE, Kathleen. Yeats, the Tarot, and the Golden Dawn. **The Sewanee Review**, 1969., p. 112–148.

REALE, Giovanni. **Estoicismo, ceticismo e ecletismo**. Tradução: Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

REGARDIE, Israel. **A Golden Dawn: A Aurora Dourada**. Tradução: Fulvio Lubisco. São Paulo: Madras Editora, 2023.

SAMAIN, Etienne. **Mnemosyne(s)' de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte**. Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011

SCHOLEM, Gershom Gerhard. **A cabala e seu simbolismo**. Tradução: Hans Borger e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Cabala**. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Editora Campos, 2021 (Selo Chave).

SILVA, J.A.B. A expansão da teoria do agenda-setting em sistemas informativos da Web. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 28, p. 262-273, dez. 2014. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014216757>

TAHTA, Rikki. **Coup**. São Paulo: Grok Games, 2012.

VITALLI, Andrea. **Il Principe dei tarocchi Francesco Antelminelli Castracani Fibbia**, Ravenna, Edizioni Moderna, 2013

_____. **La Scala Mistica. Il viaggio mistico verso la Conoscenza**. Site Le Tarot, Associazione Culturale, 2004. Disponível em <http://www.letarot.it/page.aspx?id=110>

_____. **Sola Busca Tarot**. Torino, Lo Scarabeo, 2019

VYASA, Dvaipayana Krsna. **Bhagavad Gita**. Tradução e notas de Carlos Eduardo G. Barbosa. São Paulo: Mantra, 2018.

WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Tradução: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

_____. **A renovação da antiguidade pagã**. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Atlas Mnemosyne / Mnemosyne Atlas**. Madrid: Akal Sa, 2010.

_____. **Histórias de fantasmas para gente grande**. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

WILDE, Oscar. **De profundis**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Alaúde, 2023.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.