

Elementos Iconográficos da Carta do *LOUCO* no Tarô: Jacquemin Gringonneur, Visconti Sforza, Mantegna, Mitelli, Noblet

Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves
tati.fecchio@gmail.com
IA Unicamp/CAPES/FAPESP

Lucia Helena Reily
lureily@uol.com.br
FCM Unicamp

Resumo

Uma das cartas presentes no Tarô é a carta referente ao *Louco*. Partindo do pressuposto que as idéias de um período estão incorporadas em seus objetos culturais, será evidenciado como os elementos iconográficos presentes nas cartas do *Louco*, nos Tarôs de Jacquemin Gringonneur, Visconti Sforza, Mantegna, Mitelli e Noblet, se relacionam à concepção de loucura do período, com a presença de um tipo especial de loucura presente nos bobos da corte, com a descrição da loucura em outras produções culturais do período e a atributos gráficos já empregados para descrevê-la.

Palavras Chave: Tarô, Iconografia, Loucura, Louco

Abstract

One of the Taro's cards is the *Madman* one. Departing from the presuppose that the circulating ideas of a period are embodied in its cultural objects, it will be evidenced how the iconographic elements in the *Madman* Taro's card, in the Taros of Jacquemin Gringonneur, Visconti Sforza, Mantegna, Mitelli and Noblet, were related to the social conception of madness at the time, to a special kind of madness in the Court fools, with the description of madness in other cultural productions of the period and graphic elements already used to describe it.

Keywords: Taro, Iconography, Madness, Insane

Uma das cartas presentes no Tarô é a carta referente ao *Louco*. Os primeiros Tarôs surgiram entre o final da Idade Média e o início do Renascimento e apresentam imagens em suas cartas que condensam formas de compreensão da loucura no período, bem como refletem padrões de construção presentes nesta época.

Com o intuito de comparar os elementos presentes em cinco destes primeiros conjuntos de cartas, Jacquemin Gringonneur c.1392, Visconti-Sforza c.1450, Mantegna c.1465, Mitelli c.1665 e Noblet 1650 (que originou os baralhos de Dodal 1701, Marseilles e Grimaud 1761), com as representações do louco e da loucura existentes neste período; será descrito o contexto geral de apreensão da loucura e os elementos iconográficos presentes na representação do *Louco* em outros produtos culturais do período a fim de proceder uma análise que evidencie algumas relações entre contexto e representação.

Elementos Compositivos das Cartas analisadas

A carta do *Louco* é uma das cartas do *Arcano Maior*. Estas cartas têm o formato retangular, são ocupadas verticalmente, e geralmente apresentam um número na parte superior (embora possa estar ausente ou ser encontrado na parte inferior da carta), uma figura ou representação humana no centro e uma denominação na parte inferior.

É possível identificar, nas figuras do *Louco* apresentadas nas primeiras cartas, alguns elementos que fornecerão a base para representações futuras, como nome, número, o tratamento à moldura/extraquadro, o gênero, os gestos e posturas, a fisionomia/expressão, a anatomia/aparência do corpo, o tratamento do volume/sombra nos elementos da composição, a vestimenta, o uso das cores, o fundo/ambientação, a proporção entre as partes e os atributos junto às figuras como gizos, orelha alongada, cajado, fole/fardo, catavento ou a presença de um animal.

Abaixo serão apontados alguns dos elementos presentes nestas cartas analisadas e que se relacionam com questões de representação da época. Na sequência serão evidenciados os lastros culturais que embasam os elementos iconográficos, destacando para tanto a forma de compreensão do louco e a forma de representação deste em outras produções culturais do período.

Elementos formais diretamente relacionados ao modo de representação na época

É possível identificar nas imagens das cartas analisadas elementos de construção que se relacionam tanto à maneiras de representar mais remotas como proposto por Warburg, como a uma iconografia sacra dentro de diretrizes religiosas bem determinadas, quanto

àquela que passará a ser intencionada pelos pré-renascentistas e renascentistas com maior aderência ao observado.

Em Gringonneur a forma de representação do joelho, através de uma espécie de triângulo invertido, lembra as primeiras representações em escorço gregas, como, por exemplo, em *Cleóbis e Bítôn*, escultura de 580dC, formalização esta também presente em ânforas romanas, como na que apresenta Aquiles.

Uma proporção não realista entre as figuras humanas, em Gringonneur, é identificável em diversas obras do medievo e se constituem desta forma a fim de denotar a ordem de importância entre as figuras, sendo as mais valoradas graficamente maiores. Este recurso pode ser visto, por exemplo, em *Madona com Anjos e Santos*^I de c.1308-1311 feita por Duccio di Buoninsegna (1255-1319).

Em Gringonneur há a ocupação do extra quadro, que também estará presente em iluminuras medievais como na *Le Roman de La Rose*^{II} de Guillaume de Lorris e Jean de Meung, de c.1350/75.

Em Gringonneur e Sforza há a presença do fundo dourado, o que remete diretamente à iconografia sacra que utiliza exatamente este recurso na descrição do ambiente abstrato, luminoso da ordem divina. Por outro lado, a existência de ambientação em praticamente todas as cartas, revela o interesse de aproximação desta narrativa ao plano do terreno/mundano, interesse este que constituiu um dos elementos fundamentais do humanismo renascentista. A coexistência, referindo explicitamente às duas primeiras cartas, de elementos do divino e de uma contextualização mundana foi recorrente entre os pré-renascentistas, como *A Adoração dos Magos*^{III} de Giotto (1266-1337) e em *a Crucificação*^{IV} de Masaccio (1401-1428) de c.1426.

Elementos formais diretamente relacionados à concepção de loucura na época

A representação da figura do louco muitas vezes se confunde com a representação dedicada ao bobo da corte neste período. Southworth identifica dois tipos de bobos: o bobo Natural ou simples, que é assim por natureza, e o bobo Artificial ou esperto que seria o bobo profissional ou comediante. Dentre os primeiros estariam os loucos, eventualmente possuidores de um estado congênito de loucura, e os doentes mentais ou retardados, denominados por inocentes. Nas imagens da Idade Média, os bobos genuínos muitas vezes aparecem com coleiras, ou junto a atendentes/cuidadores.

Em anotações antigas ele é designado por *nebulo* e não apenas possui uma posição

social baixa na hierarquia feudal, como é desta excluído; não sendo ‘...nem senhor nem clérigo, homem livre ou servo, ele existiu num limbo social. Mesmo no seu habitat natural da corte, ele permaneceu aparte, como se pertencesse a outra espécie^V, sua condição sendo compreendida a de um nada desconfortável ‘...a presença de tais pessoas na corte eram nada mais do que algo inusitado e embaraçoso^{VI}.

Mas este bobo também tinha um papel importante junto ao Rei. Por ter a possibilidade de circulação ampla na corte, boa comunicação, ser praticamente um *nada* e por isto não ameaçador e por poder falar ao Rei na suspensão de um sistema de rígida hierarquia e falsidades, pois a princípio desprovido deste discernimento; o bobo acabava por ser um porta-voz de acontecimentos, articulações e mesmo crítico frente às intenções reais. Em uma ‘...corte dominada por medo e hipocrisia (como muitas eram) deveria ser necessário à verdade ser representada como loucura a fim de ser escutada^{VII}, o bobo, principalmente o inocente por ser transparentemente honesto e simplesmente proferir a verdade uma vez que não tinha discernimento para fazer de outra forma, era compreendido muitas vezes sob status vinculado à sabedoria.

A representação desde bobo da corte se dá de diferentes formas, geralmente será a ele atribuído a vestimenta típica do *habít de fou* composto tradicionalmente por capuz com orelhas, guizos, túnica multicolorida, ceroula, marrote, bastão ou vara na ponta da qual se encontra uma bexiga. Estas imagens que circulam entre os séculos XV e XVI, pertencem a uma dispersa

...tradition; one that originated in the Feast of Fools and, more particularly, in the secular *Sociétés Joyeuses* of France, Germany and the Low Countries [...]. In their adoption of the eared hood, they appear to have been in touch with a surviving traditions of the *centunculus*: the costume worn by Roman mimic fools which featured asses’ ears and a curiously shaped hood with falling peak that may have suggested a coxcomb^{VIII}.

O contato com esta forma de representação do louco está implicada numa ‘...literatura extensiva sobre o louco/bobo no final da Idade Média e Renascimento, e na iconografia eclesiástica^{IX}. O louco, ‘...in old French literary texts often have a severely impaired linguistic facility. IF the speak at all it is usually only to Express the most basic needs; or, less frequently, they may speak copiously but incomprehensibly^X.

Em 1494, Sebastian Brant publica em Estrasburgo o poema satírico *Stultifera Navis* que relata a viagem ao país da loucura, Locagonia, de 111 personagens de diferentes classes sociais, cada um representando um vício humano. Este poema remete a simbologias

circundantes na Idade Média, presentes também em ditos populares e textos moralizadores da época e incluía, em um de seus versos, a fala de que o ‘...louco é também o guardador de ruídos, o crédulo de ouvido fino e orelha larga que enche a cabeça de balelas’^{XI}. Na carta de Gringonneur é possível identificar estas orelhas grandes e pontudas em seu gorro.

A caracterização do bobo será reforçada por alguns personagens que ficaram amplamente conhecidos como *Daguenet* na corte de Arthur, Lancelot em Corbenic e Tristan em Tintagel. A figura do bobo está também relacionada ao personagem Till, Desde

...o século XVI, circulava na França um livro popular, *Till l'Espiegle*, baseado numa lenda germânica do século XIV, cujo personagem, Till, o malicioso, o esperto, o arceiro e também algo ingênuo e idiota, parece ter sido tomado para modelo da representação do arcano no Tarô de Marselha. Esta representação caracterizava a figura como um símbolo da experiência espontânea e ingênua da *loucura pura* própria da sabedoria. O mesmo tema, o dos *loucos de Deus*, lembremos, é encontrado na Índia shivaísta, na mística muçulmana e em outras tradições.^{XII}

A história bíblica do filho pródigo é uma parábola que envolve dois filhos e pode estar implícita na constituição desta representação da carta do *Louco* como andarilho, miserável ou vagante. Esta parábola foi representada por diversos artistas, inclusive por Hieronymus Bosch no século XV. A obra de Bosch, *Prodigal Son*, presente no tríptico *Haycart* apresenta uma figura que em muito se assemelha à representação em Mantegna. Além disto possui diversos dos elementos presentes nesta carta da Tarô, como a bengala, o carregar de seus pertences, a presença de animais, a posição de caminhante. Este personagem como caminhante pode também remeter à uma classe específica de clérigos que caminhavam entre as cidades nesta época, Van Rijneberk

...arrisca a hipótese de que o espírito burlesco e irreverente da Idade Média teria parodiado, neste personagem, a classe dos *Clerici vagante* que, segundo ele, eram “*estudantes migratórios e inquietos, sempre em busca de novos mestres de quem pudessem aprender ciências e idéias, e de novas tabernas onde pudessem beber fiado um pouco de vinho bom*”. Mas a imagem deste Arcano – um louco solitário que atravessa os campos e é agredido por um animal – não havia sido representada até então: é própria do Tarô e, nesse sentido, representa uma de suas contribuições mais originais do ponto de vista iconográfico.^{XIII}

O louco é também representado nas iluminuras. Há uma passagem bíblica, referente ao Salmo 52 da bíblia latina que começa com a seguinte passagem: ‘Diz o néscio no seu coração: Não há Deus. Corromperam-se e cometeram abominável iniquidade; não há quem faça o bem. [...] Acaso não têm conhecimento os que praticam a iniquidade, os quais comem o meu povo como se comessem pão, e não invocam a Deus?...’^{XIV}. Nas iluminuras referentes a esta passagem se vêem ‘...fools doing Just that, holding and eating large round wafers of

the kind served as feasts by the weaver-ministrels...^{XV}, revelando que haveria por parte deste louco uma espécie de anti-comunhão, uma vez que comia como pão o que deveria estar simbolizando o corpo de Cristo, revelando sua insensatez, desrazão e amoralidade. Em diversas iluminuras encontramos este momento no qual o louco deva à boca a hóstia; como pode ser visto na iluminura *The Fool*^{XVI}, de c.1386, na qual eleva à boca uma hóstia apresentada pelo objeto claro e circular.

Nesta mesma imagem o louco possui o dorso nu vestindo um calção branco e sobre a cabeça e ombros um tecido claro, muitas vezes esta figura aparece sem as roupas de baixo ou parcialmente desnuda, sendo esta nudez, ou seminudez, também reveladora de sua pureza e ao mesmo tempo desajuste.

São também recorrentes representações que incorporam à figura do louco elementos que denotam agressividade. Em passagem referente ao Salmo de Barlow, em bíblia do século XIV, aparece uma '...image of the potentially destructive power of the fool as perceived by clerics: the fool's bladder-stick mimics the thrust of Saul's self-directed sword'^{XVII}. Em aproximadamente '...all medieval illustrations of the court fool that have survived, He is represented as armed with weapon – club, marrote (stick with a miniature fool's head at the top), bçader, dagger or sword. The club may be padded and the dagger or sword (like the roman actor) made only of wood, but the hint of aggression – or, at least, of preparedness for an active defence – remains. The coxcomb, familiar in Renaissance art and literature as an emblematic badge of fools and folly, gives warning of similar assertiveness'^{XVIII}. Os atributos de agressividade também serviam como indicativos de tipos específicos de bobos, '...the phallic suggestiveness of the clubs and branches of Wood wielded by clever or 'counterfeit' fools carried an additional, more ominous message; [...] they were to be regarded by the layman as fools of an specially dangerous kind'^{XIX}. De fato alguns destes bobos, mais especificamente pertencentes à categoria dos espertos/clever, tidos como coringa/jokers de chegaram a participar eles mesmos de batalhas. Estes bastões e marrotes devem ter sido provavelmente utilizados tanto para ataque quando para defesa, uma vez que a aproximação que estes tinha dos reis gerava ressentimentos e inveja nos demais servos, se tornando alvo de ataques.

Giotto, na série de afrescos realizada em 1306 na Capella Scrovegni (Capela Arena) em Pádua, há um dos vícios referente à loucura. Nesta é apresentado um home, jovem, sem calças, com uma coroa de penas e um bastão.

Em 1391 tem início a construção da *Parede dos Meses* no Palazzo Schifanoia em Ferrara por Pellegrino Prisciani que era um astrólogo, sendo que estas foram substancialmente alteradas entre os anos de 1450 e 1470. Na alegoria de Março, relativa à Deusa Minerva, há representado, à esquerda da figura central, um homem jovem com roupas farroupilhas representando a loucura.

No final do século XVIII a figura do louco aparece, alegoricamente, como imagem no livro *Iconologia* de Cezare Ripa de 1593 (edição com imagens de 1603). Nesta obra se encontrará uma imagem nomeada por *pazzia* na qual se vê um ‘...homem viril de meia idade correndo por uma paisagem discretamente indicada^{XX}. Na sua mão direita ele segura um catavento chamado de *girella*, palavra de várias conotações dentre as quais a figurativa de estar *perdendo a cabeça* e neste sentido reforçando a ‘...inexplicável qualidade errática do comportamento do louco como observada pelos outros é neste sentido habilmente resumida pelo brinquito que muda em função do vento dominante^{XXI}.

Há a descrição de que alguns bobos preferiam não usar a fole e o guizos, mas sim chapéus feitos com tecido de saco cheios de palha. Southworth refere a dois bobos, Monarcho e Garret, que apresentaram, em suas vestimentas, alguns destes elementos: a ‘...juxtaposition of sackcloth and taffeta in Monarcho’s doublet [...] has been seen to reflect the peculiarity of his mental condition. Garret’s adoption of a cloak made entirely of sackcloth, interwoven with straw, with a hogh hat may derive in part from tradition but, for a court fool, is unique in the records^{XXII}.

A associação do *louco* com algo aéreo, leve, do ar, é uma caracterização recorrente e na imagem vemos que a figura inclusive carrega um balão. ‘Em latim, *follis* é um balão cheio de ar. O verbo latino é *follere*, fazer o vai-e-vem de um fole (*follis*)^{XXIII}. O dicionário etimológico define *folle* como palavra derivanda do latim *fòllis*, balão cheio de ar para se jogar (constituindo *follere* o moverse de um lado para outro). Em sua base latina ‘...vem substituir *fàtuus*, *stùltus*, *insànus* dos antigos, e se usou metaforicamente para designar um homem de cabeça vazia de juízo, aderida por similitude ao vazio/*vacuità*...’. Também refere a corpo redondo, bolsa cheia de vento e metaforicamente homem vanglorioso; pode significar ainda bolsa de pele. Significa enfim aquele que ‘...perdeu o juízo, que funciona inconscientemente, vão, tonto e outras vezes fantástico ou estranho^{XXIV}. Na obra *Fools and Jesters*, John Southworth também refere a origem desta palavra, Segundo ele a ‘...palavra do latim medieval para *fool*, *follis*, teve o significado original clássico como um saco de couro ou uma bolsa cheia de ar; tal como bexigas ou sacos em varas dos inocentes^{XXV}.

O chapéu de pontas, encontrado em duas das cartas, é uma atribuição que também se encontra no curinga, a blusa de pontas em Gringonneur também remeta a esta figura. Na etimologia da palavra o curinga em inglês é *joker*, que se liga a *jeu*, *giuoco*, jogo, em francês e italiano respectivamente. O verbo latino é *jacere*, atirar, lançar. *Jactabilis* em latim é móvel, aquele que se movimenta com facilidade^{XXVI}, jogar significa ...passatempo, festejamento, alegria, entretenimento alegre, (...) competição na qual opera ou a sorte, ou a força, ou a destreza ou o engano, que se faz mais do que tudo a fim de recreação^{XXVII}.

A figura do animal aparece na carta de Mantegna e Noblet. Embora as duas imagens que estão na primeira carta se assemelhem bastante a figura de um cachorro, a imagem da última é estilizada não sendo possível precisar de que quadrúpede se trata. Vasquez refere a estas imagens como a de um caminhante sendo atacado por um animal, estabelecendo uma relação aqui não de companheirismo ou identificação, mas de agressão. Se formos pensar no cão, nos mitos estes aproximam do guia, sendo que na tradição de alguns povos indo-europeus, o sacrifício desse animal aos mortos significava prover um guia ao outro mundo. Na astronomia na Constelação de Cão Maior está a estrela Sirius que anuncia a plenitude do verão. Nestas cartas, porém, os cães caminham atrás do Louco e assim seria difícil entender sua presença como um guia. Na carta de Mitelli ele está saltando, de rabo abanando, brincando, talvez indicando elementos relacionados a leveza ou descontração.

A circulação imagética destes atributos, que fez conceber visualmente o louco/bobo, foi propagada através dos festivais anuais mambembes, através de ...images in stained glass and carved wood in their parish churches, and illustrations in printed books as these began to circulate more widely in the sixteenth century...^{XXVIII}.

Considerações Finais

O louco foi uma figura que habitou as cidades estado em formação no final da Idade Média e viveu nela a custa de caridades, sendo, por estar nas ruas, presença constante nas procissões religiosas, reais e teatrais. Mas era visto como uma subclasse, uma sub-especie, ao qual eram dados restos, em quem se batia e ridicularizava. Loucos e bobos, como as crianças, não eram moralmente considerados como responsáveis por seus atos, sendo puros e portanto exemplos de devoção. Fruto desta forma de compreensão é que existem algumas imagens do século XII nas quais o louco enfrenta a morte, na Dança dos Mortos (alegorias nas quais as pessoas são confrontadas moralmente com suas ações em vida) com impunidade. No entanto ele foi, em alguns momentos, associado com a imagem do demônio

uma vez que era sabido como potencial desvirtuador das regras em sua imoralidade, indisciplina, inadequação e principalmente porque poderia ser ameaçador através de sua ignorância. A forma de compreender o *Louco* entre o final da Idade Média e o começo do Renascimento, pode ser identificada também dentro das relações que envolveram Reis e bobos da corte,

Produções culturais podem também ser tidas como caminhos de acesso a esta compreensão de compreensão do louco neste período, como textos, sátiras, peças teatrais, gravuras, textos bíblicos, iluminuras do período. As cartas do Tarô se constituem dentro deste conjunto de produções culturais, sendo em sua particularidade de objeto não mediado por uma ordem religiosa rígida, condensador de diversas questões referentes à forma de representar e à forma de representar o *louco*, dialogando e interagindo junto a um contexto dinâmico e não homogêneo. É desta forma que elementos circundantes de apreensão e representação do *louco* na Idade Média e no Renascimento se deixam transparecer na figura do *Louco*, presente nos maços de Tarô aqui analisados, Jacquemin Gringonneur, Visconti Sforza, Mantegna, Mitelli, Noblet.

O fato de o louco ser caracterizado dentro do gênero masculino provavelmente remonta ao fato de que a maioria das representações da loucura neste período ter o homem como referência. Segundo Kromm a representação da loucura feminina apenas aparecerá no século XVIII, sendo que até esta época as representações sobre a loucura tinham o homem como tema e a ele atrelavam um caráter de agressividade física e certa nudez dos corpos.

Como arcano, a figura do louco no tarô é caracterizada como sendo uma das coisas em relação às quais há algo misterioso, incompreendido. Como carta utilizada à educação das hierarquias, há a presença do louco constituída como presença social tida, embora sua numeração revelasse algo marginal na constituição do próprio maço, ao ser antes do primeiro ou depois do último.

Desta forma o louco é descrito nestas cartas sempre com uma riqueza e densidade, muitas vezes ambíguas, de decodificações. Nesta ambivalência será identificada '...contradictory associations of madness with sanctity, heroism, or genius on one hand, and with illness, deviance, and sin on the other: an ambivalence that has persisted throughout Western culture from antiquity to the present day'^{XXIX}.

Se por um lado há a observância de alguns elementos formais de representação da Idade Média, como o fundo dourado e a atribuição de importância em função do tamanho das figuras; há também elementos que transparecem o interesse renascentista ao realismo

nos volumes, seja na descrição das anatomias dos corpos, nas ambientações e mesmo na retomada de padrões greco-romanos, conforme discutido por Warburg.

Há nestas cartas uma somatória de elementos simbólicos que remetem a caracterizações contextualizadas através de indumentárias, mas junto a estas há conceitos implícitos. Entre estas estão a fole (fardo do caminhando e bexiga/mente de vento), o cajado/marrote/bastão (objetos de ataque/defesa e agressividade), a girella (brinquedo de criança e sinal de infantilidade, despreocupação ou excessivo descomprometimento), um pé calçado e outro descalço (que refletem a loucura/inadequação e demarcam a diferença na desrazão), a seminudez dos corpos (mesma inadequação que aqui no entanto fica revestida de certa agressividade e impudor). Os guizos que remontam ao se fazer notar, às orelhas que tudo escutam constituem também elementos simbólicos por associação.

A na carta de Mantegna há o emprego de um recurso elaborado que é o uso do entorno para reforçar a significação descrita ao louco miserável.

Estas representações, no seu conjunto, descrevem o *louco* como um caminhante ou andarilho que carrega junto a si um bastão ou vara, na qual por vezes haverá um fardo ou fole. Há nesta figura algo de jocoso e descomprometido, alegre, leve mesmo aéreo, trazendo a girella a aproximação à criança que brinca e também frente aos pecados inocente. Esta inocência é a que permite que se aproxime do que está além, podendo ver a imagem de Deus.

Mas sua atitude deve ser vista com cautela, pois na ignorância/inocência aos bobos puros ou nas artimanhas ao bobo profissional, contra a ordem; podendo ser desadequado em relação às normas sociais, como em sua vestimenta, calçando apenas um dos sapatos, em sua nudez, no ingerir da hóstia.

Seu comportamento é descrito, através dos atributos à ter cabeça de vento (fole) e tudo escutar (longas orelhas). Por ser como os bobos da corte, e estabelecer junto ao Rei uma relação de proximidade, tem a liberdade de dizer a este a verdade sem ser punido uma vez que sua verdade está revestida na fala da loucura e assim ironicamente aceitável.

Referencias Bibliográficas

BIBLIA Sagrada. Salmo 53 em

<http://www.tiosam.net/Biblia/biblia.asp?livro=19&capitulo=53&NomeLivro=Salmos>

(acesso 17 03 2009)

COUSTÉ, Alberto. **Tarô ou a Máquina de Imaginar**, tradução de Ana Cristina César. São

- Paulo: Ground, (primeira edição 1977), 1989.
- FOUCAULT, Michael. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GARLAND, Robert. **The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World**. Ithaca-New York: Cornell University Press, 1995.
- GÉBELIN, Antoine Court de. Origine du langage et de l'écriture, **Le Monde primitif, considéré dans l'histoire naturelle de la parole**, Paris: 1775.
- GILMAN, Sander L. **Disease and Representation: Images of Illness from Madness to Aids**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.
- GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg: an Intellectual Biography**. 2ed. Oxford: Phaidon, 1986.
- HUOT, Sylvia. **Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost**. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- JODELET, Denise. **Folies et Representacion Sociales**. Paris: PUF, 1989.
- KAPLAN, Stuart R. **Tarocchi: Origini, Storia, Fortuna: . I metodi più efficaci per l'interpretazione del futuro**. Oscar Mondadori, 1972
- KROMM, Jane E. The Feminilization of Madness in Visual Representation. **Feminist Studies**. Volume 20, número 3, Outono 1994, (507-535)
- MARTEAU, Paul. **O Tarô de Marselha: Tradição e Simbolismo**, tradução de Julieta Leite. São Paulo: Pensamento, 1985.
- PIANIGIANI, Ottorino. Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana, versão web <http://www.etimo.it/?term=giuoco> (acesso 21 02 2009) e <http://www.etimo.it/?term=folle> (acesso 21 02 2009), tradução do italiano pelo autor.
- SOUTHWORTH, John. **Fools and Jesters at the English Court**. Great Britain, Gloucestershire: Sutton Publishing Limited, Phienix Mill Thrupp, 1998.
- VASQUES, Cid Marcus. O Tarô e algumas questões semânticas: uma aula sobre o significado de "arcano" em http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_22_cid.asp (acesso em 07/2006)
- WARBURG, Aby. Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalender von 1519 », in *Erster Bericht der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg*, 1908-1909 (réimpr. in *Id., Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932, I.2, pp. 483-486 ; trad. On Images of Planetary Deities in the Low German Almanac of 1519, in **Aby Warburg. The Renewal of Pagan Antiquity**, Los Angeles, 1999, pp. 593-596)
- WIRTH, Oswald. **Le Tarot des imagiers du Moyen Age**. Paris: Tchou, 1996.

Autores

Tatiana Fecchio Gonçalves

Doutoranda em Artes na Universidade Estadual de Campinas/ Unicamp realizando estágio sanduíche em Londres Wellcome Trust Centre for the History of Medicine/ UCL financiamento FAPESP/CAPES, Mestre em Artes/ Unicamp (2004), bacharel e licenciada em Educação Artística/ Unicamp (2001). Especialista em Arteterapia/ Unicamp (2003) e especialista em Artes e Novas Tecnologias na Universidade de Brasília/ UnB (2005). Membro dos grupos de Pesquisa: Transferência Cultural entre Europa e América Latina (IA/ Unicamp) e Desenvolvimento, Linguagem e Práticas Educativas (FCM/ Unicamp).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4364335240213211>

Lucia Helena Reily

Possui graduação em Bacharel em Artes (Programa Independent Learning) - Indiana University (1974), com Revalidação em Educação Artística: hab. Artes Plásticas pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1978), mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (1990) e doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (1994). Atualmente é professora associada da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de

Educação, com ênfase em Educação Especial, e Ensino da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: educação especial, estudos da deficiência, arte e deficiência, formação de professores e artes visuais.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2137953768970405>

Notas

- ^I Tempera em madeira.
- ^{II} Museum Meermanno Westreenianum, Frankrijk.
- ^{III} Tempera em madeira. Museu Metropolitan, New York.
- ^{IV} Museu de Capodimonte, Nápoles.
- ^V SOUTHWORTH. 1998, p.1
- ^{VI} SOUTHWORTH. 1998, p.8.
- ^{VII} SOUTHWORTH. 1998, p.11
- ^{VIII} SOUTHWORTH. 1998, p.208
- ^{IX} SOUTHWORTH. 1998, p. 209
- ^X HUOT. 2003, p.1
- ^{XI} BRAGA. 2005
- ^{XII} VASQUES
- ^{XIII} VASQUES
- ^{XIV} Salmo 53
- ^{XV} SOUTHWORTH. 1998, p.49-50
- ^{XVI} Biblioteca Nacional de Paris
- ^{XVII} SOUTHWORTH. 1998, p.4
- ^{XVIII} SOUTHWORTH. 1998, p.5
- ^{XIX} SOUTHWORTH. 1998, p.6
- ^{XX} KROMM. 1984, p.10
- ^{XXI} KROMM. 1984, p.11
- ^{XXII} SOUTHWORTH. 1998, p.208
- ^{XXIII} VASQUES
- ^{XXIV} PIANIGIANI
- ^{XXV} SOUTHWORTH. 1998, p.6
- ^{XXVI} VASQUES
- ^{XXVII} PIANIGIANI
- ^{XXVIII} SOUTHWORTH. 1998, p. 209
- ^{XXIX} HUOT. 2003, p.1