

Fluxos místicos: as águas e seus mistérios no imaginário colonial luso-brasileiro

Francislei Lima da Silva | UNICAMP

Matheus Filipe Alves Madeira Drumond | UFRJ

Buscamos analisar o caráter simbólico de elementos que decoram fontes públicas, lavabos de edificações religiosas, assim como pontes e outros constructos que trazem ao lugar do fluxo aquático traços de credices no Brasil colonial, reafirmando o caráter misterioso do rico imaginário das águas. Conforme G. Bachelard insiste, o elemento água nos permite acessar um universo poético sempre aberto à imaginação. Em pleno “mundo moderno”, as águas suscitam medo, maravilhas, mas, sobretudo, impõem o uso de símbolos apotropaicos. Remontam à relação traçada pelo homem colonial com seu mundo, suas crenças, seu imaginário.

Palavras-chave: Arte colonial luso-brasileira; imaginário colonial; imaginário da água.

We have been trying to analyze the symbolism of elements that decorate public fountains, sinks in religious buildings as well as bridges and other structures. These examples can be used as symbols for people's beliefs in the colonial period in Brazil. According to G. Bachelard, the element, water, permits us to access a poetic universe opened to our imagination. In our time, water might mean fear or beauty, but it is an engaging symbol that fascinates us. Furthermore, it also illustrates the relationship of the colonial man with one's world, beliefs and imagination.

Key words: Imaginary colonial; water's imaginary; Luso-brazilian colonial art.

Falaremos aqui de algo que parece ter sua leitura mais generosa em obras de literatura fantástica que propriamente na história, ainda que em seu ramo cultural, já estabelecido e por vezes ligado ao imaginário. Os fluxos místicos se apresentaram também na modernidade povoados pelo impossível; lugar de inquietação e da dúvida, sempre frutífero à imaginação. *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges, se aloca no conjunto de generosas obras de fantasia que poderíamos citar. Um texto capaz de oferecer um rol dos diversos seres que a realidade imaginativa haveria de produzir em algumas culturas – em especial no ocidente europeu e no oriente mítico, que já povoam nossa imaginação desde tempos imemoriais. Borges usa de sua licença poética para se lançar no abismo de anacronismos (especialmente interessante), cruzando mitos, relatos e histórias de forma a situar a sucessão de algumas criaturas capazes de se desgastarem no devir e ainda assim, enquanto palavras, serem convocados para significar o impossível- verdadeiros monstros do tempo. Tal qual a Quimera, que de forma residual deixara de significar o monstro híbrido fabuloso, para se transmutar em expressão linguística que faz referência ao sonho fantástico e às fantasias, em suma, remete ao inalcançável. O autor afirma ter-se atido na obra em questão “ao que é imediatamente sugerido pela locução ‘seres imaginários’”. Pretende, conforme suas palavras no prólogo, compilar “um manual dos estranhos entes engendrados, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia dos homens”¹.

A alusão borgiana feita em palavras, tal como nossas “histórias”, aborda o potencial ficcional de formas incoerentes que só o engenho humano foi capaz de produzir. *Freaks*, monstros, dentre a diversidade de seres que se desdobram, são produto e causa de uma espécie de terror. Toda essa espécie (de forma bem reducionista) de simulacros que emergem da malha da cultura; capazes de evocar o medo, como também de afastar os males em uma paradoxal relação.

Desde os tempos mais remotos a água sempre teve associado a si um caráter místico; fluxo relacionado à transcendência e ao ser espiritual. Na tradição judaico-cristã, embora tenha também tido demasiada importância no contexto do classicismo greco-romano, assume um espectro de especial manifestação do sagrado. É o elemento pelo qual são iniciados e incluídos no corpo da igreja peregrina todos os neófitos, em referência também às precedentes tradições judaicas. Relembrando a passagem bíblica na qual Jesus é batizado por João, O batista, no rio Jordão, a água assume o papel de fluxo que contém o espírito, é a matéria insólita da graça. Algo no mundo das coisas que transfigura-se em fluido místico, ligadura entre os homens e o mistério divino. Leva a benção enquanto aspensão. É dispersada pelo hissopo no ritual para benzer lugares, encomendar almas, trazer a fortuna da graça e o perdão. Afasta dos males como também aproxima homens e mulheres do insondável, do misterioso; da *mirabilia* e do temor.

Leitos de rios, mares, pequenos córregos ou mesmo ínfimos fluxos de água, tanto em usos para o transporte ou o imprescindível uso para a saciedade fisiológica, carregam em si também os mistérios que o líquido translúcido fez suscitar em toda a história dos

¹ BORGES, Jorge Luis. *Livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 9.

homens. Pode purificar o homem como dele também se fazer aproximar o imperscrutável, por vezes monstruoso. Entre monstros marinhos, maravilhas sonhadas por navegantes, males, almas, medos e des-venturas, a água é causa de mistérios também no Novo Mundo. Das tradições arraigadas do catolicismo ibérico, fundidas aqui, em terras de além-mar, à mitologias indígenas autóctones e a outras dos povos africanos, resulta em um imaginário *sui generis*, capaz de fundir resíduos medievais a credices novas. Mas de todo modo, reafirmam o lugar do mistério de que goza a água: fluxo místico, pérfido e maravilhoso.

O ambiente colonial luso-brasileiro, especialmente, como espaço exemplar, as minas setecentistas, foi povoado por tais criaturas. Suas formas demarcavam os espaços públicos das vilas e alteravam a relação do homem colonial com os lugares da água; fossem estes chafarizes, córregos, fontes e lavabos de capelas e igrejas. Antes que fosse sorvida ou usada nas abluções era imprescindível tornar a água um elemento imaginável. Nesse sentido, os mascarões talvez protegessem as fontes, purificando as águas em seus fluidos, correspondendo assim a uma herança imaginária no período colonial. Período em que se fazia necessário nomear as coisas bem como conferir-lhes aspectos visíveis que fossem percebidos pelo homem, ainda profundamente supersticioso. De algum modo ainda afastado do empirismo e da secularização que, salvo as generalizações, já começavam a assolar o ocidente europeu.

Tais seres fantásticos podem ser entendidos não como meros objetos plásticos-visuais, mas como imagens-significantes – que se comunicam de uma forma particular de um saber compartilhado, significando coisas que a palavra falada não permite nomear. Ao se aproximar dos fluxos, portanto, o homem relacionava-se com um espaço metamorfoseado pela presença estranha de exemplares remanescentes de um mundo maravilhoso habitado por sereias, tritões, delfins e serpentes marinhas. Figuras apotropaicas que cumpriam a função de naturalizar medos e esperanças, permitindo ao homem nomear e encantar o desconhecido – a água é antes de tudo uma matéria imaginada.

Um aspecto interessante dos chafarizes coloniais são as carrancas ou gárgulas neles inseridas. Rafael Bluteau, em seu *Vocabulario Portuguez e Latino*, define-as como a “representação de uma cara ridícula e deforme que se põe nos tanques e bota água”. Bluteau trata de forma pejorativa ao designar qualquer ornato que se colocasse na bica, fosse “cara ridícula”, detalhe geométrico, ser fantástico, animal, isto é, eram empregadas confusamente no sentido de gárgula: termo da arquitetura que primitivamente designava a abertura ou o orifício por onde se escoava a água (principalmente do telhado), e que, com o tempo, passou a significar também os ornatos utilizados nessas aberturas. Se tomarmos as carrancas no sentido de gárgula, parece torna-se mais fácil “vasculhar” o uso desse elemento na história da arte, e, com isso, apreender seu significado. Entre suas funções não arquitetônicas, isto é, de proteger os edifícios da erosão da água, estão: afastar os espíritos e proteger o edifício (tradição grega), representar os medos humanos, dentre outras insondáveis formas de leitura. Os motivos escolhidos para se construir as carrancas são, enfim, variados e de distintas origens. Encontram-se temas bíblicos, pagãos e da mitologia oriental. Entre

esses, destacam-se: bestas, cães, leões, seres marinhos, humanos bizarros e quimeras.

Alguns pesquisadores da arte colonial luso-brasileira formularam a proposição de que os elementos ornamentais, tais como nossos mascarões, carrancas ou gárgulas (como se preferir denominar conforme o exemplo em questão) possuíam a função de dinamizar os espaços decorativos, referindo-se especificamente aos templos. Uma visão unitária da arquitetura religiosa², integrando frontispício, nave, capela-mor e sacristia através da composição decorativa de portadas, arcadas, retábulos, frontais de altar e lavabos. De certa forma, os chafarizes e fontes lavabos também devem ser pensados como mobiliários que correspondiam a esse sistema, já que em sua grande maioria, foram construídos segundo as mesmas matrizes e modismos visuais. Um paredão onde eram fixados os mascarões, protegidos nas laterais por pilares, arrematado com uma cimalha que ostentava vasos de coroamento e coruchéus nas extremidades e no lugar do acrotério a cruz latina. As cruzes evocam a proteção mística, trazendo ao ambiente público um aspecto de religiosidade que permeava as sociedades coloniais do antigo regime, enquanto as caras monstruosas afugentavam ou evocavam o incognito. Acima das bicas eram postas cártulas e escudos completando o esquema decorativo.

Da mesma forma, se nos reportamos aos escritos de Sylvio de Vasconcellos visualizamos em seus esquemas um projeto citadino estabelecido em Vila Rica pelos espaços imagéticos das fontes públicas. Elas funcionavam como centros focais que incorporavam e irradiavam os valores fundamentais desse sistema³, assim como denunciam uma relação cultural estabelecida com os fluxos aquáticos. Não é atoa que o chafariz elevado próximo à Casa dos Contos, um dos lugares privilegiados do espaço citadino da Vila, apresenta o lema em latim "Povo que vais beber, louva de boca cheia o Senado, porque tens sede e ele faz cessar a sede". Gaston Bachelard sugere que no exercício da imaginação da matéria, a água não é uma substância que se bebe; mas uma substância que bebe⁴! Ela engole as fantasias daqueles que se aproximam de suas bicas, cumprindo a sua função de controle sobre o corpo e a matéria, poder exercido tanto pelo Estado quanto pela Igreja. "A água se oferece, pois, como um símbolo natural para a pureza, ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação"⁵. Uma psicologia ligada a modelos materiais que permitiram às instituições de poder o domínio sobre as fontes de água da cidade – dos lugares públicos de coleta de água e do próprio corpo (o comer, o beber, o lavar-se). Tal domínio de cunho simbólico é reificado e desdobrado ao infinito por meio de imagens materiais: as criaturas vomitadeiras que ao regurgitar as águas, humanizam, engrandecem e tornam possíveis os devaneios, sonhos, e pesadelos da água. O século XVIII estava, ainda, impregnado da sobrevivência de uma noção de mundo em que o cósmico, o social e o corporal se

² Vide: Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 15.

³ Cf. Alcântara, Antônio Pedro Gomes de. *A aparência das coisas*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 29, 2001, p. 180.

⁴ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 57.

⁵ Idem, p. 139.

imbricavam numa totalidade viva e indivisível. Numa configuração moderna em que a vida material e corporal, a terra e o corpo na sua indissolúvel unidade, estavam evemerizados ao elevado, ao espiritual, ao ideal e ao abstrato⁶. É por esse motivo que os mascarões ocupam um lugar central na decoração dos espaços públicos de orientação simbólica do mundo colonial luso-brasileiro. Imagens monstruosas aproximadas da visão mitológica, que emitem fortemente a força da fonte.

É nesse sentido que é necessário evocar a origem lendária do manancial, do rio, portanto, da fonte. A quem atribuir a posse da fonte, sua origem lendária, e de quais imagens se servir? A quem coube mitificar a fonte: ao Senado, ao Rei ou à Igreja? O próprio povo pode nos responde a essas indagações. Vejamos o caso da solicitação⁷ feita pelos moradores de Vila Rica ao Senado acusando que um dos chafarizes da cidade necessitava de manutenção, especialmente quanto ao encanamento. O documento nos interessa particularmente em dois trechos. O primeiro diz respeito à descrição feita pelo escrivão de que saiam pelo bicamente do referido chafariz sapos e cobras. O segundo ponto salienta que os bichos peçonhentos poderão vir a provocar enfermidades àqueles que *comem* ou *bebem* dessa fonte. Esses dois elementos descritos do imaginário: aquilo de mal que sai pelas bicas e o contato com a água impura, não são descritos orientados por uma visão sanitária, preocupada com a higiene pública, pura e simplesmente. Manifesta, ao contrário, no linguajar do povo – do homem letrado ou não, uma experiência e mentalidade em que a água poderia, assim, carregar uma série de malefícios ao homem. Cabendo ao devaneio da água a sua purificação ativa e substancial.

A água impura vinha a ser associada também nesse caso à alma pecadora. Portanto, os lavabos das igrejas também se tornam objeto do Público, mandado edificar pelas irmandades leigas no afã por ostentar belos mobiliários no espaço de culto e sociabilidade, financiado por homens de boa fé. Por sua vez, as ordens se empenhavam em canalizar as águas após a concessão do direito de uso da água pelo Senado da Câmara. A exemplo da solicitação feita pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis, à Câmara da Vila de São João Del Rei, solicitando “uma pena d’água que vem do chafariz construído junto à igreja da mesma ordem”⁸. Completavam a simbólica da água que purifica, sacramentada junto à pia batismal, às pias de água benta fixadas nas imediações das entradas dos templos e à aspersão pelo hissopo.

A materialidade da água deve ser compreendida em sua profunda relação com as imagens dos seres aquáticos que a tornam pura nesse processo de encantamento,

⁶ Cf. Bakhtin, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 17.

⁷ Arquivo Público Mineiro. CMOP Cx. 24 Doc. 37. Solicitação feita pelos moradores da praça de vila rica, do encanamento da água do chafariz, para evitar enfermidades.

⁸ Informações encontradas no Inventário de tombamento de bens móveis e integrados da igreja de São Francisco de Assis em São João Del Rei, elaborado pelo IPHAN em 1993, fazendo referência aos trabalhos de canalização da água e construção do chafariz, a partir de documentos citados no livro: Gaede, José. Pequena história sobre São Francisco de Assis. São João Del Rei: Edição do Autor, 1988, p. 47-155. Na primeira fase de nossa pesquisa de doutorado vimos nos dedicando a levantar a documentação camarária referente às solicitações de canalização e uso da água pública destinada a abastecer os lavabos nas sacristias das igrejas.

juntamente ao seu caráter amplamente simbólico e mítico. O poder íntimo da água está, portanto, representado nas bocas que a vomitam. Sendo necessário empreender um estudo sobre a unidade entre os exemplares de mascarões existentes em chafarizes e aqueles existentes em portadas, arcadas, retábulos, frontais de altar e lavabos de sacristia. Figuras híbridas provenientes de um vocabulário que possui inúmeras matrizes - ainda por serem enunciadas. Apresentam uma gramática específica dos elementos metamorfoseados: a água em sua primazia, bem como a terra e o ar; além de flores, folhas e frutos. A água despejada sobre as bacias, por exemplo, deve ser compreendida como uma fórmula encantatória de colocar a água em contato com o chão. Água que purifica o solo ao transbordar das bacias e se esparramar abundantemente, permitindo os nascimentos da terra.

Analisemos, pois, um grupo de criaturas vomitadeiras, provenientes de um vocabulário ligado ao gosto maneirista pela presença de figuras grotescas. Seres vegetalizados, entre eles as grandes máscaras animadas, evoluindo em um mundo onde as proporções nem sempre são respeitadas, um tipo de mundo ao inverso⁹. Entretanto, conforme aponta Vitor Serrão¹⁰, o "levantamento" dos espécimes subsistentes de grotescas existentes no universo luso-brasileiro ainda está por ser feito. Ou, ainda, se quisermos tomar emprestado de Ulpiano Bezerra de Menezes a afirmação: é necessário recuperar/percorrer a trajetória dessas imagens, sua biografia¹¹.

Tomemos o exemplo da fonte lavabo da igreja de São Francisco de Paulo em Ouro Preto (Fig. 1). A máscara é formada pela evolução das folhagens que forma uma cara monstruosa. Outros importantes exemplares são os lavabos da capela de Padre Faria (Fig. 2), da Matriz de Santo Antônio em Tiradentes e da Matriz do distrito de Pompeu em Sabará, com uma máscara ladeada por folhagens e coroada por uma concha. Ora, esse esquema decorativo corresponde àquele representado, especialmente, nos frontais de altar, bem como nos painéis com fingiões de embutidos em mármore. Em meio às folhas de acanto e palmetas volutas surgem criaturas que vomitam outras tantas ramagens e flores. Haja vista o belíssimo exemplo existente nos altares laterais da Matriz de Nossa Senhora da Conceição no distrito de Raposos (Fig. 3). As folhas do frontão concentram os dois modelos em questão: feitos para serem usados dos dois lados, em uma face apresenta a fingiões dos embutidos e na outra o típico entalhe em baixo relevo dourado e policromado.

⁹ Dacos, Nicole. Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo: vida e morte das grotescas. In: Marques, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 159.

¹⁰ Serrão, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: Ávila, Affonso (org.). *Barroco: Teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Cia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 107. Também Cybele Vidal Neto Fernandes reforça em um de seus artigos que: a maneira complexa de revestir as superfícies das grotescas, intervindo na percepção dos espaços por ela construídos, ou destruídos, através do estranho e bizarro jogo de suas formas e cores, fala-nos de um tema cativante ainda pouco estudado no Brasil, em suas diferentes manifestações. *O estudo desses exemplares remanescentes está por ser feito*. [grifo nosso] Ver: Fernandes, Cybele Vidal Neto. A decoração em grotteschi na obra de Rafael, como referência para o ensino artístico na academia imperial das belas artes do Rio de Janeiro. *População e Sociedade CEPSE*. vol. 19. Porto: 2011, p. 36.

¹¹ Menezes, Ulpiano Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, Jul. 2003, p. 11.

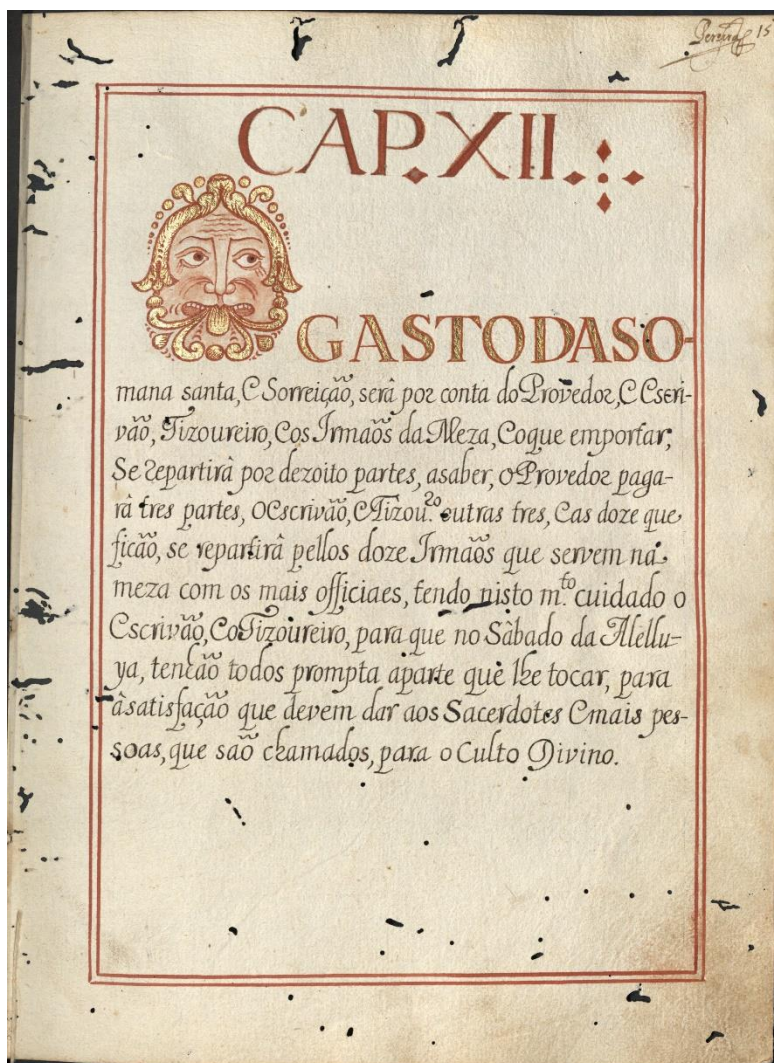


Lavabo da igreja de São Francisco de Paula em Ouro Preto/MG. Fonte: Acervo Luiz Fontana, Secretaria de Patrimônio de Ouro Preto (Figura 1, esquerda) | Lavabo da capela de Padre Faria em Ouro Preto/MG, Fotografia de Matheus Filipe A. M. Drumond (Figura 2, direita)



Detalhe do frontal do altar co-lateral esquerdo (do falso transepto), Matriz de Raposos/MG. Fotografia de Matheus Filipe A. M. Drumond. (Figura 3)

A obsessão pela evolução das folhas e flores pode ser percebido também em frontispícios e letras capitulares dos livros compromisso de irmandade. Alguns desses exemplares reforçam a preferência pela forma vegetal associada à decoração dos lugares da água. Atentamos para o caso das letras capitulares que evoluem entre folhagens que ganham vida, povoando os textos de criaturas fantásticas. No livro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia de Santo Antônio da Vila de São José, vemos um exemplar de letra capitular em que a forma grotesca vomita folhagens (Fig. 4), como no caso dos frontões.



Letra capitular de uma das folhas do livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Paroquial de Santo Antônio da Vila de São José, 1722. Fonte: Arquivo Público Mineiro. (Figura 4)

Já o artífice responsável pela escrita e embelezamento do livro de compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas, datado de 1725, fez surgir no vão dos números de alguns capítulos caretas, dando vida às formas. Como resultado de um exercício repetitivo da necessidade de reproduzir organismos animais, vegetais e humanos que flutuam sobre o espaço, desaparecendo a distinção entre esses elementos.

A preferência pelas folhagens na composição dos mascarões pode ser percebida retomando nosso foco em Ouro Preto, tendo em vista a impressionante concentração de mobiliário hidráulico numa mesma vila no mundo luso-brasileiro no período colonial. Destacamos, primeiramente, o chafariz da Rua do Barão de Ouro Branco (Fig. 5), formado por duas carrancas que ostentam sobre a cabeça uma folhagem que se esparrama pelas laterais do rosto. Da mesma forma que os mascarões da Fonte da Marília do Dirceu também reproduzem esse esquema decorativo.



Chafariz do Alto da Cruz em Ouro Preto/MG, 1946.

Fonte: Acervo Luiz Fontana, Secretaria de Patrimônio de Ouro Preto. (Figura 5)

Outro importante exemplo a ser citado é o chafariz do Alto da Cruz (Fig. 6). Para arremate da cimalha foi fixado um busto dito da "samaritana", personagem bíblica que dialoga com Jesus à beira da fonte. O busto atribuído pelos técnicos do SPHAN ao Aleijadinho destoa dos mascarões esculpidos para os três bicames. Não apresentando o mesmo tratamento escultórico da efígie, o que nos permite salientar que o que

importa nesse caso é, portanto, manter algo de bizarro e monstruoso nos mascarões, já que antes de tudo tais criaturas devem cumprir seu papel ao afugentar o estranho, o impuro e os vândalos. O mesmo se dá com a escolha dos riscos para o chafariz do palácio dos Governadores em Vila Rica. Segundo Lúcio Costa¹², a execução dos mascarões não havia seguido o risco de “traços leves e graciosos” do Aleijadinho, adquirindo um aspecto “tosco” na sua execução de um outro risco mais simplificado. Tal escolha nos parece se dar conscientemente, pois compreendiam a função e quais características deveriam ser materializadas nessas máscaras grotescas.



Chafariz do Alto da Cruz em Ouro Preto/MG.
Fotografia de Matheus Filipe A. M. Drumond. (Figura 6)

Por sua intransigência, essas imagens carregam a marca de um gosto cristalizado por um imaginário, que dificilmente saberemos quando se descola deste, tornando-se um modismo ou imposição da tradição visual na arte colonial mineira que esteve em voga durante todo o setecentos, prolongando sua sobrevivência até o oitocentos. Afastando-se completamente da realidade natural, e não somente deformando-a, mas

¹² Costa, Lúcio. Risco Original de Antônio Francisco Lisboa. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 17, Rio de Janeiro, 1969, p. 239.

substituindo-a em parte com imagens abstratas ou inteiramente fictícias. De uma ficção não ficcional, visto a arbitrariedade das categorias de realidade nos estudos históricos frente ao caos dos tempos, por vezes obriterados pela expectativa de pesquisa.

Talvez a saída esteja em se debruçar sobre essas imagens segundo um olhar refrescado, em um campo ampliado do saber, em intensa fricção com outras reflexões. Tal como um interessante texto de Freud, intitulado "O estranho" (*Unheimlich*), no qual se debruça sobre uma tensão entre imagens do estranho, que se apresentam assim, por esse adjetivo impreciso, por evocar no inconsciente uma espécie de "duplo". Em seu caso, imagens mentais ou delírios que trazem ao jogo a ideia de uma garantia da imortalidade juntamente ao anúncio da morte. Freud acredita que o estranho é proveniente de algo familiar que foi reprimido; portanto, não se trata de algo plenamente desconhecido, mas que permanece opaco à consciência. Pensando nos objetos aqui analisados, não precisaríamos ir tão longe para demonstrarmos que um certo inconsciente coletivo cristalizara imagens da *mirabilia* aquática, que de certa maneira reaparecem, são transformadas em modismos levados a cabo pela tradição visual, mas ainda subsiste esse núcleo opaco de significação. Como na história relatada por Warburg no texto "Aeronave e submergível no imaginário medieval"¹³, em que tenta estabelecer uma chave de compreensão ao entendimento de um tapete flamengo do Palazzo Doria que apresenta uma lenda da viagem de Alexandre, o grande, aos céus e às profundezas do mar. A tapeçaria, repleta de seres fantásticos, decodificados e entendidos por Warburg por meio da filologia de textos medievais, ainda que narrativamente, apresenta uma tensão entre temporalidades e ideias que sobrevivem. Temporalidades sociais e culturais semelhante as que ora nos debruçamos. Ainda desejosas de novas abordagens e formas de as pensá-las. Em suma, como afirma Didi-Huberman, em sua obra dedicada ao atlas *mnemosis* de Warburg¹⁴, "personificações multiformes do pesadelo da razão": pesadelo de um tempo que nossa razão faz ofuscar e ignorar. Talvez ainda em uma tensão entre o *astra* (conceito) e *monstra* (caos).

Referências Bibliográficas

ALCÂNTARA, Antônio Pedro Gomes de. A aparência das coisas. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 29, 2001, p. 171-197.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹³ Warburg, Aby. Renovação da Antiguidade pagã, A: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

¹⁴ Didi-Huberman, Georges. Atlas ou a Gaia ciência inquieta. Lisboa, Portugal: Editora KKKYM II, 2013.

BORGES, Jorge Luis. Livro dos seres imaginários. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COSTA, Lúcio. Risco Original de Antônio Francisco Lisboa. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 17, Rio de Janeiro, 1969, p. 239-247.

DACOS, Nicole. Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo: vida e morte das grotescas. In: Marques, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 159-176.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou a Gaia ciência inquieta. Lisboa, Portugal: Editora KKKYM II, 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O rococó e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: Ávila, Affonso (org.). *Barroco: Teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Cia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 93-125.

WARBURG, Aby. Renovação da Antiguidade pagã, A: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.