

*Ana Cristina Gonçalves Mateus*

*OCULTISMO E ESOTERISMO NA OBRA DE  
WILLIAM SHAKESPEARE*

*Análise das peças Hamlet, The Tempest e The Winter's Tale*

*Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses*

*Orientação: Prof. Doutora Maria de Jesus Crespo Candeias V. Relvas*

*Universidade Aberta, Lisboa*

2006

## ERRATA

<b>Página</b>	<b>Linha</b>	<b>Onde se lê</b>	<b>Deve ler-se</b>
62	1	a Igreja começou s sentir	a Igreja começou a sentir
81	10	(III. i. 601-602)	(II. ii. 601-602)
88	14	(IV. iv)	(IV.v)
98	21	Ferdinand	Miranda
131	9	Tome- -se	Tome-se

OCULTISMO E ESOTERISMO NA OBRA DE  
WILLIAM SHAKESPEARE:  
*Hamlet, The Tempest e The Winter's Tale*

Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses

Orientação: Prof. Doutora Maria de Jesus Crespo Candeias V. Relvas

## ÍNDICE

Agradecimentos	iii
Nota Prévia	iv
INTRODUÇÃO	vi
CAPÍTULO I. O Renascimento Inglês	
1. A Era Isabelina	1
1.1. O Drama Isabelino	11
1.2. A Cosmvisão Isabelina	12
1.3. O Sobrenatural	17
CAPÍTULO II. As Ciências Ocultas no Dealbar de Uma Nova Era	
2.1. O Neoplatonismo	20
2.2. O Ocultismo	21
2.3. O Esoterismo	21
2.4. O Hermetismo	22
2.5. A Astrologia	23
2.5.1. O Horóscopo	25
2.5.2. Os Elementos	27
2.5.3. Os Planetas	29
2.5.3.1 Simbologia e Regências dos Planetas	29
2.5.4. Aspectos	31
2.5.5. Casas Astrológicas	32
2.5.6. O Ascendente	33
2.6. A Cabala	33
2.7. A Alquimia	48
2.7.1. A Simbologia Alquímica	55

2.8. A Magia	58
2.8.1. A Magia Celta	62
2.9. A Numerologia	65
CAPÍTULO III. William Shakespeare: Um Homem do Seu Tempo	
3.1. Breve Apontamento Biográfico	70
3.2. As Fontes de Shakespeare	72
CAPÍTULO IV. Elementos Ocultistas e Esotéricos na Obra de Shakespeare:	
4.1. <i>Hamlet</i>	74
4.2. <i>The Tempest</i>	93
4.3. <i>The Winter's Tale</i>	112
CONCLUSÃO	126
BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA	133
ANEXOS	

## RESUMO

A dissertação “Aspectos Ocultistas e Esotéricos na Obra de William Shakespeare – Análise das peças *Hamlet*, *The Tempest* e *The Winter’s Tale*” pretende constatar a existência de conteúdos e teorias ligados às ciências ocultas na obra deste autor.

Hoje a humanidade vive um novo ciclo, ao entrar na “Era de Aquário” (período de paz, harmonia, amor e tranquilidade), em que a procura de novas vias de desenvolvimento pessoal se torna basilar, assim como o interesse generalizado pelas mais diversas doutrinas, filosofias e religiões, das mais simples às mais complexas e misteriosas. Ciências e Pseudo-ciências como a Astrologia, a Cabala ou a Alquimia, tornam-se importantes meios de acesso ao almejado aperfeiçoamento pessoal.

A verdadeira “revolução” de pensamentos, costumes e posturas iniciada com o *Quattrocento* italiano e difundida por toda a Europa do século XVI, bem como a proliferação de estudos e descobertas e invenções científicas desta época, alteraram toda uma mundividência herdada da visão maniqueísta medieval, em que a eterna luta entre o Bem e o Mal – que condiciona os comportamentos, posto que o homem não passa de um títere cujas acções são dominadas por este combate – é nota dominante. É nesta sociedade em ebulição que William Shakespeare se move e produz a sua obra.

O estudo da temática ocultista e esotérica na obra de William Shakespeare, um dos maiores autores do cânone literário inglês, ainda não foi objecto de tratamento muito desenvolvido a nível mundial, o que determinou a escolha do tema.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Shakespeare/Drama/Ocultismo/Alquimia/Astrologia/Cabala.

## ABSTRACT

The dissertation “Occult and Esoteric Aspects in Shakespeare’s Plays – Study of *Hamlet*, *The Tempest* and *The Winter’s Tale*” aims to verify the existence of contents and theories linked to the occult sciences in the works of this author.

Nowadays, on the verge of the “Age of Aquarius” (a period of peace, harmony, love and tranquillity), mankind lives in a new cycle in which the quest for new ways of personal development becomes a keystone, as well as the general interest in diverse doctrines and religions that ranges from the simplest to the most complex and mysterious ones. Sciences and Pseudo-Sciences such as Astrology, the Kabbalah or Alchemy, become important means to get the desired inner development.

The “revolution” in thought, habits and posture begun with the Italian *Quattrocento* and spread through Europe in the sixteenth century, as well as the proliferation of studies and scientific discoveries and inventions of this period, changed the whole vision of the world, which had been inherited from the one of the Middle Ages, in which the everlasting fight between Good and Evil – that conditions behaviours, for Man is but a puppet whose actions are commanded by this fight – encompasses everything. It is in this type of society that Shakespeare lives and produces his works.

The study of the occult and esoteric themes in Shakespeare’s works, being this writer one of the greatest in the British literary canon, has not yet been greatly developed worldwide, what was determinant for the choice of this subject.

### KEYWORDS:

Shakespeare/Drama/Occult/Alchemy/Astrology/Kabbalah

## RÉSUMÉ

La dissertation « Aspects Occultistes et Esotériques dans l'œuvre de William Shakespeare – Étude de *Hamlet*, *The Tempest* et *The Winter's Tale* » a le but de vérifier l'existence de contenu et théories liés aux sciences occultes dans l'œuvre de cet auteur.

Aujourd'hui l'humanité vit un nouveau cycle, au début de « l'Age de Aquarium » (période de paix, harmonie, amour et tranquillité) dans la recherche de nouvelles façons pour le développement personnel devient fondamentale, bien aussi l'intérêt généralisé pour des différentes doctrines, philosophies et religions, venant des plus simples jusqu'aux plus complexes et mystérieuses. Sciences et Pseudo-sciences comme l'Astrologie, la Kabbale ou l'Alchimie, deviennent moyens importants pour l'accès au désiré perfectionnement intérieur.

La vraie « révolution » de pensées, costumes et attitudes initiée avec le *Quattrocento* italien et diffusée par toute l'Europe au siècle XV, aussi que la prolifération d'études et découvertes et inventions scientifiques de cette époque, ont changé la mondovision héritée de la vision manichéiste médiévale, où l'éternelle lutte parmi le Bien et le Mal – que conditionne les comportements, car l'homme n'est qu'un objet dont ses attitudes sont commandées par cette lutte – est note dominante. Il est dans cette société que William Shakespeare circule et produit ses œuvres.

L'étude de la thématique occultiste et ésotérique dans l'œuvre de William Shakespeare, un des plus grands auteurs du panorama littéraire anglais, n'a pas encore été objet d'une approche très développée, ce qui a déterminé le choix du sujet de ce travail.

MOTS CLEFS: Shakespeare/Drama/Occultisme /Alchimie/Astrologie/Kabbale

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer toda a colaboração do meu grupo disciplinar, principalmente a das colegas que se prontificaram a assumir tarefas da minha responsabilidade; sem esse apoio, talvez não tivesse conseguido elaborar esta dissertação. Agradeço também a todas as colegas que me/se entusiasmaram com os meus êxitos, me apoiaram nos momentos menos bons e desdobraram para me facultar toda e qualquer informação que pudesse ser-me útil.

À Alexandra e à Isabel, o meu muito obrigada por fazerem o favor de ser minhas amigas.

À Ana Caeiro, agradeço toda a atenção e carinho com que, desde a primeira hora me tratou e peço perdão pelo trabalho que, constantemente, lhe dei.

Aos meus alunos quero deixar uma palavra de apreço por todo o interesse e solidariedade que manifestaram, mormente em momentos de maior fragilidade da minha parte. Os valores que os norteiam fazem com que me sinta honrada por poder formá-los e ser, por eles, formada.

Quero, finalmente, fazer um agradecimento especial à Professora Doutora Maria de Jesus Relvas, pela disponibilidade que sempre manifestou; pela paciência de, incessantemente, ler, reler e melhorar os vários esboços que fui elaborando e, finalmente, pelos “puxões de orelhas” que, embora doessem, serviram de estímulo para que me concentrasse no que era essencial dizer e fazer para ter êxito na tarefa a que eu me propusera.

## NOTA PRÉVIA

Parece-me pertinente proceder a alguns esclarecimentos que considero necessários para clarificar alguns pontos desta dissertação.

A obra *Alquimia e Ocultismo*, de Victor Zalbidea, consiste numa compilação de traduções de textos de alquimistas conhecidos, como Flamel, Basílio Valentin e Hermes Trismegisto, entre outros.

Na tradução de *Poimander* de Trismegisto, que consultei, o nome do autor é indicado como Trimegisto, motivo pelo qual referi, na citação da página 22 e na Bibliografia, exactamente como figura na obra. No Capítulo IV, aquando da análise das peças e junto das citações, os textos serão indicados abreviadamente da seguinte forma: *Ham. (Hamlet)*; *Tpt. (The Tempest)* e *WT. (The Winter's Tale)*.

Após os anexos mencionados na dissertação, coloquei uma secção que intitulei “Diversos – Curiosidades” e que se destina a tornar mais claras algumas teorias e afirmações teóricas.

Passarei agora a indicar as fontes a que recorri para obter as gravuras da capa e anexos deste trabalho. Assim:

- ♣ a gravura da capa intitula-se *Ressurrection* e foi obtida no site  
< <http://www.samaelgnosis.net/revista/ser20/index.htm> >
- ♣ as gravuras de Londres, dos teatros e do *First Folio* encontram-se no site  
<<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/englisch/shakespeare/30.html>>
- ♣ as gravuras com as fotos de Shakespeare foram retiradas do mesmo site
- ♣ as gravuras do Caduceu, da Tábua de Esmeralda, da Árvore da Vida de Basílio Valentin, de Maria, a Judia e de Hermes Trismegisto foram retiradas do site  
<<http://www.alchemylab.com> >

- ♣ a gravura do ADN aparece em  
<<http://sun01pt2-1523.statgen.ncsu.edu/ggibson/GN415/images/aa048788.jpg>>
- ♣ a gravura de Iris de *The Tempest* foi retirada de  
<<http://www.denysart.com/graphics/irisposter.jpg>>
- ♣ a gravura do macrocosmo e microcosmo aparece em  
<<http://ise.uvic.ca/Library/SLT/ideas/macromicro.html>>
- ♣ a gravura do horóscopo elaborado por Kepler está patente em  
< <http://www.ucolick.org/graphics/kepler1.jpg>>
- ♣ uma das gravuras de Ouroboros foi retirada de  
<<http://www.alchemylab.com> >
- ♣ a outra gravura está patente em  
<[www.magie-blog.de/wp-images/ourobo.jpg](http://www.magie-blog.de/wp-images/ourobo.jpg)>
- ♣ a gravura do eclipse solar foi retirada de  
<[http://www.cuttingedge.org/SunEclipse4\\_Ouroboros.jpg](http://www.cuttingedge.org/SunEclipse4_Ouroboros.jpg)>
- ♣ as gravuras da Árvore da Vida e do Tarot aparecem em  
<[www.wisdomsdoor.com/tol/treeoflife\\_tarot.jpg](http://www.wisdomsdoor.com/tol/treeoflife_tarot.jpg)>
- ♣ a gravura com os desenhos de Flamel foi retirada de  
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Flamel-figures.png>>
- ♣ a gravura acerca de 'Bear baiting' aparece em  
<<http://www.dogbreedinfo.com/images8.jpg>>
- ♣ a gravura do horóscopo com forma de mandala foi retirada de  
<[JLP231%20%20ASTROLOGYcool%20mandala.Jpg](http://www.jlp231.com/ASTROLOGYcool/mandala.Jpg)>
- ♣ as gravuras com as tabelas de conversão numérica foram retiradas do site  
<<http://www.angelfire.com/anime/paranormal/numerologia.html>>
- ♣ as gravuras do processo alquímico foram retiradas da obra *Alquimia e Misticismo*
- ♣ todas as outras gravuras têm a fonte indicada

## INTRODUÇÃO

Foram várias as razões que nortearam a escolha da problemática do Ocultismo e Esoterismo na obra de William Shakespeare – mormente em *Hamlet*, *The Tempest* e *The Winter's Tale* – como tema desta dissertação de mestrado.

Iniciei o estudo de Shakespeare aquando da licenciatura e, então, pareceu-me que ficava sempre algo por dizer, por explicar, por definir. As obras podiam, na minha óptica, ser analisadas de diferentes formas e ser observadas sob vários prismas. Deste modo, aparentemente, deveria haver um significado mais literal e objectivo (que assentava na tradição dramática das ‘Morality’ e ‘Miracle Plays’, entre muitas outras tradições, em voga na época de Shakespeare), paralelamente a outro sentido, mais obscuro, místico, quiçá mesmo oculto (Ocultista), que apenas de posse de conhecimentos específicos e após análises aturadas poderia emergir.

O desejo de aprofundar o conhecimento acerca da vivência única do Renascimento, em que todo um mundo de novas ideias e saberes coexistia com uma imensidão de tradições e costumes arreigados nos diferentes povos e culturas da Europa, e, particularmente, da era isabelina, foi também uma razão de peso na escolha que fiz. Como Maria de Jesus Relvas afirma:

Qualquer época é marcada por factores e acontecimentos que contestam e, por vezes, estilhaçam valores, crenças e modos de vida da era (ou eras) precedente(s) (...). Na história e na cultura inglesas, o Renascimento e o Vitorianismo revestem-se de características de tal forma singulares que constituem exemplos paradigmáticos de inovação e continuidade.<sup>1</sup>

A verdadeira “revolução” de pensamentos, costumes e posturas iniciada com o *Quattrocento* italiano e difundida por toda a Europa do século XVI, bem como a profusão de estudos e descobertas científicas deste período,

---

<sup>1</sup> Universidade Aberta, Cursos de Mestrado em Estudos Ingleses, Profª Doutora Maria de Jesus Relvas, <[www.univ-ab.pt/cursos/mestrados/mei/maria\\_jesus\\_relvas.htm](http://www.univ-ab.pt/cursos/mestrados/mei/maria_jesus_relvas.htm)>, 2005-10-01.

nomeadamente a nível da estrutura e leis do universo e do cosmos, alteraram a mundividência herdada da visão maniqueísta medieval da eterna luta entre o Bem e o Mal, em que o homem não passa de um títere, cujas acções são dominadas por este combate. Contudo, muitas tradições e crenças mantiveram-se activas e continuaram a influenciar aspectos da Cultura, da Literatura e mesmo da Sociedade renascentistas. Por outro lado, foi extremamente importante a estabilidade política do reinado de Isabel I e do seu ‘Settlement’ que lhe permitiu desenvolver o reino e criar uma corte deslumbrante, pomposa e culta – mas que não enjeitava uma tradição de respeito e crença no sobrenatural, oculto e hermético, assim como aceitava o saber alquímico e a ciência cabalística – em que o Drama desempenhou um papel de relevo, e autores geniais como William Shakespeare, Christopher Marlowe e Ben Jonson foram apoiados e patrocinados, quer pela corte, quer pelos cortesãos mais eruditos e influentes.

Finalmente, a constatação, na passagem do terceiro milénio, da ansiedade pela designada “Era de Aquário”, um período de paz, harmonia e tranquilidade, que tem vindo a conduzir a uma incessante busca de novos caminhos para o ser humano, bem como à generalização do interesse pelas mais misteriosas doutrinas e religiões, foi um dos principais motivos que me levaram a optar por este tema.

Assim, seguindo o ponto de vista de Victor Zalbidea: “Na alquimia, tudo, mesmo o que parece mais simples e claro, pode esconder um símbolo ou uma chave”,<sup>2</sup> optei por formular como questões de fundo as seguintes:

- existe ou não Ocultismo na obra de William Shakespeare?
- se existe, de que natureza se reveste?
- teria Shakespeare conhecimento da Arte de Hermes (Alquimia) e transmitido, na sua obra, esse conhecimento, ignorando, deliberadamente, o código de silêncio imposto aos adeptos?

A fim de tentar responder a tais questões, defini o seguinte conjunto de objectivos:

---

<sup>2</sup> Victor Zalbidea *et al.*, *Alquimia e Ocultismo* (Lisboa: Edições 70, 1972) 16.

- objectivos gerais – referir toda a envolvência cultural, religiosa e social do período isabelino, assim como a posição ocupada pelas ciências ocultas da época;
- objectivos específicos – integrar as obras em apreço no contexto social em que foram produzidas e tentar desvendar o Ocultismo por detrás do véu renascentista, moralista<sup>3</sup> e isabelino das peças a analisar.

A escolha das peças prendeu-se com o facto de, após releitura de toda a obra shakespeariana, me parecer serem estas as mais passíveis de responder com segurança às questões acima formuladas. *Hamlet* poderá constituir fonte profícua de elementos esotéricos, uma vez que, por detrás da evidente sede de vingança de Hamlet, parece existir um sentido mais profundo e oculto, um desejo de restabelecer a ordem natural das coisas, para que deixe de existir na Dinamarca, e segundo este: “something rotten”. (*Ham.* III.i.67). *The Tempest* foi a primeira escolha e a mais óbvia: toda a peça gira à volta da magia de Próspero, pelo que poderá representar um verdadeiro manancial de Esoterismo. Em *The Winter’s Tale*, segundo André Nataf, a Alquimia tem lugar de destaque.<sup>4</sup>

A dissertação centrar-se-á em quatro grandes capítulos. No primeiro, intitulado “O Renascimento Inglês”, procederei a uma breve contextualização histórica, social e filosófica do denominado período isabelino, perspectivando a cosmovisão, as superstições e crenças da época e aflorando também o chamado drama isabelino; no Capítulo II, com o título “As Ciências Ocultas no Dealbar de uma Nova Era”, referir-me-ei às várias doutrinas ocultistas – a Alquimia, a Astrologia, a Cabala, o Esoterismo, o Hermetismo, o Ocultismo, a Magia e a Numerologia, que poderão ter influenciado a obra de Shakespeare; de igual modo, apresentarei uma pequena perspectiva sobre o Neoplatonismo, doutrina de

---

<sup>3</sup> O termo “moralista” é usado para significar toda uma tradição maniqueísta medieval, que não se perdera ainda, em que existe sempre a vitória do Bem sobre o Mal. Esta perspectiva é abordada nas ‘Morality Plays’.

<sup>4</sup> André Nataf, *The Wordsworth Dictionary of the Occult* (Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1991) 220.

extrema importância no Renascimento inglês, principalmente no que respeita à Literatura. O subcapítulo “Astrologia” será dividido em oito partes, abarcando a Astrologia (consistindo numa breve introdução ao tema e numa perspectiva histórica desta ciência), o Horóscopo, os elementos, os planetas, a simbologia e as regências dos planetas, os aspectos, as casas astrológicas e o ascendente. Esta tão vasta explanação pareceu-me pertinente, posto que, sendo a Astrologia um domínio quase desconhecido nos dias de hoje, torna-se importante e, a meu ver, necessário compartimentar o mais possível a informação. O mesmo acontece com o subcapítulo “Alquimia”, que será dividido em Alquimia e Simbologia Alquímica. No Capítulo III, denominado “William Shakespeare: um Homem do seu Tempo”, procederei a uma breve abordagem da vida e obra de Shakespeare, dando também, sob a forma de subcapítulo, ênfase às fontes a que o autor recorreu. Finalmente, no Capítulo IV, intitulado “Os elementos Ocultistas e Esotéricos na Obra de Shakespeare”, tentarei encontrar essas componentes na obra do autor, mormente nas peças *Hamlet*, *The Tempest* e *The Winter’s Tale*. Começarei por indicar alguma informação, necessariamente breve, acerca das peças, das datas de impressão e possíveis questões particulares acerca do assunto, sobretudo as que se prendem com o *First Folio* e as impressões paralelas dos textos de Shakespeare.

Haverá, sem dúvida, subcapítulos mais extensos e outros mais breves, mas não será possível, na minha opinião, evitar o alongamento, nomeadamente da definição das teorias e doutrinas esotéricas e ocultistas, de molde a, por um lado, facultar informação essencial acerca das mesmas e, por outro lado, poder depois tentar encontrar algumas dessas teorias e doutrinas nas peças em análise.

Na bibliografia consultada, organizada em primária e secundária, gostaria de destacar três obras fundamentais para a execução desta dissertação: *The Elizabethan World Picture*, de E.M.W. Tillyard, *Le Grand Livre des Sciences Occultes*, de Laura Tuan, e *A Cabala Explicada*, da autoria de Janet Berenson-Perkins. A primeira destas obras revelou-se de suma importância para a compreensão da envolvência renascentista e da mundividência do século XVI, ao

mesmo tempo que constituiu uma mais-valia para o entendimento de algumas problemáticas da obra shakespeareana. Ciente de que, actualmente, muitos autores têm menosprezado e/ou considerado a obra de Tillyard ultrapassada, ela constituiu, porém, um elemento fulcral para o entendimento da cosmovisão isabelina e para o tópico aqui tratado. Os outros dois textos foram preciosos aliados para o cabal entendimento das ciências ocultas. Deles retirei material precioso que me permitirá, seguramente, ler Shakespeare à luz de novos pressupostos, ideias e teorias. *Clef pour Shakespeare*, de Paul Arnold, revelou-se outra obra de crucial importância e elemento insubstituível na análise que me proponho realizar, uma vez que aborda essencialmente o plano esotérico dos textos de Shakespeare.

## I

## O RENASCIMENTO INGLÊS

## 1. A Era Isabelina

Isabel I, filha de Henrique VIII e Ana Bolena, foi a última monarca da dinastia Tudor que seu avô, Henrique VII, iniciara. Historiadores como David McDowall consideraram ser a era Tudor: “... a most glorious period in English history”.<sup>1</sup>

Isabel era uma mulher de frágil aparência, mas de uma vontade férrea, com um notável talento diplomático e superior inteligência que a levaram a derrotar a Invencível Armada espanhola com uma frota naval incipiente e a opor-se ferozmente a todos os que tentavam persuadi-la a contrair matrimónio. Apesar de constantemente instada a casar, a fim de garantir a sucessão, Isabel optou pelo celibato, ganhando assim o título de ‘Virgin Queen’, uma vez que um casamento com um soberano estrangeiro poderia colocar o problema da independência do país, ao passo que o casamento com um nobre inglês (Isabel amava Robert Dudley, Duque de Leicester, e mais tarde apaixonou-se por Robert Devereux, Duque de Essex) poderia não ser politicamente bem aceite.

Isabel I foi, durante anos, considerada bastarda; o seu nascimento e resultante casamento de Henrique VIII com Ana Bolena constituíram elemento preponderante em complicado processo, protagonizado pelo monarca, que acabou por renegar a fé católica e a igreja de Roma, criando a ‘Church of England’. Henrique VIII era um homem de aguçado intelecto e carácter forte e dominador, tendo uma parte considerável do seu reinado sido marcada pelo desejo de ter um filho varão que lhe sucedesse no trono. Devido à impossibilidade de Catarina de Aragão dar ao reino um herdeiro e porque se apaixonara por Ana Bolena, o rei

---

<sup>1</sup> David McDowall, *An Illustrated History of Britain* (Harlow: Longman, 2000) 67.

entrou em conflito com a Igreja de Roma, abjurou o Catolicismo, declarou inválido o seu casamento com Catarina – tornando ilegítima a princesa Maria – e desposou Ana, que lhe deu outra filha, para seu grande desgosto. Em 1536, Henrique VIII, que entretanto estava apaixonado por Jane Seymour, acusou Ana Bolena de adultério e traição, mandando decapitá-la e tornando também ilegítima a princesa Isabel.

Porém, alguns anos antes de morrer, Henrique VIII, em testamento, legitimou ambas as filhas e deixou claro que, caso o herdeiro nascido do seu casamento com Jane Seymour morresse sem deixar descendência, seria sucedido por Maria, sua filha mais velha, ou por Isabel, se Maria tivesse entretanto morrido, sem deixar descendência. Como referi anteriormente, o nascimento da princesa Isabel tinha sido uma decepção para seu pai, que esperava ansiosamente um herdeiro varão. Isabel revelou-se, porém, uma mulher experiente, inteligente e astuta que já demonstrara diplomacia e coragem durante o reinado de sua irmã Maria, em que corra perigo de vida, principalmente devido ao facto de ter evitado pronunciar-se acerca da aceitação ou não da religião católica imposta pela irmã.

A educação de Isabel esteve a cargo dos protestantes William Grindal e Roger Ascham, os quais incutiram na pupila os fundamentos da nova religião. Com o objectivo de consolidar a Igreja Anglicana, Isabel procedeu a um conjunto de reformas de compromisso, conhecidas como ‘Elizabethan Settlement’. Foi no seu reinado que se publicaram o *Book of Common Prayer* (1552) e os Trinta e Nove Artigos de Fé (1563). Os aspectos essenciais do ‘Settlement’ compreendem a natureza divina do Príncipe, a noção de Puritanismo e o conceito de um Deus providencial.

O reinado de Isabel I foi marcado por um refinamento da figura do cortesão e por um forte cerimonial em torno da rainha: o protocolo mandava que a sua cabeça estivesse sempre acima das de todos os que a cercavam e ninguém podia virar-lhe as costas, o que implicava que, para abandonar um aposento em que a soberana se encontrasse, havia que fazê-lo andando de recuas. Era suposto

que o cortesão fosse gracioso nos modos e no discurso; culto; conhecedor de Literatura Clássica, História, Geografia, Matemática, de línguas antigas e vernáculas; que fosse atlético, engenhoso, generoso e ‘witty’.

A corte de Isabel I excedeu todas as precedentes em matéria de esplendor: a cultura da rainha e das pessoas que a rodeavam, bem como o período áureo, a nível das ideias, que se vivia na época (Humanismo Renascentista) possibilitaram uma forte expansão e protecção das artes e a vulgarização do mecenato, tanto na corte, como nas diferentes casas senhoriais, de entre as quais sobressai a de Mary Sidney, Condessa de Pembroke, que, com os seus irmãos Sir Robert Sidney e Sir Philip Sidney, constituiu um dos mais ilustres e aclamados círculos sociais e culturais da época renascentista.

Ao contrário de seu pai, Isabel não construiu palácios, até porque já possuía muitos (Henrique VIII tinha mandado construir vários, entre os quais Nonsuch que foi sempre o favorito de Isabel I), mas incentivou os grandes senhores e os cortesãos a construir sumptuosas mansões onde poderia ficar alojada quando viajava. Deste modo, os cortesãos demonstravam a sua lealdade à soberana e ela brilhava durante essas viagens (que se designavam ‘progresses’). A Rainha esperava que os seus cortesãos mostrassem um certo esplendor no vestuário e afectação nos modos, e que a cortejassem na tradição do amor cortês: era o objecto de amor inalcançável que eles tentavam conquistar e adular através da música, da dança ou da palavra (Poesia) – mas sem que essa adulação passasse do plano cortês para o pessoal. Os cortesãos, por seu turno, consideravam as atitudes para com a Rainha quase como um jogo, e tanto os casados como os solteiros disputavam os seus favores.

Se dos cortesãos Isabel I esperava lisonja, ostentação e alguma futilidade, o mesmo não acontecia em relação aos seus conselheiros: destes, exigia sobriedade, lealdade e trabalho. Isabel I era uma excelente avaliadora de personalidades e essa foi uma das vantagens do seu reinado. A soberana sabia não ser fácil para uma mulher reinar numa época em que os homens dominavam e em que às mulheres era atribuído o papel de donas-de-casa e mães; porém, soube

manter um poder fortíssimo, através da sagacidade e do culto da tradição cortês, bem como da implacabilidade com que punia os que a afrontavam. Era capaz de demonstrar um refinado sentido de humor para, logo a seguir, mandar prender e/ou decapitar os seus favoritos por traição. Mas a corte de Isabel I não era apenas composta por cortesãos, políticos, membros do clero e servos; abrigava espões que algumas potências estrangeiras colocavam no círculo real, e, por sua vez, a rainha colocava também espões noutras nações.

Nos reinados de Henrique VII e Henrique VIII, as grandes potências europeias eram Portugal e Espanha, cuja grandeza e importância se centravam nos Descobrimentos. O reino de Inglaterra era pequeno, pouco importante, pobre e com a desvantagem da insularidade. A economia do país era essencialmente agrícola, mas a quebra acentuada nos preços do trigo e o aumento do preço da lã levaram os grandes senhores a vedar os campos que possuíam e arrendavam aos pequenos agricultores para neles colocarem ovinos: estava criado o sistema de ‘enclosure’ que provocou o alargamento do fosso entre ricos e pobres. Sir Thomas More refere, na sua obra *Utopia*, que este sistema de exploração agrícola provocou muita miséria e que, por sua vez, esta conduziu ao roubo, à mendicância e à vagabundagem – alguns dos grandes males da época:

For they leave no land free for the plough: they enclose every acre for pasture ... The tenants are dismissed ...they sell for a pittance all their household goods....When that little money is gone ...what remains for them but steal... or to wander and beg?<sup>2</sup>

No entanto, no reinado de Isabel I, Inglaterra conheceu um dos períodos de maior esplendor. A estabilidade religiosa, política e governativa proporcionaram as condições ideais para o crescimento económico e transformaram o reino numa potência mundial. A soberana promulgou leis destinadas a estabilizar as condições

---

<sup>2</sup> Thomas More, *Utopia*, ed. George M. Logan and Robert M. Adams (Cambridge: Cambridge UP, 1993) 19.

laborais e encorajar a agricultura, o comércio e a indústria; promoveu reformas monetárias; emitiu as ‘Poor Laws’.<sup>3</sup>

Um dos mais celebrados feitos de Isabel I é a derrota da fortíssima Armada Espanhola – a Invencível Armada – com um pequeno conjunto de embarcações. Este episódio da história inglesa é, a meu ver, admiravelmente descrito por William Shakespeare na primeira cena do primeiro acto da sua peça *The Tempest*, em que o mago Prospero – quiçá uma referência a John Dee – provoca uma violenta tempestade e faz naufragar o navio em que viajavam o rei de Nápoles, o filho deste e o irmão de Prospero, Antonio, que havia usurpado o Ducado de Milão. A animosidade espanhola em relação a Inglaterra, nesta época, teve a sua origem no facto de Isabel recusar a proposta de casamento de Filipe II. Além disso, Isabel favorecia secretamente os rebeldes holandeses que contestavam o domínio de Espanha sobre o seu país. Em 1585, decidiu enviar tropas para a Holanda, sob o comando do Duque de Leicester, Robert Dudley, e patrocinou os saques feitos por Francis Drake e John Hawkins aos galeões espanhóis que retornavam das Américas, embora nunca tivesse oficialmente reconhecido tais saques. Em 1586, Filipe começou a construir a sua Armada e em 1588 aportou a Calais para combater a rainha “herética”. Porém, a frota foi derrotada pelas embarcações inglesas e forçada a regressar a Espanha debaixo de ventos fortes e grandes tempestades que destruíram cerca de metade da esquadra, enquanto doenças provocadas por má nutrição mataram uma enorme percentagem dos tripulantes. A vitória de Isabel I sobre a poderosa nação ibérica marcou o fim do domínio espanhol na Europa e o início da ascensão de Inglaterra como potência. A soberana e o povo interpretaram a derrota espanhola como um sinal divino de

---

<sup>3</sup> Dá-se o nome de ‘Poor Laws’ ao conjunto de leis de natureza eminentemente social emitidas entre o século XVI e o início do sistema de segurança social designado por ‘Welfare State’ (iniciado no século XX). A primeira ‘Poor Law’ foi publicada em 1536. As leis de 1536, 1572, 1576 e 1597 incumbiam as paróquias da ajuda aos pobres; a lei de 1572 criou um imposto destinado ao auxílio na pobreza e a de 1576 estabeleceu que os pobres deveriam encontrar trabalho, de modo a prevenir a indolência. Em 1601 foi publicada uma ‘Poor Law’ que condensava todas as anteriores e definia o âmbito nacional do auxílio aos pobres.

aprovação da Causa Protestante, e ondas de patriotismo e devoção à rainha varreram o país.

Na Inglaterra dos Tudor, a maior parte da população vivia no campo, suportando duras condições de vida: as pessoas trabalhavam de sol a sol e mal conseguiam adquirir as coisas mais básicas, como roupas e comida. De um modo geral, as mulheres ocupavam-se das lides de casa e cuidavam dos animais domésticos (porcos, eventualmente uma vaca e galinhas), fiavam, teciam e costuravam as roupas da família, enquanto os homens trabalhavam nos campos. Contudo, na época das colheitas, todos os elementos da família (homens, mulheres e crianças) ajudavam nas tarefas do campo. Os membros da comunidade organizavam-se em pequenas colectividades, de modo a produzir comida suficiente para as suas necessidades e, em caso de excesso de produção, vender os produtos nos mercados.

O sistema de ‘open field’ foi, como já mencionei, dando gradualmente lugar ao de ‘enclosure’, quando o preço do trigo decresceu e o da lã aumentou. Os pequenos agricultores, que tinham uma lavoura de subsistência e trabalhavam a terra para o seu sustento e o das suas famílias, começaram a ser coagidos a vender os reduzidos pedaços de chão que possuíam por preços consideravelmente inferiores ao real valor das terras. Este processo, que se arrastou até à época da Revolução Industrial, foi o principal responsável pelo êxodo de largas massas para as cidades, bem como pela miséria dos camponeses.

A prosperidade do comércio da lã deu origem a um novo grupo social que emergira das cinzas das Guerras das Rosas: os comerciantes ou mercadores. Este estrato começou a ocupar um lugar cada vez mais importante na sociedade da época. Os mercadores tinham dinheiro suficiente para poderem comprar terras que depois vedavam e nas quais criavam ovinos para extrair a lã; possuíam também capital que lhes permitia construir tecelagens, onde a lã era trabalhada até gerar o produto final (roupa, vestuário) que depois era vendido com enorme lucro. Como consequência do crescente empobrecimento dos camponeses, sucederam-se as

ondas de migração para as cidades, o que agravou os problemas que nelas já se viviam.

Por volta do ano de 1500, Londres (Anexo I) era a maior cidade de Inglaterra, seguida de Edimburgo, na Escócia, Norwich, Newcastle, Bristol e Coventry. A maioria das cidades tinha um aspecto escuro e sujo: não havia iluminação nas ruas, não existia sistema de esgotos e a água provinha de poços. Sem as mínimas condições sanitárias (o cheiro nas ruas era seguramente nauseabundo, porque se lançava para lá todo o tipo de dejectos), as doenças proliferavam e as taxas de mortalidade, principalmente a de mortalidade infantil, eram elevadas, tal como na Idade Média. As ruas eram estreitas e insalubres; as casas, normalmente pequenas e com telhados de colmo, amontoavam-se desordenadamente e havia inúmeros becos escusos, onde ladrões, assassinos e prostitutas se acoitavam. Nas ruas das cidades, havia por vezes um barulho ensurdecido de pregões, lutas ou embriaguez: a embriaguez era, aliás, uma constante, pois como ninguém consumia água, porque era imprópria, a cerveja era a bebida habitual que a substituíam.

Na qualidade de um dos centros comerciais mais importantes da época, a capital atraía todo o tipo de pessoas, das mais respeitáveis às mais execráveis, constituindo, conseqüentemente, o lugar ideal para a proliferação de criminosos. Londres era ao mesmo tempo imunda mas fascinante, dinâmica mas perigosa, e a sua zona portuária abrigava a escória que se dedicava a toda a espécie de crimes.

A era Tudor foi um período de efervescência – social, política, de ideias – que propiciou um aumento das desigualdades que sempre tinham existido. A relativa estabilidade política e a ausência de guerras, assim como a extinção dos exércitos privados dos grandes senhores, conduziram ao empobrecimento de um grupo social outrora próspero, o dos soldados.

Por outro lado, a dissolução dos mosteiros, levada a cabo por Henrique VIII na sequência do seu corte de relações com Roma, teve várias conseqüências graves. Uma delas, a mais grave em minha opinião, foi o aumento do número de indigentes, posto que o encerramento das instituições religiosas significou o fim

das acções de caridade da Igreja, tais como a alimentação e o tratamento de pobres e enfermos. Alguns dos edifícios religiosos foram convertidos em asilos e mesmo em hospitais, mas a grande maioria foi entregue à nobreza ou simplesmente destruída. A mudança dos sistemas agrícolas também provocou indigência generalizada nos campos, como já vimos, agravada, em certa medida, pelo fim súbito da produção dos próprios mosteiros.

Na mesma proporção em que a maioria da população empobrecia, os nobres iam enriquecendo, quer com a especulação dos terrenos, quer com o tráfico de escravos. As desigualdades sociais provocaram um aumento dos níveis de criminalidade e um desagrado generalizado que, mais tarde, conduziram a conflitos graves a nível político-social que culminariam nas Guerras Civis, ocorridas em três períodos diferentes: 1642-45, 1648-49 e 1649-51.<sup>4</sup>

Com vista a minorar as condições de pobreza em que vivia uma parte substancial da população, o Parlamento emitiu em 1561 uma ‘Poor Law’, segundo a qual cada paróquia era obrigada a olhar pelos seus indigentes. Os trabalhadores tinham de pagar um imposto que se destinava a ajudar os velhos, doentes, por seu turno, os pobres que estivessem em condições de trabalhar, os chamados ‘sturdy beggars’, não poderiam recusar trabalho. Depois, em 1572, foram emitidas leis de combate à vagabundagem e, em 1590, o governo, apreendendo toda a magnitude do tema da pobreza, promulgou um vasto conjunto de leis (‘Poor Laws’) que se destinavam a minorar esse problema em todo o país, como atrás foi brevemente referido. No entanto, a falta de policiamento nas cidades continuava a criar dificuldades, uma vez que os pedintes, vagabundos, batoteiros, prostitutas e ladrões continuavam a proliferar.

Em 1603, Isabel I, então com 70 anos, morreu, não sem antes designar seu sucessor o filho de Maria Stuart, Jaime VI da Escócia (que viria a tornar-se I de Inglaterra) como seu herdeiro. Terminava assim um dos mais longos reinados e um dos períodos áureos da história de Inglaterra. Contudo, não poderemos afirmar

---

<sup>4</sup> *Wikipedia* <[http://en.wikipedia.org/wiki/English\\_Civil\\_War](http://en.wikipedia.org/wiki/English_Civil_War)> 2005.10.11

que fundava a denominada Era Isabelina, uma vez que, enquanto “espaço ideológico”, prosseguiu no reinado de Jaime I.

Jaime não teve um reinado pacífico, nem uma corte deslumbrante como a de Isabel I; pelo contrário, viu-se frequentemente confrontado com conspirações e boatos que punham em causa as suas convicções religiosas e o seu carácter. Contudo, devem-se a este monarca passos importantes que ainda hoje fazem parte do quotidiano dos Britânicos, como a denominada versão autorizada da Bíblia, e a criação da bandeira do Reino Unido – ‘Union Jack’ – que todos conhecemos.

Jaime nasceu em 1566 no castelo de Edimburgo e era filho de Maria Stuart, ‘Queen of Scots’, e de Lord Henry Darnley. Pouco antes de completar um ano de idade, o pai foi assassinado e a mãe ascendeu ao trono escocês, mas, no mesmo ano, a rainha, que era católica, foi forçada a abdicar em favor de seu filho que assim subiu ao trono com apenas um ano de idade. Jaime foi criado e educado por tutores, de entre os quais se destaca George Buchanan que tornou o jovem príncipe num dos homens mais cultos do seu tempo.

Em 1589, Jaime desposou Ana da Dinamarca que lhe deu sete filhos, tendo apenas sobrevivido dois: Carlos, que lhe viria a suceder no trono, e Isabel.

Quando Jaime ascendeu ao trono inglês, em 1603, os reinos de Inglaterra e da Escócia foram unificados, algo que o monarca sempre ambicionara. No início do seu reinado, criou condições para fazer a paz com Espanha, acto visto com algum optimismo, mas o facto de o rei ser protestante, embora tendo ascendência católica, bem como a circunstância de ter desposado uma princesa católica, levou a que, tanto o povo como a nobreza, desconfiassem da sua devoção à Igreja Anglicana. Contudo, o rei desprezava os Católicos, principalmente devido ao facto de os Papistas terem condenado Sir William Tyndale à fogueira, o que motivou uma das várias tentativas de assassinato de que foi alvo e que ficou conhecida como ‘Gunpowder Plot’: em 5 de Novembro de 1605, um grupo de conspiradores católicos, entre os quais se encontrava Guy Fawkes, decidiu fazer explodir o Parlamento num dia em que o rei deveria presidir à sessão; os culpados foram descobertos e executados, e o rei encetou uma forte perseguição aos

Católicos. Jaime I também não tolerava os Puritanos, devido às muitas pressões que estes exerciam sobre si para ganhar poder político e parlamentar. Este desagrado do rei levou a que um grande número de Puritanos tivesse de emigrar para as colónias, nomeadamente para a América do Norte.

A nível político existem alguns episódios dignos de registo no reinado de Jaime I. Por exemplo, deve-se a ele a criação do Reino Unido e também a fundação de colónias como Virgínia e Nova Escócia, nas Américas.

Tal como os seus antecessores, o monarca acreditava no Direito Divino do Rei e considerava que a figura real possuía, na Terra, o mesmo poder que Deus possui no Céu, não tendo de prestar contas a não ser ao Criador; aliás, Jaime I acreditava que o soberano estava acima da lei. Na sua divisa podia ler-se “*a deo rex, a rege lex*” (“o rei provém de Deus e do rei provém a lei”). Como consequência deste modo de pensar, a sua relação com o Parlamento foi-se degradando progressivamente, devido aos imensos gastos, à inflação e a actos falhados de política externa, nomeadamente as negociações com Espanha, levadas a cabo pelo Duque de Buckingham, que tiveram como resultado a execução de Sir Walter Raleigh a pedido do rei espanhol.

Jaime I era um homem profundamente culto e amante das artes. A leitura, a escrita e o ensino desenvolveram-se amplamente no seu reinado. A literatura era uma das paixões do monarca que foi, ele próprio, autor de vários livros, de entre os quais se destacam *Basilicon Doron* e *Daemonologie*. As representações dramáticas, particularmente o ‘masque’, também eram apreciadas pelo rei que foi patrono de Ben Jonson e da companhia de William Shakespeare, conhecida como ‘King’s Men’. *Macbeth*, a tragédia escocesa, terá sido propositadamente escrita para o monarca, também patrono de John Donne e do arquitecto Inigo Jones, o qual concebeu os grandiosos cenários para as representações que acima mencionei.

A predilecção de Jaime pelas questões culturais e do ensino levaram a que um dos seus primeiros actos, enquanto rei de Inglaterra, fosse o de convocar uma conferência destinada a tratar de assuntos da Igreja. Nessa assembleia, John

Reynolds, um Puritano, convenceu-o da necessidade de uma nova versão da Bíblia, posto que, na sua opinião, a Bíblia de Henrique VIII e Eduardo VI não estava conforme o original. O rei decidiu então autorizar uma nova tradução, a partir do original, reunindo para isso um grupo dos mais distintos estudiosos e filólogos da época, os quais demoraram cerca de sete anos a completar o seu trabalho, sempre com o acompanhamento e supervisão do próprio rei. A versão final, *King James Bible* ou *The Authorised Version*, foi publicada em 1611.

### 1.1. O Drama Isabelino

Tanto Isabel I como Jaime I foram, como já vimos, grandes apoiantes e patronos das artes, em particular da Poesia e do Drama. Durante ambos os reinados, os actores e dramaturgos receberam favor real e actuaram na corte; também neste período proliferou a construção de teatros públicos, de entre os quais se destacam ‘The Theatre’, ‘The Swan’, ‘The Rose’ e, o mais famoso de todos, ‘The Globe’. Estes teatros, construídos na periferia das cidades, eram frequentados por gente de todas as camadas sociais, sendo que as representações dramáticas, a par das lutas de animais, eram um dos passatempos mais populares da época (Anexos II e III). Autores como Ben Jonson, Christopher Marlowe e William Shakespeare eram, na sua maioria, também actores, estando, conseqüentemente, familiarizados com os temas e técnicas de representação.

O intitulado drama isabelino, que surgiu no século XVI em Inglaterra, correspondeu a uma manifestação original do teatro renascentista. As peças eram grandemente influenciadas pela literatura clássica e por autores como Séneca ou Plauto, mas as ‘Mystery’ ou ‘Miracle plays’ (peças teatrais baseadas em cenas bíblicas e/ou vidas de santos), as ‘Morality plays’ (representações alegóricas da luta entre o Bem e o Mal) ou os ‘Interludes’ (pequenos ‘sketches’, geralmente de natureza política, destinados a ser representados nos intervalos de peças longas e entre os diferentes pratos que compunham os banquetes da corte) tinham igual preponderância.

A tragédia isabelina baseava-se em temas heróicos, centrando-se numa personagem grandiosa que se deixava dominar e destruir pela ambição (como Macbeth), pelo ciúme (como Othello) ou mesmo pelo desejo de vingança (como Hamlet). A comédia, por seu turno, baseava-se mais em cenas do quotidiano, satirizando os costumes das classes abastadas e as ambições da burguesia de ascender ao mais alto degrau da escada social.

Apareceu também nesta altura, provavelmente devido ao orgulho nacional proveniente da vitória sobre a Armada espanhola, a chamada ‘History play’, ou ‘Chronicle-History play’, que consistia na dramatização dos mais relevantes episódios da vida de alguns monarcas ingleses (*Henry V* e *Richard III* de Shakespeare são disso exemplos).

## 1.2. A Cosmvisão Isabelina

Após vários períodos de instabilidade, decorrentes das Guerras das Rosas, da Reforma Henriquina e da sucessão de Henrique VIII, o povo ansiava por uma segurança que sentira várias vezes ameaçada; de igual modo, existia nesta época uma preocupação permanente com a problemática do pecado e da redenção do Homem, que fora herdada do período medieval.

A doutrina geocêntrica ptolemaica, que colocava a Terra no centro do universo, começava a ser abalada pelas observações e teorias heliocêntricas de pensadores como Galileu, Giordano Bruno, Copérnico, Kepler ou Pico Della Mirandola, e constituía um motivo adicional de insegurança e apreensão.

Para um isabelino, o conceito de ordem cósmica era, a par da preocupação com a natureza, primordial. A ideia de ordem dominava todos os aspectos da sociedade e cultura isabelinas. Na literatura, ela exercia, igualmente, uma forte influência. O drama isabelino mais não faz do que, através de uma aparente “desordem”, repor toda a ordem necessária ao adequado funcionamento do universo. E. M. W. Tillyard afirma que esta concepção de ordem era vista sob três

aspectos: “... a chain, a set of correspondences, and a dance”,<sup>5</sup> pelo que abordarei cada um destes aspectos *de per se*.

A “cadeia” a que Tillyard alude, era, como já afirmei, basilar para os isabelinos. A denominada ‘Great Chain of Being’ (*scala naturae*) consistia na concepção de um universo perfeito, fortemente hierarquizado e determinado por Deus. ‘The Chain of Being’ tinha uma configuração piramidal: no topo encontrava-se Deus, seguindo-se os anjos, o homem, os animais, os vegetais e, no final, os minerais. Dentro destas grandes categorias, havia subcategorias, também elas hierarquizadas (por exemplo, no grupo dos animais, os mais nobres eram o leão ou o elefante, a águia e a baleia ou o golfinho; no dos astros, o mais elevado era o Sol e no dos minerais destacava-se o ouro). O lugar a que cada ser ou objecto pertencia dependia da quantidade de matéria e de espírito que o mesmo continha.

Considerava-se que Deus se situava fora das limitações do tempo e era externo à criação; apenas Ele possuía os dons da onnipotência, onnipresença e omnisciência.

Os anjos eram seres de espírito puro, não possuindo corpo físico próprio; pensava-se que, à semelhança de Deus, não estavam submetidos a limites temporais.

O homem ocupava um lugar especial nesta corrente, posto que se encontrava entre a divindade e os animais: possuía qualidades divinas como a razão, o amor e a imaginação, mas tinha também características inerentes aos animais, como a dor, o prazer ou a fome, por exemplo.

Os animais dispunham de inteligência limitada, não albergando alma, nem dominando a capacidade de falar.

As plantas tinham somente capacidade para se reproduzir e crescer, mas eram-lhes atribuídas propriedades medicinais e/ou curativas.

---

<sup>5</sup> E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (1943, Harmondsworth: Penguin, 1990) 7.

Já os minerais tinham apenas como característica a sua solidez, podendo ser imputados, particularmente às pedras preciosas, poderes mágicos.

A nível político, a crença em ‘The Chain of Being’ implicava que, de modo a preservar a ordem cósmica, não houvesse levantamentos, nem revoltas contra a monarquia, pois, sendo o rei escolhido por Deus, qualquer tentativa para o depor seria motivo para provocar o caos, algo que, segundo Tillyard, era terrível para os isabelinos:

They were obsessed by the fear of chaos. (...) To us *chaos* means hardly more than confusion on a large scale; to an Elizabethan it meant the cosmic anarchy before creation and a wholesale dissolution that would result if the pressure of Providence relaxed and allowed the law of nature to cease functioning.<sup>6</sup>

Intimamente ligada à ideia de ordem estava a das correspondências (“set of correspondences”), que apenas divergia da primeira na sua estrutura horizontal. Tudo o que acontecia nos planos superiores da cadeia cósmica tinha reflexo imediato nos planos inferiores e vice-versa. Hermes Trismegisto estabelece com precisão esta noção no axioma “assim como é em cima, é em baixo”, e Cristo, ao ensinar aos Apóstolos o Pai Nosso, sugere igualmente tal correspondência, ao afirmar “assim na Terra como no Céu”. Os princípios da magia, da alquimia e da metafísica assentam precisamente nesta ideia.

Tillyard organiza os planos e respectivas correspondências mais importantes nos pares: a) Poderes Celestiais e Outras Criações; b) Macrocosmo e ‘Body Politic’; c) Macrocosmo e Microcosmo (Anexo IV); d) ‘Body Politic’ e Microcosmo. Vejamos, muito brevemente, estas correspondências.

---

<sup>6</sup> Tillyard 24.

#### a) Poderes Celestiais e Outras Criações

Tillyard alega não ser esta uma correspondência muito usada, visto que Deus, como referi acima, era externo à criação. Ele queda-se, normalmente, usando as palavras de Tillyard, “in the background sustaining the whole order of creation”.<sup>7</sup> Por vezes, instituía-se uma correspondência entre Deus e o Sol (rei dos planetas), explicando-se, com esta analogia, o mistério da Santíssima Trindade. Os anjos, por sua vez, correspondem a outras partes da criação, e John Donne, por exemplo, compara-os à alma.

#### b) Macrocosmo e ‘Body Politic’

Os isabelinos admitiam que existia uma correspondência directa, uma duplicação, entre a ordem do Estado e a do macrocosmo, e que a desordens no macrocosmo correspondiam convulsões civis e desordem no Estado. Esta crença foi bastante cultivada pelas dinastias Tudor e Stuart, de modo a estabelecer o seu absolutismo.

#### c) Macrocosmo e Microcosmo

Esta era, segundo Tillyard, a correspondência mais relevante – “most famous and (...) most exciting”.<sup>8</sup> Não era, à semelhança de todas as teorias que referi até aqui, uma criação do Renascimento, remontando a Platão na sua obra *República*.

A própria constituição física e psíquica do Homem transporta em si tal correspondência: a cabeça – parte mais brilhante do ser humano – situa-se no topo do corpo, do mesmo modo que o coração, que lhe confere vigor (como o Sol fornece luz aos planetas entre os quais está colocado), se encontra entre os seus membros. A nível de sentimentos também se estabelecem analogias: assim, ao

---

<sup>7</sup> Tillyard 95.

<sup>8</sup> Tillyard 99.

amor verdadeiro dos homens corresponde a luz eterna das estrelas, com particular realce para o Sol, ao passo que as tempestades e convulsões da natureza se comparam com as mais tormentosas paixões humanas.

De modo a cumprir com êxito e dignidade esta correspondência, o ser humano não deve nunca permitir que as suas paixões e actos sórdidos provoquem perturbações no macrocosmo, bem como não deve permitir o desequilíbrio dos humores, para não adoecer.

Os quatro humores estão associados a ‘The Chain of Being’ e ao carácter dos homens: consoante o maior ascendente de um dos humores, assim o carácter será melancólico, fleumático, bilioso ou sanguíneo.

#### d) ‘Body Politic’ e Microcosmo

Esta correspondência remontava também ao tempo de Platão. De uma maneira geral, fazia-se equivaler a unidade e categorias do estado às diferentes partes do organismo humano. Para que tudo funcionasse de modo perfeito e existisse harmonia, havia que manter e respeitar as hierarquias e interdependências entre as diferentes partes. Obviamente, o objectivo de tal correspondência era o de preservar a estabilidade política e social assente, como já referi, no poder absoluto do rei. Através da teoria das correspondências, os isabelinos podiam incluir as constantes mudanças e os novos dados com que, quase diariamente, se viam confrontados, dentro do esquema rígido e fixo de ‘The Chain of Being’, o que lhes possibilitava levar uma vida sem sobressaltos ou conflitos político-sociais.

O terceiro aspecto da ordem cósmica mencionado por Tillyard (“dance”) era, do mesmo modo, conhecido desde a Antiguidade Clássica. Para os Gregos, toda a criação era um acto musical, e o universo vivia uma dança perpétua. A ideia da criação como dança implica, ela também, uma hierarquização, embora tal hierarquização esteja em constante movimento. Os Gregos acreditavam que o Sol, a Lua e os outros planetas giravam à volta da Terra nas suas próprias esferas – daí

o termo “dança das esferas”. As proporções existentes nos corpos celestes formavam uma música característica que não correspondia a algo audível, mas a um conceito matemático. Pitágoras é, frequentemente, reconhecido como o pai desta teoria da música das esferas que, sendo uma concepção matemática, está associada à numerologia. Por seu turno, Kepler tentou encontrar uma afinidade entre os intervalos musicais e as relações planetárias, e acreditou ter encontrado a referida afinidade nas velocidades angulares das órbitas planetárias.

Durante a era isabelina, imaginava-se que a natureza estava em consonância com a dança das esferas, pois a própria natureza continha, em si, uma profunda harmonia. O acto de dançar é, portanto, um reflexo da dança cósmica no microcosmo, do mesmo modo que as danças de corte de Isabel I reproduziam a correspondência entre o macrocosmo e o ‘Body Politic’, segundo Tillyard.

### 1.3. O Sobrenatural

O Renascimento constituiu uma época de firme crença no sobrenatural, crença essa herdada da Idade Média, período extremamente fértil em superstições. Os isabelinos encontravam-se, aliás, profundamente espartilhados e condicionados por um sem-número de superstições. Embora a Revolução Científica se tivesse então iniciado, a fronteira entre ciência e magia era muito ténue, e numerosos cientistas investigavam e acreditavam no sobrenatural. O sobrenatural e a superstição explicavam os factos que escapavam ao entendimento do homem da época e também tudo o que fugia ao cânone da ordem cósmica. Muitas crenças e superstições deste período, principalmente as que se prendem com fadas, gnomos e duendes, têm origem nos cultos pagãos e na Mitologia Celta.

As crianças eram os grandes alvos de algumas práticas supersticiosas, nomeadamente o uso de amuletos, talvez devido às elevadas taxas de mortalidade infantil da época. Acreditava-se em aparições fantasmagóricas, demoníacas e mágicas (fadas ou duendes, por exemplo) e que os espíritos errantes visitavam o mundo dos vivos para pedir vingança e fazer revelações; pensava-se que Satanás

vigiava o leito dos moribundos, na esperança de lhes roubar as almas. Bruxas e feiticeiras também faziam parte do quotidiano isabelino e o povo temia-as, mas, simultaneamente, consultava-as com frequência. Existiam duas espécies de feiticeiras: as de magia branca, que se dedicavam à preparação de filtros de amor, liam a sina e praticavam curas com plantas e ervas mágicas, e as de magia negra, temidas por todos, mesmo pela Igreja, devido ao poder de matar ou provocar doenças em pessoas e animais. Nos séculos XV, XVI e XVII, a caça às bruxas era considerada uma meritória tarefa moral que tinha por base a ideia de ordem cósmica acima tratada. Centenas de “bruxas” foram queimadas como resultado dessa “cruzada” contra o demónio e o Mal, embora no reinado de Isabel I tivesse havido poucas execuções. Jaime I, no entanto, interessava-se bastante pelo tema da feitiçaria, a ponto de ter publicado a obra *Daemonologie*, onde aborda a temática. O rei tomou ainda parte em diversos julgamentos de mulheres acusadas de feitiçaria.

O homem do Renascimento acreditava que as bruxas podiam destruir colheitas, provocar esterilidade em mulheres e animais e incendiar casas e haveres, entre outros poderes; acreditava ainda que as bruxas mantinham uma relação íntima com o demónio, o qual lhes aparecia sob a forma de gato, mocho ou rato, com elas copulando. Em contrapartida, a figura do Mago – ‘Magus’ – não era tão vilipendiada quanto a da feiticeira; pelo contrário, John Dee, astrólogo, matemático, geógrafo e mago, foi um dos homens mais influentes da era isabelina e astrólogo de Isabel I, sendo também Marsilio Ficino e Giovanni Pico Della Mirandola figuras importantes. Já Giordano Bruno, cujas obras parecem verdadeiros tratados iniciáticos, foi condenado à fogueira por heresia, à semelhança do que acontecia com as feiticeiras.

A magia, diferente da bruxaria porque intelectualizada, estava intimamente ligada à filosofia neoplatónica. Esta filosofia, misto de platonismo e misticismo, visava ensinar ao Homem uma maneira de se unir ao divino. Os pensadores neoplatónicos sustentavam a existência de três realidades distintas: o mundo sensível, da matéria ou dos corpos, o mundo inteligível, das formas imateriais, e,

acima desses dois mundos, uma realidade suprema, separada de todo o resto, inalcançável pelo intelecto humano, luz pura e esplendor imaterial – o Uno ou o Bem. Por ser uma luz, o Uno irradia; as suas irradiações (emanações) formaram o mundo inteligível, onde estão o Ser, a Inteligência e a Alma do Mundo.

## II

## AS CIÊNCIAS OCULTAS NO DEALBAR DE UMA NOVA ERA

## 2.1. O Neoplatonismo

A escola neoplatónica continua a ser hoje bastante actual, principalmente devido à sua perspectiva transpessoal e holística do Universo. A figura mais importante desta filosofia foi Plotino que fundou, em 244 da era cristã, uma escola filosófica que não tinha qualquer semelhança com as anteriores. Plotino rejeitou a ideia gnóstica que reclama que o ser humano nasce num mundo hostil concebido por um malévolo criador demiurgo; o filósofo opunha-se também à invocação de deuses “through sacred incantations”,<sup>1</sup> embora aceitasse que as estrelas eram divinas e possuíam um sentido simbólico e esotérico.

A corrente neoplatónica foi a última das grandes escolas da filosofia grega e representa uma síntese das grandes doutrinas que a precederam: platónica, aristotélica, epicurista e pitagórica. O Neoplatonismo fornece uma interpretação esotérica do paganismo clássico e engloba a filosofia, o misticismo, a filosofia gnóstica, a teosofia e o ocultismo mais elevado. Mesmo muitos séculos depois de Plotino ter morrido, a sua filosofia continuou a ser seguida e transmutada.

A corrente neoplatónica defende que a suprema realidade espiritual é um estado de unidade diferenciada – o Uno – sendo o mundo uma emanção desse Uno, e que há uma marcada oposição entre a matéria (a carne) e o espírito (o Uno); para alcançar o estado máximo de perfeição, o homem tem de abdicar da parte física (que domina), e trabalhar a espiritual (através, por exemplo, do

---

<sup>1</sup> Nevill Drury, *Magic and Witchcraft* (London: Thames and Hudson, 2003) 53.

ascetismo). Plotino aconselhava assim os seus seguidores: “fechar os olhos e acordar para um outro modo de ver”.<sup>2</sup>

Os humanistas da Renascença, como Marsilio Ficino ou Giordano Bruno, colocaram de parte a filosofia mais materialista de Aristóteles e defenderam fortemente uma doutrina mais espiritual, como a platónica e a neoplatónica.

## 2.2. O Ocultismo

O termo Ocultismo liga-se aos mundos natural e sobrenatural e baseia-se na assunção de que existem forças e práticas escondidas (ocultas), com o objectivo de revelar ou ligar esses mundos. Originalmente, aplicava-se às propriedades da natureza que não eram imediatamente perceptíveis, estendendo-se ulteriormente a todo o conhecimento enigmático que está na base da magia.

O Ocultismo é completamente independente da crença religiosa, pelo que, quer estejamos a falar de astrologia, numerologia ou mesmo alquimia, as artes assumem formas semelhantes, seja o praticante crente ou não.

Há uma forte tendência para confundir Ocultismo com Esoterismo, mas poderemos clarificar a diferença entre um e outro, afirmando que, enquanto o Ocultismo tem por objectivo o simbólico e o sobrenatural, o Esoterismo orienta-se para o fenomenal e o espiritual.

Um dos nomes essenciais ligados ao Ocultismo é o de Cornelius Agrippa que, na sua obra *De Occulta Philosophia*, institui as bases fundamentais desta doutrina.

## 2.3. O Esoterismo

O Esoterismo, directamente relacionado com o lado místico e com a presença divina, prende-se com as mais representativas religiões mundiais.

---

<sup>2</sup> Drury 54.

André Nataf define Esoterismo da seguinte forma: “[a] doctrine according to which knowledge cannot or must not be vulgarised, but only communicated to a few disciples”.<sup>3</sup>

Os teóricos do Esoterismo consideram que existem dois “mundos”: um deles é o exotérico – físico, material, exterior – e o outro é o esotérico – interior, subjectivo, de alma. Os filósofos e pensadores da Antiguidade Clássica adoptavam estes critérios, consoante as suas obras se destinavam a um público mais vasto ou a uns poucos discípulos.

#### 2.4. O Hermetismo

O Hermetismo coloca-se, desde os seus primórdios, sob a tutela de Hermes, divindade grega, mensageiro dos deuses e mediador entre o mundo dos vivos e o dos mortos, cujo correspondente romano é Mercúrio (curiosamente, Hermes é também o patrono dos ladrões).

A filosofia hermética radica-se num revivalismo da filosofia gnóstica. Durante o Renascimento, Florença foi o coração da tradição hermética sob o alto patrocínio dos Medici. Em 1462 Cosimo de Medici pediu a Marsilio Ficino que traduzisse um manuscrito grego que lhe tinha sido oferecido por Leonardo da Pistoia. Esse manuscrito, *Corpus Hermeticum*, havia supostamente sido escrito por Hermes Trismegisto – “Três vezes Grande”, “Hermes-Tot” – e compila muita da tradição hermética helenística. O texto mais importante e conhecido do *Corpus* designa-se *Poimander* e nele se descreve a criação sob a forma de um sonho: “estando um dia envolto por reflexões acerca dos seres enquanto a minha mente pairava nas alturas e tinha os sentidos corporais inertes, como acontece com todo aquele que é surpreendido por um sono pesado”.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Nataf *Dictionary* 28.

<sup>4</sup> Hermes Trimegisto, *Corpus Hermeticum* (Lisboa: Hugin Editores: 2002) 19.

Um dos temas essenciais dos textos herméticos é o de que Hermes Trismegisto personifica a sabedoria (ele era o maior rei, o maior sacerdote e o maior filósofo), pois entende a Unidade essencial do universo.

## 2.5. A Astrologia

André Nataf refere: “there is a lot of fantasy in astrological practice, but there is also an enigmatic truth”.<sup>5</sup> A Astrologia, palavra composta por *astro* (corpo) e *logos* (vibração), é a ciência que estuda os astros e as suas vibrações. Originalmente, a Astrologia e a Astronomia – que se dedica a estudar o número e a forma dos astros – conviviam pacificamente, mas, à medida que os anos avançavam, a Astrologia foi perdendo o estatuto de ciência, passando a pertencer ao domínio do Ocultismo, chegando mesmo a ser considerada como algo demoníaco, principalmente durante o período da Inquisição. Poder-se-á dizer que a Astrologia é o aspecto mais subtil da Astronomia: enquanto esta representa o cariz físico dos corpos planetários, aquela expressa o aspecto electromagnético.

A Astrologia consiste numa linguagem simbólica, baseada no princípio defendido por Hermes Trismegisto – “assim como é em cima, é em baixo”. Esta linguagem tem como objectivo primeiro o estudo da relação do indivíduo com o Todo, do individual com o Universal, ou, em última análise e reportando-nos à mundividência renascentista, do Microcosmo com o Macrocosmo. Os astrólogos consideram a Terra como o ponto central das suas operações, isto é, analisam todos os factores sob uma perspectiva geocêntrica, o que significa que a investigação se faz segundo as posições dos planetas (o que está em cima) vistas da Terra (o que está em baixo); os astrónomos, por seu turno, seguem o sistema heliocêntrico nas observações a que procedem.

Desde a sua génese, a Astrologia tem sido objecto de reacções extremas que vão da aceitação cega e quase fundamentalista à rejeição e condenação totais; é uma das mais antigas formas de conhecimento (segundo Nataf: “...the Venus of

---

<sup>5</sup> Nataf *Dictionary* 13.

Luassel is holding a lunar crescent and it is 25 000 years old),<sup>6</sup> cujos primórdios se prendem com a ligação íntima entre o homem e a natureza: este observava atentamente os ciclos naturais, a fim de organizar a sua actividade.

Os primeiros astrólogos/astrónomos foram os sacerdotes mesopotâmicos que, em 4000 a.C., se dedicavam ao estudo e previsão de acontecimentos colectivos, muitas vezes por ordem dos monarcas. Posteriormente, o conhecimento astrológico transitou para o Egipto, e, cerca de 700 a.C., com a expansão das rotas comerciais, começou a difundir-se, suscitando o interesse dos Gregos que, posteriormente, deram um impulso enorme a esta ciência. Grandes pensadores como Pitágoras, Platão e Aristóteles criaram teorias e modelos físicos e metafísicos e estabeleceram bases filosóficas que estimularam o crescimento da Astronomia e da Astrologia, transformando-as num estudo organizado.

Inicialmente, a Astrologia detinha um carácter fatalista e determinista que foi, progressivamente, dando lugar a uma visão mais científica. Nos primeiros tempos da era cristã, pensadores como Ptolomeu, criador de uma teoria de organização do universo que iria vigorar até à época renascentista, estão na génese do carácter mais escolástico atribuído à Astrologia. Após a queda do Império Romano e devido à expansão do Cristianismo, a Astrologia perdeu um pouco do seu poder, passando a ser mais tolerada no mundo árabe, mas voltou a reaparecer em força na Idade Média e no período renascentista, em que os astrólogos eram, por vezes, os conselheiros principais dos reis e figuras importantes da sociedade (recordemos John Dee); no período renascentista, o interesse pela Astrologia aumentou de modo considerável, nomeadamente nos séculos XV e XVI. Nesta época, existia um tremendo interesse pelos mapas natais, sendo que os mesmos não tinham o formato de mandala<sup>7</sup> dos nossos dias, antes consistindo num quadrado dentro de outro quadrado, atravessados por doze triângulos,

---

<sup>6</sup> Nataf *Dictionary* 13.

<sup>7</sup> O mapa natal dos nossos dias tem um aspecto circular. Em sânscrito, a palavra ‘mandala’ significa círculo. Mandala refere-se a um tipo de diagrama simbólico. Geralmente, as mandalas são representadas tridimensionalmente (Anexo V).

simbolizando os signos do zodíaco; esses triângulos eram preenchidos com os planetas e constelações presentes no céu no momento do nascimento.

O determinismo que caracterizava os primórdios da Astrologia não esmoreceu com a constatação de que era a Terra que girava em volta do Sol e não o contrário. Mesmo estudiosos de vanguarda como Giordano Bruno incluíam o determinismo astrológico nos seus escritos e pensamentos e Tycho Brahe tinha especial apetência pelo estudo das conjunções de Júpiter (planeta da expansão e da Fé) e Saturno (planeta do Karma). Mediante as suas observações, Brahe pôde concluir que uma conjunção destes planetas no signo de Leão em 1488 coincidiu com uma epidemia de peste; o próprio Kepler possuía um livro de Astrologia, apesar de reconhecer que se deve descartar toda a superstição a ela ligada. Brahe e Kepler consideravam que a Astrologia parecia ter influência no mundo natural.

Este papel preponderante da Astrologia seria contudo posto em causa pela Inquisição, o Iluminismo e a Revolução Científica. No século XIX, com Alan Kardec e Helena Blavatsky, produziu-se um revivalismo do Esoterismo e, por arrastamento, da Astrologia, e sociedades como a ‘Golden Dawn’, de que William Butler Yates fazia parte, surgiram um pouco por todo o lado, em parte também por reacção à mecanização, à industrialização e ao materialismo exacerbado.

### 2.5.1. O Horóscopo

Como já referi, a Astrologia estabelece uma relação próxima e íntima entre o homem e a natureza, bem como possui um carácter eminentemente fatalista. Em termos esotéricos, a Astrologia, que se divide, entre outras, em natural (relativa à natureza), mundana (referente ao homem) e kármica (relacionada com a lei de acção/reacção e com as teorias de reencarnação), presta particular atenção aos planetas lentos, isto é, aos que demoram mais tempo a percorrer a órbita terrestre, como Urano, Neptuno e, principalmente, Plutão, que é considerado o “Senhor do Karma”, o “Velho Ego”, ou seja, o planeta que projecta no novo ser tudo o que este terá de ultrapassar, a fim de poder continuar a evoluir até à perfeição. A

Astrologia baseia-se em leis universais, como a lei das analogias (“o que está em cima é igual ao que está em baixo”); do equilíbrio (“conhece a lei e sê livre”); dos espelhos e do karma (“cada acção acarreta consigo uma reacção”).

As doze revoluções sucessivas que a Terra executa à volta do Sol produzem nela, e nos seres que a habitam, determinadas vibrações que carregam certas orientações, segundo a influência que neles predomina. Para o estudo sistematizado dessas influências, os sábios viram-se obrigados a defini-las como caracteres de índole distinta e diversa natureza, equiparando-as a diferentes animais e seres mitológicos e dando-lhes os nomes de constelações que podiam ser observadas nos céus. Assim nasceu a simbologia dos signos zodiacais que caracteriza aquelas influências representadas em certos animais, os quais dão a ideia perfeitamente definida da potência cósmica criadora, segundo a posição do nosso planeta num determinado momento. Estes signos são a representação figurada das constelações, tal como elas caracterizam a onda da vida, segundo as suas tendências, os seus fluidos e a sua maior ou menor impulsividade. O signo é o símbolo da constelação, e a constelação é uma zona de estrelas na cintura zodiacal que tem as mesmas condições electromagnéticas.

Foram os Caldeus que primeiro dividiram o zodíaco em 12 partes iguais, fazendo corresponder a cada uma delas um signo.

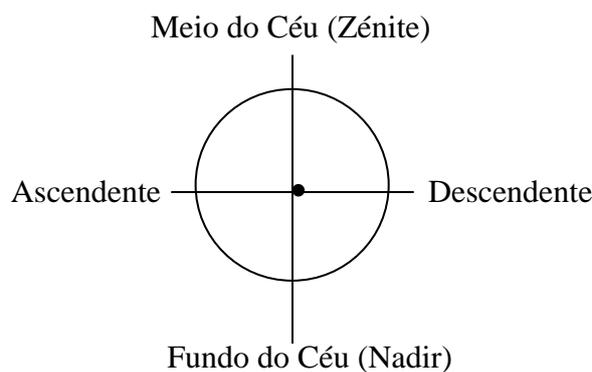
O círculo (○), o semicírculo (◐) e a cruz (†) são a base dos símbolos de todos os planetas e representam a trindade. Em qualquer religião existe uma manifestação trina, e em nós ela também existe na Personalidade, na Alma e no Espírito. O círculo simboliza o Universo, o Cosmo (por oposição aos Caos criador), o Divino, a Mónada, o ESPÍRITO; o semicírculo expressa o crescente, as ideias, a consciência, a manifestação da centelha divina que cresce com as experiências da personalidade, a ALMA; a cruz personifica o homem, a encarnação, a matéria, a PERSONALIDADE.

A base de construção do horóscopo consiste em duas linhas imaginárias que se cruzam. O mapa natal é uma mandala que representa um processo

iniciático; o ascendente e o descendente simbolizam o mundo exterior, a objectividade; a cruz representa o conflito entre um eixo e o outro, duas forças a otimizar; o meio do céu e o fundo do céu simbolizam o mundo interior, a subjectividade.

Se os planetas se concentram mais na metade inferior do mapa, isso significa que a nossa abordagem à vida é mais introvertida, subjectiva; se, pelo contrário, estiverem posicionados na parte superior, isso indica que a abordagem é mais objectiva e extrovertida.

Esquemáticamente, poderemos representar a carta natal do seguinte modo:



### 2.5.2. Os Elementos

Os quatro elementos – Fogo, Ar, Água e Terra – transportam, para os signos que regem, as energias que lhes são inerentes, como o ímpeto (Fogo), o sentimento (Água), a volatilidade e/ou mudança (Ar) e a fixidez (Terra), de acordo com a teoria da relatividade de Einstein, cujo princípio se pode resumir da seguinte maneira: toda a energia contém matéria e toda a matéria é passível de se transformar em energia. Porém, estes elementos não são os que conhecemos com os nossos cinco sentidos. Quando o astrólogo esotérico diz ‘Fogo’, refere-se à luz criadora e não ao fogo comum, que necessita de comburentes para se manter aceso; quando fala em ‘Ar’, refere-se ao movimento da vida; por ‘Água’ entende o dissolvente universal das substâncias cósmicas e, em caso nenhum, o líquido

que serve para nos matar a sede; finalmente, quando pronuncia 'Terra', refere-se à mescla química dos elementos e não ao planeta que habitamos, ainda que este seja um composto desses elementos.

Podemos então dizer que ao Fogo corresponde uma energia de vitalidade, criatividade e identidade; ao Ar, uma energia de mobilidade, comunicação, mente e relacionamento; à Água, sensibilidade, sentimentos e emoções; e à Terra corresponde uma energia de estabilidade, segurança e matéria.

A cada um dos elementos correspondem três signos do zodíaco que vibram de modos diferentes. Os signos de fogo são Carneiro (fogo primordial, impulso para começar, entusiasmo, energia de espontaneidade, pioneirismo), Leão (fogo ardente, revelador de autoridade, potência, fogo irradiante, criativo, frontal) e Sagitário (fogo de Outono, que arde calmo mas aquece, dominado, controlado, fogo de ideais, relacionado com o conhecimento e a fé); os signos de Ar são Gémeos (ar leve, do fim da Primavera, móvel, imbuído de curiosidade, comunicação, versatilidade, informação pela informação, de energia mais evoluída que já procura ensinar), Balança (ar de Outono, comunicação, diálogo e partilha sentimental, sentido de justiça, sociabilidade, consciência ética) e Aquário (ar de Inverno, partilha universal, idealismo, progresso, humanitarismo, energia de independência, de originalidade, percepção, amizade); os signos de Água são Caranguejo (água de Verão, das fontes, emoções íntimas, imaginação, intimismo, protecção, ternura, capacidade de tudo memorizar, ligado à infância e à mãe), Escorpião (água de Outono, dos pântanos, desejos intensos, sentimentos fortes, transmutação, transformação, mistério, recriação) e Peixes (água de Inverno, dos oceanos, energia da alma, de fusão com o colectivo, com o todo, super-sensitivo, místico, compaixão); os signos de Terra são Touro (terra de Primavera, para semear, ligação à natureza, enraizamento, os bens, os valores, materialidade, valorização da posse, do material, do belo), Virgem (terra de Verão, já fertilizada, valoriza o trabalho, o ser útil, o perfeccionismo, a organização) e Capricórnio (terra de Inverno, projecção no colectivo, dirigido para a carreira, valoriza a pátria, a família e a honra).

### 2.5.3. Os Planetas

Em Astrologia, os planetas reflectem modos de comportamento – contrariamente ao que acontece em Astronomia, em que constituem massas – e dividem-se em planetas pessoais (os que possuem períodos de revolução mais rápidos), sociais e transpessoais (também designados por geracionais, lentos ou universais).

Planetas pessoais: Sol ☉, Lua ☾, Mercúrio ☿, Vénus ♀ e Marte ♂.

Planetas sociais: Júpiter ♃ e Saturno ♄

Planetas Transpessoais: Urano ♅, Neptuno ♆ e Plutão ♇

Certos estudiosos defendem que o Sol (que em termos astrológicos é considerado um planeta e não uma estrela) e a Lua escondem, pelo menos, um planeta – Vulcano.

Se, num mapa natal, um planeta se encontra retrógrado (em movimento contrário à sua trajectória), isso significa que em vidas anteriores a pessoa não assimilou experiências e necessita de repeti-las nesta vida, de modo a poder evoluir.

#### 2.5.3.1. Simbologia e Regências dos Planetas

##### Planetas Pessoais

Sol – Identidade, vitalidade. Representa o processo de transformação energético, evolutivo, a auto-expressão criativa, a consciência. Rege o signo de Leão.

Lua – Inconsciente, alma, está ligada a sentimentos, emoções e passado. Rege Caranguejo. A Lua, como máxima condensação da matéria cósmica, está considerada como a mãe das formas; ela não é um astro, mas um satélite da Terra.

Mercúrio – Relaciona-se com o intelecto, a comunicação. Não tem polaridades, faz a ponte entre os outros planetas (não esquecer que Mercúrio, na mitologia grega, era o mensageiro dos deuses). Rege Gémeos e Virgem.

Vénus – Simboliza o amor humano, o senso do belo, da ética e da estética. Rege os signos de Touro e Balança.

Marte – É a polaridade de Vénus. É também o senhor da guerra na mitologia clássica. Representa a afirmação do ser, a energia física, o desejo, o impulso para a vida, para a acção, a coragem, o atrito, a agressividade. Rege Carneiro.

#### Planetas Sociais

Júpiter – Representa a capacidade de elevação, a fé, a expansão. Rege Sagitário e Peixes.

Saturno – É conhecido como o senhor do tempo e do karma. Corresponde à experiência de vida (sobretudo em termos psíquicos). Simboliza a contracção, o dever, a responsabilidade. Rege Capricórnio.

#### Planetas Transpessoais

Urano – Como demora sete anos num signo, influencia todas as pessoas que nascem nesse espaço temporal. Simboliza a mente universal, holística, que tende à unificação. Representa a mente telepática e a sua linguagem é simbólica. Rege o signo de Aquário.

Neptuno – É o planeta do amor universal, da fusão com o Todo, amor altruísta, imaginação, mediunidade, compaixão, misticismo. Está num signo por um período de doze anos, influenciando as pessoas nascidas durante esse tempo. Rege Peixes.

Plutão – É o planeta mais misterioso do sistema solar, e os ocultistas não o consideram como fazendo parte do sistema. Demora cerca de 25 anos num signo, influenciando todas as pessoas nascidas nesse espaço de tempo. Representa a força universal, não controlada pelo homem, a morte e a regeneração (também ligada ao mito da fénix), o poder oculto (de todos os tipos, mesmo a magia negra), o velho ego (que trazemos de vidas anteriores), transformação, cura. Rege o signo de Escorpião.

#### 2.5.4. Aspectos

Aspectos são os ângulos que os planetas fazem entre si no mapa natal. Existem vários tipos de relações angulares: de fusão (a conjunção); de conflito (a oposição e a quadratura); de harmonia (o trígono e o sêxtil); de ajuste (o semi-sêxtil e o quincôncio).

##### Conjunção

A conjunção ocorre quando os planetas estão num ângulo de cerca de 0°, e tanto pode representar uma relação conflituante, como uma relação harmoniosa, dependendo dos planetas envolvidos.

##### Oposição

Tem lugar quando os planetas estão num ângulo de 180° e indica um conflito de relacionamento.

##### Quadratura

Relaciona planetas a 90° de distância e reporta-se a uma tensão, um conflito interior, exteriorizando-se por esforço, conquista e transformação.

### Trígono ou Trino

Estabelece uma relação angular de 120° e indica uma relação fluida entre duas ou mais qualidades psicológicas. Apesar de ser um aspecto harmonioso, o trígono é um aspecto pouco dinâmico.

### Sêxtil

Ocorre quando os planetas se encontram num ângulo de 60°. É um aspecto mais dinâmico que o trígono e expressa-se como capacidade de adaptação e funcionalidade.

### Semi-sêxtil

Relaciona planetas num ângulo de 30° e representa um incómodo, um desajuste, na expressão dos factores psicológicos representados pelos planetas envolvidos.

### Quincôncio

Este aspecto surge por complementaridade ao semi-sêxtil e indica igualmente um ajuste, só que de natureza interna, algo que sentimos dentro de nós próprios e que nos leva a decidir agir de determinado modo.

#### 2.5.5. Casas Astrológicas

As casas astrológicas são doze divisões do círculo que representa o mapa natal e simbolizam as qualidades, a experiência que trazemos de outras vidas e vimos projectar nesta. As casas têm sempre analogias com os signos a que estão ligadas. Assim, a Casa I corresponde ao signo de Carneiro e é a casa do ascendente, do EU; a Casa II é a de Touro e dos bens, dos valores materiais; a Casa III corresponde a Gémeos e é a casa do intelecto; a Casa IV corresponde a Caranguejo, ao lar, à família e ao passado; a V é a casa de Leão e da criatividade; a VI a de Virgem, do trabalho e da saúde; a Casa VII é a de Balança e das uniões, do casamento; a Casa VIII é a casa de Escorpião, da morte (simbólica) e

regeneração; a IX é a de Sagitário e da busca do Ideal; a X é a de Capricórnio e da carreira/vocação; a Casa XI é a de Aquário e dos amigos e, finalmente, a Casa XII é a casa de Peixes e da alma.

#### 2.5.6. O Ascendente

Trata-se do grau do signo que ascende no horizonte no momento do nascimento. Simboliza a personalidade, a máscara que colocamos, indica o modo como nos projectamos sobre os outros e, portanto, como os outros nos vêem.

#### 2.6. A Cabala

Janet Berenson-Perkins define assim a Cabala:

... o nome dado ao movimento místico e esotérico dentro do Judaísmo, os seus conhecimentos e as suas práticas. Provém da palavra de raiz hebraica **k-b-l** e significa “aquilo que é recebido”. A Cabala é a sabedoria recebida e a tradição do conhecimento místico, que se acredita provir de Deus.<sup>8</sup>

Daniel Beresniak, por seu turno, defende o seguinte:

“Cabala” é um substantivo formado pela raiz hebraica trilítera: Kof, Beth, Lamed. Esta raiz exprime a ideia de “receber”. Assim, Cabala pode traduzir-se pela palavra “recepção”. (...) Habitualmente, as obras sobre a Cabala traduzem este vocábulo por “tradição”. Não é falso. A tradição é uma herança e recambia, deste modo, para a ideia de receber.

---

<sup>8</sup> Janet Berenson-Perkins, *A Cabala Explicada*, trad. Marta Jacinto (Lisboa: Livros & Livros, 2002) 6.

Não obstante, a palavra “recepção” é mais precisa, porque exprime o acto ou meio pelo qual alguém aceita uma dádiva.<sup>9</sup>

E, nas palavras de Nataf: “[Cabala is] first and foremost a ‘quest for the secrets of the faith’, according to the *Zohar*, its most famous book”.<sup>10</sup>

Berenson-Perkins manifesta que os preceitos da doutrina terão sido transmitidos por Deus aos Anjos, e estes, por sua vez, comunicaram-nos a homens escolhidos para os receber. De entre estes eleitos, que conhecemos sob a designação de patriarcas e/ou santos, avultam, por exemplo, Abraão, Noé e Moisés. Os patriarcas terão depois transmitido os ensinamentos aos anciãos da Grande Assembleia. Simão, o Justo, um dos membros da referida Assembleia, explicou que o mundo se apoia em três pilares: a ‘Torah’, o serviço (ou oração) e os actos de amor e bondade. Segundo uma lenda judaica, Abraão terá registado os ensinamentos que recebeu num livro, o ‘Sefer Yetzirah’ (Livro da Criação). Outras obras esotéricas importantes da Cabala são o ‘Sefer Bahir’ (Livro da Luz) e o ‘Zohar’ (Livro do Esplendor).

Uma das pedras basilares da doutrina judaica é, como já mencionei, a ‘Torah’ (Lei). Composta pelos cinco primeiros Livros do Antigo Testamento, a ‘Torah’ narra a história da Criação do mundo bem como a do povo judeu, desde as suas raízes até à fundação da nação judaica. Esta obra contém 613 mandamentos, de entre os quais 365 são proibições e 248 são prescrições. Vários autores consideram que existe correspondência entre estes mandamentos e os dias do ano, bem como o número de ossos do corpo humano (embora actualmente se saiba que tem 206). Por outro lado: “A gematria da palavra Torah é 611, quase equivalente ao número de mandamentos. Uma conclusão que podemos retirar é que viver a vida de acordo com a Torah leva à essência dos ensinamentos divinos”.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Daniel Beresniak, *A Cabala Viva*, trad. Ana Vasconcellos (Lisboa: Ed. Estampa, 1998) 15.

<sup>10</sup> Nataf *Dictionary* 20.

<sup>11</sup> Berenson-Perkins 97.

O postulado primordial dos ensinamentos cabalísticos consiste, portanto, em acreditar que a realidade é comandada pela palavra, como refere Laura Tuan: “La kabbale (= tradition) est la philosophie de la puissance infinie du mot, du son qu’il evoque et qu’il invente. Dieu «créa» l’homme à son image et construisit le monde en appelant chaque chose par son nom”.<sup>12</sup> Esta importância atribuída à palavra e ao som é capital para os cabalistas; aliás a questão dos nomes de Deus é um dos maiores temas desta doutrina. Johannes Reuchelin, estudioso cristão, aliou os diferentes nomes de Deus a três períodos da história do homem: o natural, o da Torah e o da graça. Na primeira destas épocas, Deus – Shaddai – revelou-se aos patriarcas; na segunda, YHVH – o Tetragrama – comunicou com Moisés; na terceira, a letra *shin* (Logos) foi acrescentada ao Tetragrama para formar YHVShH (Yehoshua) – Jesus.

Reuchelin faz referência, na sua obra *De Verbo Mirifico*, às conclusões cabalísticas de Pico della Mirandola, que foi considerado o “pai” da Cabala Cristã. Mas outros filósofos e estudiosos houve que se destacaram também nesta doutrina: nomes como Marsilio Ficino, Francesco Giorgi,<sup>13</sup> Johannes Reuchelin, John Dee ou Giordano Bruno são referências a ter em conta.

A chamada Cabala Cristã provém, tanto da conversão dos Judeus entre os séculos XIII e XV, como da fundação da Academia Platónica de Florença por Giovanni Pico della Mirandola. É importante também não esquecer o papel desempenhado por Ramon Lull que, na época medieval, criou um esquema de atribuição de qualidades às letras (lullismo) em tudo semelhante à gematria da Cabala judaica, o qual Giordano Bruno muito admirou e utilizou.

Pico, em conjunto com Ficino, fundou e ajudou a propagar o Neoplatonismo Renascentista – movimento que, na opinião de Frances Yates, constituía uma ampla amálgama de ensinamentos genuinamente platónicos com

---

<sup>12</sup> Laura Tuan, *Le Grand Livre des Sciences Occultes* (Paris : Editions De Vecchi, 2004) 108.

<sup>13</sup> Refiro, a título de curiosidade, que, embora sendo monge e italiano, Giorgi se colocou ao lado de Henrique VIII aquando do seu pedido de reconhecimento da nulidade do casamento com Catarina de Aragão. Talvez por isso Giorgi tenha sido extremamente importante no período isabelino, nomeadamente através da sua obra *De Harmonia Mundi*.

Neoplatonismo e outras filosofias antigas.<sup>14</sup> Esta apetência pelo Ocultismo operou alguns desvios em relação à tradição judaica, levando a que estudiosos alquimistas, como Cornelius Agrippa e Robert Fludd, se aliassem intimamente à parte ocultista da Cabala; a obra de Agrippa – *De Occulta Philosophia* – levou mesmo a uma conexão com a Numerologia, a Alquimia e a Feitiçaria. Como em todas as doutrinas e religiões, o fundamentalismo conduz a excessos e, no caso do Cristianismo, a perseguição aos cabalistas e alquimistas acarretou caças às bruxas que provocaram milhares de mortes em todo o mundo cristão.

Pico della Mirandola acreditava que as obras e ensinamentos judaicos poderiam conduzir a um melhor entendimento do Cristianismo e, através da manipulação de letras e nomes hebraicos, considerou ser possível reconhecer Jesus como o Messias. Pico inscreveu o seu interesse pela Cabala em setenta e duas Conclusões Cabalísticas, nas quais o autor expressa as suas ideias, não apenas acerca da Cabala, mas também da magia e do hermetismo. Pico defendia a existência de quatro níveis de interpretação das Escrituras: literal (a leitura “à letra”), moral (a distinção entre Bem e Mal), alegórica (as palavras e as imagens são símbolos) e analógica (exploração da gematria).

Francesco Giorgi explora as perspectivas iniciadas por Pico, amplia a correlação entre os sistemas angélicos judaico e cristão, bem como a ligação entre as hierarquias dos arcanjos e as esferas planetárias, aborda a questão da geometria sagrada – baseada na numerologia – e de Deus, como o Grande Arquitecto da Humanidade, desenvolvendo ainda o tema das trinta e duas vias de sabedoria, contemplado no ‘Sefer Yetzirah’. Giorgi fala acerca da unidade (o Uno – o ‘Ein-Sof’), da qual todas as coisas derivam, mediante quatro métodos: aritmético, geométrico, musical e harmónico, e, tal como Yates nos informa, refere-se aos métodos cabalistas: “Combination, Notericum, Gematria”.<sup>15</sup> Reuchelin considera que a Cabala foi transmitida por Deus a Adão, o homem primevo, cuja contrapartida cabalística é Adão Kadmon ou Qadmon, e debruça-se sobre a

---

<sup>14</sup> Yates 17.

<sup>15</sup> Yates 33.

mística do Tetragrama e do Pentagrama, associados aos nomes de Deus e de Jesus.

Giordano Bruno, por seu turno, é um entusiasta das descobertas científicas do seu tempo: as teorias de Copérnico acerca do universo justificam, na sua opinião, os diversos cultos do Sol. Bruno identifica ainda Hermes com a religião e a magia egípcias e baseia o seu universalismo nas teorias neoplatónicas popularizadas na Europa por Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Acerca de John Dee, Frances Yates refere:

To view Dee as a Christian Cabalist explains, I believe (...) how the same man could be a brilliant mathematician and ardent propagator of scientific studies, and a «conjuror» of angels, whilst fervently believing himself to be an ardent reformed Christian.<sup>16</sup>

Frances Yates afirma ainda: “Christian Cabala is really a key-stone in the edifice of Renaissance thought on its «occult» side through which it has most important connections with the history of religion in the period”.<sup>17</sup> A autora indica mesmo que a Cabala Cristã foi um elemento essencial para o chamado ‘New Learning’ da época renascentista.

A Cabala divide o universo em quatro mundos que, embora separados, se interrelacionam. São eles: ‘Atziluth’ (emanação ou proximidade), ‘Berí’ah’ (criação), ‘Yetzirah’ (formação) e ‘Assiyah’ (concretização). Cada um destes mundos encontra-se unido a um dos quatro elementos e a facetas da energia divina.

‘Atziluth’ liga-se ao elemento fogo e ao espírito, à luz de Deus e ao ‘Ein Sof’, o vazio primordial, que existia antes da Criação. ‘Atziluth’ é, na opinião de Berenson-Perkins, “o reino da glória de Deus, que penetra nos outros três mundos e oferece a possibilidade de nos aproximarmos da bondade e luz perfeitas, ou seja,

---

<sup>16</sup> Yates 76.

<sup>17</sup> Yates 19.

o Divino Criador”.<sup>18</sup> ‘Berí’ah’ associa-se ao ar e ao intelecto. ‘Berí’ah’ permite ao homem ter ideias e transformá-las em realidade, mas, ao mesmo tempo, produz o mal, pois o homem usa o seu livre-arbítrio de forma desequilibrada e nem sempre domina a sua vontade. ‘Yetzirah’ alia-se à água e às emoções. É o reino dos anjos e descreve um processo contínuo de mudança. ‘Assiyah’ une-se à terra, à acção e ao conceito de concretização. Os antigos sábios e estudiosos hebreus defendiam que a acção no mundo de ‘Assiyah’ constituía a via para a unificação com Deus.

Os cabalistas acreditam que Deus criou o mundo através de emanções de Si próprio e dos Seus atributos. A doutrina das emanções tem origem na filosofia gnóstica que se desenvolveu em Alexandria nos primórdios da era cristã e postula que existem vários mundos, entre os quais há correspondências estruturadas em princípios essenciais que, por seu turno, representam aspectos do divino. A Cabala explica a realidade através de um mapa designado por *Árvore da Vida* (AnexoVI), composta por esferas de atributos divinos, as ‘sefiroth’ (plural de ‘sefirah’). As almas trazem consigo as ‘sefiroth’ e devem operar um processo de purificação através de sucessivas reencarnações, de modo a atingir a perfeição. Os cabalistas defendem ainda que os mistérios do caminho até à perfeição se encontram consignados na Bíblia, sendo, por isso, necessário aprender a decifrá-la através das vinte e duas letras do alfabeto hebraico (que são, simultaneamente, números).

Ao longo dos séculos existiram várias versões da *Árvore da Vida*, mas a mais conhecida e importante é a que foi traçada por Isaac Luria, rabino judeu conhecido como “o Leão de Safed”. Luria viveu no século XVI, na cidade palestina de Safed, centro do misticismo judaico, e defendia que o processo através do qual a luz divina se contraiu para criar o mundo levou à quebra dos vasos que continham a energia de Deus. Essa quebra provocou a dispersão de centelhas sagradas para tudo o que ia sendo criado: “os cacos dos vasos e os fragmentos dos seus ‘invólucros’ ou ‘Klippoth’ tornaram-se no material do nosso

---

<sup>18</sup> Berenson-Perkins 17.

mundo, permitindo que o mal emergisse e preenchesse os espaços”.<sup>19</sup> A teoria da ruptura dos vasos está directamente relacionada com os conceitos de pecado original e redenção. Quando Adão comete o pecado, desobedecendo a Deus, provoca desequilíbrios e desordem cósmicos que é necessário reparar, de modo a que o equilíbrio seja repostado. Esta regeneração/reparação designa-se por ‘tikun’, e são oferecidos ao homem vários momentos que o possibilitam: “assim foi, por exemplo, a revelação da Tora a Moisés, no Monte Sinai”.<sup>20</sup> Segundo Luria, o homem “[manifestação primeira do] primeiro raio de luz e que penetra no espaço primordial”,<sup>21</sup> possui uma centelha individual que se divide em três partes: ‘nefesh’ (alma), ‘ruakh’ (espírito) e ‘nechama’ (alma superior). O corpo e a alma estruturam-se de acordo com o número 613, correspondente a funções que tornam a vida possível, pelo que, de modo a realizar o seu ‘tikun’, o homem deve praticar a meditação e a introspecção: “A Árvore da Vida luriana era vista como uma aplicação prática do conhecimento místico na luta contra o mal e ao serviço da vontade divina”.<sup>22</sup>

As ‘sefirot’ que constituem a Árvore da Vida são dez e denominam-se: ‘Kether’ (Coroa); ‘Hokhma’ (Sabedoria); ‘Binah’ (Inteligência); ‘Hesed’ (Misericórdia); ‘Gevurah’ (Julgamento ou Poder); ‘Tifereth’ (Beleza); ‘Netzakh’ (Resistência); ‘Hod’ (Glória); ‘Yesod’ (Fundação); ‘Malkuth’ (Reino).

Os elementos da Árvore da Vida adaptam-se a três planos da natureza: o astral, o mental e o material. Assim, os três primeiros Mandamentos da Lei de Deus – “Não haverá para ti outros deuses na minha presença”; “Não farás para ti imagem esculpida nem representação alguma do que está em cima, nos céus, do que está em baixo, na terra, e do que está debaixo da terra, nas águas” e “Não usarás o nome do SENHOR teu Deus em vão, porque o SENHOR não deixa impune aquele que usa o seu nome em vão” – aliam-se à relação do homem com Deus, o astral. O quarto e o quinto Mandamentos – “Recorda-te do dia de sábado

---

<sup>19</sup> Berenson-Perkins 16.

<sup>20</sup> Beresniak 108.

<sup>21</sup> Beresniak 107.

<sup>22</sup> Berenson-Perkins 26.

para o santificar. Trabalharás durante seis dias e farás todo o teu trabalho. Mas o sétimo dia é o sábado consagrado ao SENHOR, teu Deus. [...] Porque em seis dias o SENHOR fez os céus e a terra, o mar e tudo o que está neles, mas descansou no sétimo dia. Por isso, o SENHOR abençoou o dia de sábado e santificou-o” e “Honra o teu pai e a tua mãe, para que se prolonguem os teus dias sobre a terra que o SENHOR, teu Deus, te dá” – já pertencem ao plano mental; do sexto ao décimo, os Mandamentos “Não matarás”, “Não cometerás adultério”, “Não roubarás”, “Não responderás contra o teu próximo como testemunha mentirosa” e “Não desejarás a casa do teu próximo. Não desejarás a mulher do teu próximo, o seu servo, a sua serva, o seu boi, o seu burro, e tudo o que é do teu próximo”<sup>23</sup> remetem para o plano das acções, o material.

No que respeita às relações entre as ‘sefiroth’, observa-se o seguinte: “[they] are governed by three principles, the hidden Splendours (*Zazahot*). These are: Will, which keeps balance; Mercy, which spreads the flux of the emanation; and Severity, which contains it”.<sup>24</sup> Berenson-Perkins refere: “[as ‘sefiroth’ são apresentadas] mesmo no início do *Sefer Yetzirah*”<sup>25</sup> e associam-se às palavras hebraicas ‘mispar’ (contar), ‘sefer’ (livro) e ‘sippur’ (comunicação). Com o decorrer dos tempos, cada uma das ‘sefiroth’ foi sendo associada a um dos inúmeros nomes de Deus.

Os atributos específicos de cada uma das ‘sefiroth’ são os seguintes: ‘Kether’ corresponde à raiz da Árvore da Vida e pertence ao reino das emanções, representa a luz e a vontade de Deus; ‘Hokmah’ é a revelação e a inspiração; ‘Binah’ corresponde ao intelecto, à razão e ao conhecimento que vem de Deus; ‘Hesed’ é o amor, a bondade, a tolerância, a misericórdia. Os cabalistas consideram que o amor que vem de Deus é infinito e penetra nos seres humanos (provindo de ‘Kether’), de modo a possibilitar-lhes a demonstração de amor e bondade para com os outros. Jesus, para os cristãos, personifica a misericórdia e o

<sup>23</sup> Todos os Mandamentos foram retirados da seguinte edição: *Bíblia Sagrada, Êxodo 20* (Lisboa: Difusora Bíblica, Frades Capuchinhos, 2002) 133.

<sup>24</sup> Nataf *Dictionary* 21.

<sup>25</sup> Berenson-Perkins 32.

amor divinos; ‘Gevurah’ representa o controlo, a disciplina, o julgamento. Esta ‘sefirah’ está associada às consequências dos nossos actos e também ao Mal. Os cabalistas não vêem o Mal como oposição a Deus (Bem), mas antes como um atributo ou potencial do próprio Deus. Esta percepção da dualidade inerente ao homem, bem como a Deus, é precursora das teorias psicanalíticas modernas; ‘Tif’ereth’ pertence ao domínio do belo e da graciosidade e está ligada a todas as outras ‘sefiroth’ (excepto ‘Malkhuth’); ‘Netzakh’ liga-se à vitória, à determinação e aos impulsos; ‘Hod’ representa as energias passiva e cognitiva, a profecia e a comunicação; ‘Yesod’ simboliza a união de sentimento, pensamento e acção. ‘Yesod’ representa, a nível psicológico, a energia da mente inconsciente que direcciona a sua acção de acordo com necessidades que pertencem ou não à mente consciente, isto é, em termos psicanalíticos, ‘Yesod’ é o ID. Esta ‘sefirah’ é a base sobre a qual é construída a vida; ‘Malkhuth’ complementa ‘Kether’ e representa a presença (feminina) de Deus no mundo material, bem como a acção humana. As três primeiras ‘sefiroth’ personificam a tríade divina do mundo superior (cada uma das ‘sefiroth’, com excepção de ‘Malkhuth’, liga-se a outras quatro ou seis, organizando-se sob a forma de tríades – Anexo VI), as outras sete ligam o mundo superior ao inferior, e as suas qualidades agem directamente na vida humana.

Além das dez ‘sefiroth’ acima referidas, existe uma outra, ‘Da’at’ (Conhecimento), que, designada também por ‘não-sefirah’, se situa no tronco central da árvore da vida e constitui um dos aspectos mais misteriosos do sistema sefirótico. É considerada como sendo a união entre as energias opostas de ‘Hokhmah’ (sabedoria) e ‘Binah’ (inteligência). Esta união tem em vista transmitir o conhecimento da vontade de Deus aos homens – “[é] o espaço vazio onde a criação tem início”<sup>26</sup> – e representa o conhecimento que advém directamente do Divino. Na Bíblia (segundo capítulo do *Génesis*), ‘Da’at’ é identificada com a árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, cujos frutos Adão não pode comer. As ‘sefiroth’ representam a perfeição da essência de Deus que é

---

<sup>26</sup> Berenson-Perkins 54.

transmitida ao longo dos caminhos que medeiam entre ‘Kether’ (a primeira ‘sefirah’) e ‘Malkhuth’ (a última).

Após o nascimento de Cristo, a teologia judaica conheceu um período de grande florescimento, e os conceitos de ‘sefiroth’ e dos trinta e dois caminhos para a sabedoria permitiram uma enorme criatividade, tanto com as letras como com os números.

Segundo alguns estudiosos, existem trinta e dois caminhos possíveis da Árvore da Vida (que podem identificar-se com o sistema nervoso humano, uma vez que os nervos que saem e se dirigem para a medula são trinta e dois), e se baseiam nas vinte e duas letras do alfabeto hebraico, bem como nas dez ‘sefiroth’: a cada letra do alfabeto foi atribuído um número e também um símbolo (a que Beresniak chama “hieróglifo”).<sup>27</sup> A técnica de atribuir valores numéricos e símbolos às letras do alfabeto, a **gematria**, surgiu entre os séculos VIII e XI d.C., como tentativa de esclarecer, através do recurso aos números, as conexões entre os nomes divinos e os versos da Bíblia.

Beresniak informa-nos:

A gematria responde ao desejo mais vivo do cabalista: explicar a língua por si mesma e não por intermédio dos conceitos. As letras são números. Assim, a língua «purifica-se» e desvenda uma série de equações numéricas. (...) O costume de estudar o sentido de uma palavra, tendo em conta o valor numérico das letras, já era conhecido no tempo dos Babilónios e dos Gregos (...) A Cabala faz das letras do alfabeto hebraico um objecto privilegiado de meditação e de concentração. As letras (...) são tratadas como símbolos e, nesta medida, são colocadas em relação com uma parte do universo, uma parte do tempo.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Beresniak 46.

<sup>28</sup> Beresniak 53.

Abraham Abulafia, um mestre cabalista nascido em Espanha em 1240 (ano 5000 no calendário hebraico), criou um método de gematria usando as setenta e duas combinações do nome divino. No século XVII, na obra *Cabbala Denudata*, Knorr von Rosenroth apresentou uma perspectiva particular acerca das letras do alfabeto hebraico, interpretando-as e ligando-as a números e questões simbólicas. Beresniak alude a essa perspectiva, que abordarei muito resumidamente, seguindo o exemplo fornecido por este autor. As vinte e duas letras: “combinam-se para construir os três níveis do Cosmos: o mundo, o tempo e o corpo humano”;<sup>29</sup> são estruturadas em três grupos. Três delas, ‘Aleph’, ‘Mem’ e ‘Shin’, são chamadas letras “mães”, por se associarem às três primeiras ‘sefirot’ (formando a estrutura-base da árvore da vida) e aos seus elementos (éter/ar, fogo e água), bem como a três partes do corpo humano (cabeça, peito e abdómen). Outras sete, ‘Beith’, ‘Guimel’, ‘Daleth’, ‘Kaf’, ‘Peh’, ‘Resch’ e ‘Tav’, são as “extremidades” do mundo, isto é, cima, meio, baixo, leste, oeste, norte e sul. Estas letras podem ser pronunciadas de duas maneiras diferentes e relacionam-se com os sete planetas conhecidos no tempo do ‘Sefer Yetzirah’ (Urano, Neptuno e Plutão só foram descobertos nos últimos cem anos), com os sete dias da semana e com os sete céus. As doze letras restantes, ‘Hé’, ‘Vav’, ‘Zain’, ‘Khet’, ‘Teth’, ‘Yod’, ‘Lamed’, ‘Nun’, ‘Samekh’, ‘Ein’, ‘Tzaddé’ e ‘Kof’, são chamadas “simples” e associam-se aos signos do zodíaco (para os cabalistas, os padrões astrológicos e o conhecimento do movimento dos planetas fazia parte da sua cosmologia) e aos meses do ano.

Para os cabalistas, o número dez é um número perfeito, daí que surja ligado aos Mandamentos da Lei de Deus e às ‘sefirot’. Quando adicionamos os dois dígitos de dez (1+0), o resultado obtido é um, que simboliza o único Deus. Segundo Berenson-Perkins, o ‘Sefer Yetzirah’, indica, logo no início, a importância do número dez: “Dez *sephirot* do Nada num número de dez dígitos:

---

<sup>29</sup> Beresniak 67.

cinco contra cinco com um pacto singular exactamente o meio na circuncisão da língua e na circuncisão do órgão sexual. SEFER YETZIRAH 1:3”.<sup>30</sup>

A mesma autora propõe a análise do nome de Deus (Tetragrama) YHVH seguindo esta teoria:

A letra Yod tem o poder de dez  
 a letra heh tem o poder de cinco  
 a letra vav tem o poder de seis  
 a letra heh tem o poder de cinco.

Assim, o valor total de YHVH é 26. Seguindo a perspectiva da geometria sagrada, 26 é tomado como um meio sagrado entre 13 e 52. O número 13 está ligado aos treze meses lunares e o 52 às semanas solares num ano. Desta forma, YHVH está no centro do ano e da essência do Sol e da Lua, que iluminam o nosso mundo. YHVH é a fonte essencial dessa e de toda a luz.<sup>31</sup>

Beresniak, por sua vez, afirma: “Esta visão do mundo baseada na mística da linguagem contém a ideia segundo a qual as letras e as palavras possuem uma força criadora”.<sup>32</sup> Segundo o autor, tal teoria permite duas vias, a filosófica e a mágica. A via filosófica estipula que as construções operadas pelos cabalistas se fundamentam na razão, na imaginação e na intuição, enquanto a via mágica defende que as letras são talismãs com poderes; os que sabem manipulá-las tornam-se magos e podem subordinar os elementos à sua vontade: “...as especulações medievais acerca da Cabala ilustram a segunda via”.<sup>33</sup> Se tivermos em conta os ‘puns’<sup>34</sup> e o tipo de linguagem usado por Shakespeare, fácil nos será

---

<sup>30</sup> Berenson-Perkins 96.

<sup>31</sup> Berenson-Perkins 96.

<sup>32</sup> Beresniak 68.

<sup>33</sup> Beresniak 69.

<sup>34</sup> O ‘pun’, também designado de Paronomásia, é uma figura de estilo em que, deliberadamente, se confundem palavras ou frases, seja com objectivos humorísticos ou não. Mais informalmente, poder-se-á traduzir-se ‘pun’ por trocadilho.

especular acerca do conhecimento que terá possuído sobre os ensinamentos da Cabala.

O estudo da Cabala intensificou as pesquisas acerca das ciências tradicionais, nomeadamente a Alquimia, sendo muitos cabalistas simultaneamente alquimistas:

No plano da ideia fundamental, estas duas tradições encontram-se. Com efeito, a alquimia assenta numa visão unitária do mundo. Trata-se de realizar a Obra, quer dizer, de aperfeiçoar a criação «separando o subtil do denso», quer dizer, participando no processo da espiritualização.<sup>35</sup>

A questão da divisão da Cabala não é consensual. Vários estudiosos sugerem três divisões: “Conforme a autoridade dos Provérbios (...) a Cabala se divide em três partes”.<sup>36</sup> Parece ser prática mais comum dividi-la em duas perspectivas: “Mas pelos mais achamos ser a Cabala dividida em duas faculdades (Pic. Mirand que disseram Bresiths e Mercana, das quais João Reuchlino (lib. I) tem para si que a Bresiths vale como a Física e a Mercana como a Metafísica”.<sup>37</sup> Simplificando, pode designar-se esta divisão por Cabala teórica, que contém os ensinamentos acerca da natureza das coisas, e Cabala prática, que é sinónimo de magia – “apresenta-se como a arte de utilizar os nomes que designam os mistérios divinos para operar mudanças sobrenaturais no mundo”.<sup>38</sup>

Laura Tuan defende que existe uma ligação estreita entre as 22 letras do alfabeto hebraico, os 22 arcanos do Tarot (Anexo VII) e a Astrologia, nomeadamente os 12 signos e os 10 planetas (=22):

L’organisation complexe et admirable de l’arbre sephirotique, avec ses 22 sentiers qui réunissent entre elles les 10 émanations divines, laisse immédiatement deviner les liens étroits qui existent entre les sephirots et

---

<sup>35</sup> Beresniak 85.

<sup>36</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Tratado da Ciência Cabala* (Lisboa: Editorial Estampa, 1972) 41.

<sup>37</sup> Melo 41.

<sup>38</sup> Beresniak 113.

les 22 lettres de l'alphabet hébraïque, les 22 lames des tarots et les 22 symboles astrologiques (12 signes plus 10 planètes).<sup>39</sup>

Se considerarmos que existem números mágicos para os cabalistas, não é difícil perceber o que acima foi citado. Os cabalistas defendem que os números 1 a 19 são sagrados, uma vez que possuem analogia com as 19 primeiras letras do alfabeto hebraico, consideradas como a chave da teologia oculta. O número 1 simboliza o 'Ein sof', o Uno, a mónada geradora de toda a humanidade; o 2 é o lado feminino, a mãe; o 3 traduz a criação, a trindade, o Pai, o Filho e o Espírito Santo; o 4 diz respeito ao tetragramatron, aos nomes de Deus; o 5 representa o pentagrama e o nome de Cristo; o 6, a estrela de David (de seis pontas), o número da iniciação pela provação; o 7 é o número da espiritualidade, o grande número bíblico; o 8 simboliza o poder, quando inclinado – ∞ – simboliza o infinito; o 9 é o número dos iniciados e dos profetas; o 10 é, como acima mencionei, um número perfeito para os cabalistas, simboliza as 'sefiroth'; o 11 é o número da força, da luta; o 12 é o número do símbolo universal; o 13 representa a morte e o renascimento; o 14 a fusão, a associação, enquanto o 15 prefigura o antagonismo; o 16 é o número do templo; o 17 expressa o amor e a inteligência; o 18 é o dogma religioso; o 19 representa a luz, a existência de Deus. Os números 20, 21 e 22 são considerados como chaves da natureza e têm afinidade com os arcanos do Tarot.

O mundo cabalístico pressupõe também a existência de anjos que interagem com os seres humanos nos mundos inferiores, e de arcanjos que habitam o mundo de 'Beri'ah' e as suas 'sefiroth'. Aliás, a palavra anjo provém do grego e latim *angelus* que, por seu turno, é uma tradução da palavra hebraica 'malakh' – mensageiro.

O conceito de anjos foi-se alterando ao longo dos tempos. Inicialmente, eram seres da corte de Deus que serviam de intermediários entre o Todo-Poderoso

---

<sup>39</sup> Tuan 109.

e os homens, mas para os cristãos, os anjos são seres que expressam a graça e o julgamento de Deus.

Berenson-Perkins defende o seguinte:

Os mitos angelicais surgiram na Pérsia e tornaram-se parte da tradição mística judaica durante o exílio na Babilónia (586-536 a.C.). Ao longo do período talmúdico (ca. 200 a.C.-500 d. C.), alguns rabis utilizaram os anjos nas suas explicações dos textos bíblicos para representar a vontade e poder divinos.<sup>40</sup>

O número de anjos da Cabala é praticamente ilimitado e as suas atribuições passam pelos quatro elementos, os corredores celestes, para onde se dirigem as almas após a morte, a administração dos vasos sagrados, enfim, um sem-número de factores. De acordo com Berenson-Perkins: “O *Sefer Yetzirah* afirma que os anjos foram criados a partir do fogo na *sefirah* de *Binah* (Inteligência), no mundo de *Beriah* (Criação)”.<sup>41</sup>

Os anjos têm várias hierarquias, pertencendo os serafins à ordem mais elevada; por outro lado, os arcanjos localizam-se na árvore da vida. Metraton é o arcanjo mais importante e guarda o trono da Glória; Miguel preside ao povo de Israel; Rafael governa os espíritos da humanidade; Uriel rege as luzes do mundo; e Gabriel controla o paraíso e os anjos inferiores, intercedendo ainda pela humanidade.

Também a Astrologia, apesar de ser fortemente criticada por alguns rabis e sábios, fazia parte das práticas e crenças cabalísticas, a ponto de uma das expressões de congratulação judaicas (‘*mazal tov*’), segundo Berenson-Perkins, “estar ligada à compreensão cabalística do destino que é atribuído pelas estrelas e planetas”.<sup>42</sup> No ‘*Sefer Yetzirah*’ existe uma acurada descrição da época do ano e

---

<sup>40</sup> Berenson-Perkins 82.

<sup>41</sup> Berenson-Perkins 82.

<sup>42</sup> Berenson-Perkins 108.

das partes do corpo a que cada signo preside, e atribui-se um signo do Zodíaco a cada uma das doze tribos de Israel.

A finalizar, gostaria de referir que a identificação da árvore da vida com a estrutura humana permite uma analogia com o sistema de ‘chakras’ (do sânscrito ‘roda’), círculos de energia que se distribuem verticalmente ao longo do corpo humano. Existem sete ‘chakras’ superiores que, considerados do topo para baixo, se designam por coroa, terceiro olho, laríngeo, cardíaco, plexo solar, sacro-ilíaco e raiz, bem como inúmeros outros de menor importância. O conceito de ‘chakra’ possui consideráveis semelhanças com a perspectiva dos quatro mundos da Cabala. Nas tradições budista e hindu, o sistema de ‘chakras’ permite a compreensão do modo como a força da vida, ‘ch’i’, flui através do universo e do corpo humano. Este sistema, como a Árvore da Vida, é invisível, mas há pessoas extremamente sensíveis que dizem ter a capacidade de sentir a energia que emana de cada ‘chakra’.

## 2.7. A Alquimia

Hoje em dia, fala-se incessantemente de Alquimia e do simbolismo alquímico existente em catedrais, palácios e obras de arte. Livros como *The Da Vinci Code*, de Dan Brown, são um bom exemplo da verdadeira “febre” de desvendar segredos afanosamente guardados ao longo de séculos. Como observa Carole Sédillot: “A filosofia oculta à qual pertence a alquimia exerce uma fascinação por vezes excessiva, que convém colocar no seu devido lugar”.<sup>43</sup> Importa, pois, proceder de forma rigorosa, cautelosa e sensata. Segundo Sédillot: “Definir alquimia numa só palavra é impraticável, tantas são as riquezas que o termo cobre”.<sup>44</sup> Victor Zalbidea, por seu turno, define assim a Alquimia: “... a ciência mais enigmática e interessante que nos legou a Antiguidade ... Os dados

---

<sup>43</sup> Carole Sédillot, *Da Alquimia* (Cascais: Pergaminho, 2002) 17.

<sup>44</sup> Sédillot 18.

mais antigos da sua aparição encontram-se no Egipto (o primeiro manuscrito conhecido é de 1000 a.C.) e na Babilónia”.<sup>45</sup>

A Alquimia pode descrever-se, embora de modo muito redutor, da seguinte forma: “a arte da transmutação dos metais ou, mais exactamente, a arte de se fabricar ouro”.<sup>46</sup> Esta ciência baseia-se na teoria da unidade da matéria que pretende que tudo é um e do Uno tudo nasce, existindo dois planos com ela relacionados: o plano exotérico, também designado por Alquimia material, que tem como objectivo o fabrico de ouro propriamente dito, e o plano esotérico, denominado Alquimia espiritual, que visa a transformação do homem por intermédio de Deus.<sup>47</sup> Muitos alquimistas renascentistas acreditavam que a purificação espiritual, por via ascética, era imprescindível à prática da transmutação de metais. A Alquimia material pode subdividir-se em Grande Obra ou Grande Magistério, que consiste na transmutação dos metais-base em ouro, e a Pequena Obra ou Pequeno Magistério, a transformação dos metais-base em prata. Para além da transmutação de metais, a Alquimia pretendia conseguir a Pedra Filosofal, elixir da longa vida, matéria-prima, *magnum opus*, alma do mundo, lápis e espírito da verdade, entre outros. Originalmente, acreditava-se que a Pedra Filosofal era o agente da transformação de metais, e aquele que possuísse a pedra detinha os três dons da Alquimia: riqueza, sabedoria e vida eterna .

A Alquimia é, por conseguinte, uma antiga via de purificação e transformação espiritual, imbuída de misticismo e mistério, que se apoia num conjunto de símbolos esotéricos destinados a ligar a alma ao divino. O Hermetismo e a Alquimia mantêm uma relação estreita: “[ambos] propõem um caminho de salvação que passa pela aquisição do conhecimento, não graças ao esforço e ao trabalho, mas por intermédio da revelação de um Deus ou de um Profeta conduzindo à iniciação e à felicidade eterna”.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Zalbidea 9.

<sup>46</sup> Sédillot 25.

<sup>47</sup> Veja-se a página 22 desta dissertação.

<sup>48</sup> Sédillot 24.

As raízes da Alquimia encontram-se, como já afirmei, no Egito, mas também na Babilónia, zonas onde, inicialmente, surgiu como uma forma de química e metalurgia, sendo particularmente usada no fabrico de perfumes e no embalsamamento dos corpos. Os árabes contribuíram significativamente para a Alquimia, sendo mesmo a eles que se deve o termo ‘el-kimyâ’ que significa, numa tradução livre, “a Arte Egípcia”.

Durante a Idade Média e o Renascimento, a Alquimia estendeu-se ao mundo ocidental, sendo desenvolvida por cabalistas, rosacruceiros, astrólogos e outros ocultistas. A arte progrediu muito durante a Idade Média com os chamados Alquimistas Cristãos. Assim, os grandes nomes da ciência medieval estão ligados a ordens religiosas, pois era nos mosteiros que se encontravam os poucos letrados de então. A principal preocupação destes alquimistas era o Elixir da longa vida, que garantiria a imortalidade e a cura para as doenças do corpo, e a transmutação de metais comuns em ouro, que ocorreria na presença de um agente, a Pedra Filosofal.

Entre os expoentes máximos da Alquimia encontramos nomes como Nicholas Flamel, Basílio Valentin, Paracelso, Agrippa, John Dee ou Roger Bacon, para além do emblemático Hermes Trismegisto.

A Alquimia é também designada Arte Real ou Arte de Hermes, e os alquimistas fazem grande questão em distinguir o charlatão, chamado “assoprador”, do verdadeiro adepto; este, embora não deixe de ser um cientista, é essencialmente um filósofo que busca um objectivo mais elevado, a sua ascensão espiritual: “A Arte de Hermes revela-se (...) uma verdadeira ponte «de ouro» entre o macrocosmo e o microcosmo, graças à qual se pode conectar o invisível ao visível”.<sup>49</sup> Os adeptos ainda podem ser subdivididos em químicos (como Ramon Lull ou Roger Bacon); os que usam símbolos para indicar os metais; os que usam todo o processo (como Basílio Valentin, ou Paracelso); os totalmente simbólicos

---

<sup>49</sup> Sédillot 29.

(Zóximo); e os místicos, para quem o processo alquímico constitui uma transformação pessoal (os ioguis chineses).

A Alquimia desenvolve-se numa perspectiva tripla: a busca da Pedra Filosofal (na sua vertente tríplice de transmutadora, Elixir de vida ou medicina universal), a transformação psicológica e espiritual e o fabrico de ouro, partindo de um metal não precioso. Existem duas vias para se obter a Pedra Filosofal: a **via seca**, mais curta, na qual a separação da matéria acontece por efeito de calor exterior, auxiliado por um fogo interior secreto, e a **via húmida**, mais lenta e trabalhosa. O papel principal da via húmida cabe ao mercúrio, mas ao mercúrio filosófico, diferente do comum; dessa substância, extrai-se o ‘Azoth’, que funciona como agente da obra. Para os alquimistas, o mercúrio é um dos princípios fundamentais, indispensáveis para a consecução da Grande Obra. Enquanto símbolo alquímico, o mercúrio é retratado como rainha, serpente, águia ou dragão alado, por exemplo. O mercúrio é o princípio “mãe” de todos os metais, imprescindível para o encontro com o enxofre (o princípio “pai”), para gerar o sal (o “filho”), o Espírito Universal: “O princípio mercurial feminino simboliza na alquimia o proteísmo dos fenómenos da natureza, a sua inconstância fluida”.<sup>50</sup> A ligação à natureza era fundamental para os alquimistas, e a mulher desempenhava um papel capital na Obra: era “*medium* na Obra”.<sup>51</sup>

O *Opus* divide-se em sete fases, que passarei a enumerar: Putrefacção (*Putrefatio*) ou Calcinação (*Calcinatio*), Dissolução (*Solutio*), Separação (*Separatio*), Conjunção (*Conjunctio*), Fermentação (*Fermentatio*), Destilação (*Destilatio*), Coagulação (*Coagulatio*). Ao longo destas fases, os princípios passam por diferentes transformações que vão do **nigredo**, passando pelo **albedo** e, finalmente, atingindo o **rubedo**, o estado mais puro, a Pedra.

Na fase de Putrefacção, há que queimar, enegrecer, fazer apodrecer os elementos que se encontram no cadinho (Ovo Filosofal), de modo a purificar a

---

<sup>50</sup> Alexander Roob, *Alquimia e Misticismo*, trad. Teresa Curvelo (Colónia: Taschen GmbH. 2001) 26.

<sup>51</sup> Zalbidea 31.

matéria de todas as suas impurezas. Esta etapa liga-se a Saturno e, nela, simbolicamente o Velho Rei deve morrer para dar lugar ao Novo Rei – objecto último da Grande Obra. O alquimista deve, neste estágio, colocar a matéria-prima (terra) e o primeiro agente (enxofre) num almofariz e reduzi-los a pó, misturando-os depois através da utilização do orvalho e colocando a massa que resulta deste procedimento no Ovo Filosofal (recipiente selado) que será levado ao lume a uma temperatura não muito elevada no início – completa-se assim o **nigredo**, surgindo o Mercúrio dos Sábios. É necessário, terminada esta etapa, limpar e lavar o que saiu do nigredo; importa ordenar o caos provocado pela primeira etapa da Obra, e essa é uma das principais tarefas do **albedo** e das suas diferentes operações: destilação (*Destilatio*), sublimação (*Sublimatio*) e separação (*Separatio*). Os opostos aproximam-se, enfrentam-se e começam a completar-se, resultando na fase de conjunção (*Conjunctio*). Simbolicamente, é nesta fase que o rei e a rainha potenciais se encontram e copulam pela primeira vez, desse acto provindo o hermafrodita; é igualmente nesta etapa que, dentro do Ovo, o enxofre e o mercúrio lutam até à morte com o objectivo de separar o mal do bem.

Depois, passa-se à etapa da *Solutio*, que conduz à frase primordial da Alquimia: *solue et coagula*, na qual a matéria é branqueada e produz a Pedra Branca que, não obstante, não é ainda a Pedra Filosofal.

O Rei e a Rainha copulam de novo e dessa cópula surge um cisne ou uma pomba; passa-se então à fase de *Coagulatio* que leva a matéria a iniciar o processo que conduzirá à transmutação final. A fermentação (*Fermentatio*) e a multiplicação (*Multiplicatio*) irão, por fim, confluír na projecção (*Projectio*), que realiza os contrários, combinando-os. O final bem sucedido da obra, segundo Carole Sédillot significa o seguinte: “que a vida triunfou da morte, que o Rei ressuscitou, que a terra e a água se tornaram ar, que o Céu e a Terra se reconciliaram, que o Sol e a Lua se casaram e que o seu filho nasceu”.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Sédillot 182.

Para que a Obra se execute, precisa de princípios como Matéria (enxofre), Energia (mercúrio) e Espírito (sal). Estes princípios – “símbolos filosóficos designando forças subtis, que se actualizam de uma forma emblemática e que só têm verdadeiramente sentido num funcionamento metafísico do pensamento”<sup>53</sup> – não são o enxofre, o mercúrio ou o sal comuns. Os princípios enxofre – *sulfur* – e mercúrio – *mercurius* – foram vulgarizados por Avicena, alquimista árabe, simbolizando o rei, o ouro ou o sol (enxofre), e a rainha, a lua ou a prata (mercúrio). A função do enxofre é a de assegurar a coagulação; este princípio é considerado a alma dos metais, possuindo o poder de os fazer crescer. O mercúrio tem por função purificar os metais imperfeitos; as suas características principais são o ser frio (o que lhe confere a possibilidade de se contrair e densificar) e húmido (podendo diluir e dissolver). “Todo o princípio possui em si o seu oposto e que este paradigma está associado à alquimia mais do que a qualquer outra «ciência»”.<sup>54</sup> Logo, é fácil concluir que o mercúrio possui enxofre e vice-versa. A tarefa do alquimista consiste então em purificar ambos, por forma a obter a Pedra.

O sal é o terceiro princípio, insubstituível para formar a tríade que irá dar origem à Pedra. O sal começa a ser usado e vulgarizado, graças a Paracelso, pois, até ele, não era considerado um princípio, mas o resultado da união do enxofre com o mercúrio. O sal também é comumente denominado arsénico e tem por função coagular. Aliás, um dos primados da alquimia é *solue et coagula*, dissolver e coagular, como vimos.

Os alquimistas não possuem a mesma concepção de tempo e espaço das pessoas comuns. Assim sendo, o tempo alquímico não corresponde ao tempo quotidiano, estando antes submetido à Obra, como esta a ele se submete. Muitos alquimistas criam um horóscopo, a fim de determinar o período mais favorável para iniciar a Obra, embora considerem que a Primavera é a época adequada.

---

<sup>53</sup> Sédillot 134.

<sup>54</sup> Sédillot 136.

No Hermetismo, doutrina intimamente relacionada com a Alquimia, os quatro elementos correspondem a diferentes realidades morais, bem como a preceitos e estruturas psicológicas. Os elementos equivalem a aparências e estados gerais da matéria. Hermes Trismegisto refere as etapas da criação na Tábua de Esmeralda (Anexo VIII), um dos documentos fundamentais da Alquimia, que compila um conjunto de leis sobre o modo como o *Opus* se processa. Trismegisto afirma: “o Sol é seu pai, a Lua a mãe, o Vento trouxe-a no ventre. A terra é a sua alimentadora ama e o seu receptáculo”<sup>55</sup> (Anexos IX a XV).

A terra é um princípio de concentração, contendo o seco e o frio; a água contém o frio e o húmido, sendo um princípio de circulação; o fogo é um princípio de dinamização, contendo o quente e o seco, e o ar é um princípio de dilatação que contém o quente e o húmido. O fogo é dos elementos mais importantes para os alquimistas, pois o adepto considera que a Alquimia é a Arte do Fogo, sendo que este – o fogo alquímico – é o espírito universal, o do Mercúrio dos sábios: “um fogo que queima sem chamas e uma água seca que não molha as mãos”.<sup>56</sup> Esta descrição leva-me a considerar que, por certo, Luís Vaz de Camões conheceria os princípios alquímicos; se não, porque terá escrito “Amor é fogo que arde sem se ver”?<sup>57</sup>

Os metais são seres vivos em correspondência com as energias e as cores, na opinião dos alquimistas e dos químicos antigos. Assim, o chumbo equivale às propriedades de Saturno e à cor negra; o estanho alia-se a Júpiter e ao cinza; ao ferro são atribuídas as propriedades de Marte com a sua cor vermelha; o cobre adquire as propriedades de Vénus e a cor de açafraão; o branco intenso identifica-se com Mercúrio; a prata, com a Lua e a cor branca; o ouro, com o Sol e a cor púrpura. Os antigos acreditavam que os metais nasciam, viviam e evoluíam no ventre de Gaia, a terra, daí que os mineiros sentissem que estavam a provocar um

---

<sup>55</sup> Zalbidea 23.

<sup>56</sup> Sédillot 157.

<sup>57</sup> Luís Vaz de Camões, *Rimas*, org. A. J. da Costa Pimpão (Coimbra: Atlântida, 1973) 119.

aborto de ouro sempre que extraíam o minério. Flamel considera que os metais são basicamente compostos por enxofre e mercúrio.

[A matéria-prima] é substância universal que constitui a base de todo o Magistério, é uma noção abstracta e metafísica que contém o princípio radical da Criação divina, representando além disso uma personalidade concreta da «semente dos metais» e do ouro filosófico.<sup>58</sup>

A matéria-prima é também considerada a quintessência, o quinto elemento (éter).

Os alquimistas utilizavam geralmente a luz como um símbolo do espírito e, portanto, estavam especialmente interessados na luz que parecia estar contida na matéria. Isso estava também ligado à ideia do “fogo perpétuo”. Basílio Valentin criou uma fórmula que ilustra as três etapas da obra e que se transformou num dos mais famosos adágios do hermetismo. Trata-se de V.I.T.R.I.O.L., que significa *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem* (“visita o interior da terra, rectificando encontrarás escondida a Pedra”). Com este acróstico, Valentin designa a origem do primeiro agente, a terra. O adágio incita o alquimista a procurar a matéria interior (nas entranhas da Terra), fazendo depois a depuração desta matéria, de modo a produzir a Pedra Filosofal.

### 2.7.1. A Simbologia Alquímica

A fim de manter a sua arte inacessível, posto que acreditavam ser o segredo essencial para os bons ofícios na realização do *Opus*, os alquimistas criaram códigos e símbolos, aplicando a seguinte máxima: “*obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*”, isto é, explicar o obscuro pelo ainda mais

---

<sup>58</sup> Sédillot 131.

obsuro, o desconhecido pelo ainda mais desconhecido”.<sup>59</sup> A propósito, Zalbidea afirma: “na alquimia, tudo, mesmo o que parece mais simples e claro, pode esconder um símbolo ou uma chave”.<sup>60</sup> O secretismo alquímico implica a utilização de imagética diversa, nomeadamente de planetas e de animais. Do mesmo modo que os cabalistas usam a gematria, os alquimistas são adeptos da manipulação das letras, particularmente as consoantes. Assim, no que diz respeito aos elementos, o unicórnio ou o veado simbolizam a terra, os peixes a água, os pássaros o ar e as salamandras o fogo; o mercúrio e o enxofre são representados pelo rei e pela rainha, por Diana e Apolo, ou pelo Sol e a Lua; o Leão verde é associado ao sal; a matéria-prima é, normalmente, representada pelo filho do rei. Os alquimistas utilizam também alfabetos secretos, codificados, anagramas e criptografia, bem como simples sinais que identificam uma operação, substância ou objecto.

Os pássaros possuem um simbolismo especial (uma vez que a linguagem alquímica é designada por “língua dos pássaros”), normalmente ligado às fases do *Opus*. Águias, corvos, pelicanos, cisnes e outros associam-se a leões, dragões e serpentes, num mundo simbólico destinado a tornar o magistério alquímico o mais hermético possível. Ao utilizar os pássaros como símbolos, os alquimistas querem significar que estes animais, por estarem associados ao elemento ar, servem de intermediários entre os domínios terreno e celeste; por outro lado, o facto de voarem tem analogia com o desejo de elevação espiritual do alquimista.

O corvo negro está conectado com o início da Obra, o nigredo, e simboliza a morte. O cisne branco simboliza o encontro com o éter, e o facto de ser branco pode levar os assopradores a pensar que atingiram o albedo. O pavão, com a sua cauda de diferentes cores, representa o ponto de viragem entre o nigredo e o rubedo. O pelicano é normalmente retratado, na Alquimia, a espetar o bico no próprio corpo para alimentar as crias com o seu sangue; poderemos dizer que ao pelicano é atribuído um papel semelhante ao de Cristo, que se sacrificou para

---

<sup>59</sup> Sédillot 41.

<sup>60</sup> Zalbidea 16.

salvar a humanidade. Finalmente, a fénix simboliza o culminar da Obra, o pássaro mítico que, continuamente, renasce das cinzas; simboliza na perfeição a transmutação e o progresso espiritual, os quais são os objectivos do alquimista. O ouroboros, a serpente que morde a sua própria cauda, avulta entre a simbologia alquímica: representa a evolução, o círculo, o eterno retorno. Na tradição alquímica, ouroboros é o princípio e o objectivo da Obra, simbolizando também a ligação entre Universo e Matéria.

As constelações do Sol e da Lua revestiam-se de extrema importância para os alquimistas, uma vez que estes planetas estavam intimamente ligados à Obra.

Os princípios da Alquimia foram expostos por Nicolas Flamel, alquimista francês do século XIV. Flamel possuía um livro profusamente ornamentado de figuras herméticas, *O Livro de Abraão, o Judeu*, que continha todas as indicações para a realização da Grande Obra. Os contemporâneos de Flamel acreditaram que ele tinha conseguido encontrar a Pedra Filosofal, uma vez que enriqueceu quase de um dia para o outro e morreu bastante idoso para a época. Flamel, em conjunto com a mulher Pernelle (ou Perrenelle, como se lê numa gravura executada pelo próprio – Anexo XVI), terá sido quem primeiro descobriu a Pedra Filosofal. Paracelso, aliás, Aureolus Philipus Teofrastus Bombastus von Hohenheim, foi outra grande figura da Alquimia. Paracelso foi médico e alquimista, sendo, talvez, o primeiro nome em que se pensa quando se fala de Alquimia. Nos escritos de Paracelso, a Alquimia surge sempre como um método de pensamento. Paracelso popularizou o “princípio fundamental” da refractabilidade entre os alquimistas, representada pelo “sal”, e tinha como princípio que a Pedra Filosofal não devia ser tão somente para a procura do ouro e da prata, mas também de medicamentos para melhorar as condições de saúde do corpo humano, e, assim, providenciar a forma de alcançar a vida eterna. Na sua filosofia, o homem encontrava-se dividido em sal, mercúrio e enxofre, e qualquer doença seria o resultado da falta de um desses componentes fundamentais. De facto, tanto o sal quanto o mercúrio e o enxofre tinham, para Paracelso, um significado muito diferente do que podemos atribuir a tais elementos hoje em dia. Não obstante, o sucesso alcançado pelos tratamentos

médicos de Paracelso em pacientes vindos de toda a Europa medieval baseava-se no princípio que ele mesmo desenvolvera, o “igual trata igual”, ou seja, se um composto causa uma doença, então doenças relacionadas devem ser tratadas com a administração de pequenas doses do mesmo composto. Como sabemos, esse é o princípio empregado hoje em dia pela farmacologia homeopática, bem como o que subjaz às vacinas. Vários historiadores consideram Paracelso o Pai da Farmacologia.

Para terminar, mencionarei alguns pressupostos acerca de como deve ser um alquimista, referidos por Carole Sédillot:

- O alquimista escolherá a hora propícia para as suas operações – ou, por outras palavras, deverá esperar que as constelações sejam favoráveis.
- Ele deverá ser paciente e perseverante.
- E operará segundo as regras: a trituração, a sublimação, a fixação, a calcinação, a solução, a destilação e a coagulação.
- E utilizará apenas recipientes de vidro ou de barro envernizado.
- E deverá ser suficientemente rico para suportar a despesa exigida pelos seus trabalhos.
- E, enfim, evitará quaisquer contactos com os príncipes e os governantes.<sup>61</sup>

## 2.8. A Magia

Nevill Drury defende o seguinte:

Magic is as old as humanity itself. From the earliest animist concepts of a universe alive with potent spiritual forces to the emergence of Wicca and contemporary Neopaganism, magic has helped invest the cosmos with sacred meaning.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Sédillot 113. A apresentação da citação está conforme a fonte.

<sup>62</sup> Drury 6.

A Magia faz, assim, parte do quotidiano do homem desde os tempos mais remotos; ela explica tudo o que o ser humano não consegue racionalizar ou interpretar e usa símbolos sagrados ou profanos, colectivos ou individuais, para transmitir um sentido espiritual. Esses símbolos constituem uma ponte entre o mundo real e o dos deuses, espíritos e forças ocultas.

A palavra Magia significa ‘a arte do mago’ – *magus* – e deriva dos termos *mageia* (grego) e *magia* (latino); estas expressões, por seu turno, têm origem na Pérsia, onde os ‘magoos’ eram sacerdotes ou religiosos.

A Magia pode ser dividida em Magia Branca, que não tem por finalidade lidar com as forças maléficas, e Magia Negra ou Feitiçaria, cujo único objectivo é provocar dor, sofrimento e destruição, apenas pelo simples prazer de o fazer. A Magia Branca compreende três tipos: a Alta Magia ou Teurgia (criação de deuses), que tem como principal tarefa evocar espíritos e/ou demónios, de modo a forçá-los a obedecer à vontade do mago; a Baixa Magia – também chamada Magia Natural – que está ligada às correspondências cósmicas; e a Magia Mental, que se centra na força do pensamento.

De acordo com Laura Tuan:

Le ciel est l’horloge magique du monde, qui bat la mesure de toute chose. Le mage, conscient de l’importance de ces mystérieuses aiguilles, attend qu’elles se trouvent dans la meilleure position pour que toutes les forces lui soient favorables.<sup>63</sup>

Existem, portanto, dias “mágicos”, isto é, dias em que as energias cósmicas são mais intensas e potenciam a prática da Magia; esses dias são a noite de Todos os Santos (‘Halloween’); a noite de 30 de Abril (‘Walpurgis’); 3 de Fevereiro (‘Chandeleur’); as “doze noites santas” (de 26 de Dezembro a 6 de Janeiro), as noites de equinócio e solstício e as noites em que se inicia cada uma das fases da Lua.

---

<sup>63</sup> Tuan 65.

Ao longo dos séculos, o mago – agente principal e, praticamente, único das artes mágicas – procurou dominar e usar as forças misteriosas do universo para atingir os seus objectivos, quer estes se destinassem à prática do bem quer do mal, o que parece confirmar a ideia de Laura Tuan: “La magie, fruit de l’observation aiguë et attentive de la nature peut se définir comme la tentative concrète de dominer cette dernière, en imitant ou en secondant ses propres lois”.<sup>64</sup>

O mago entende que toda a Magia assenta nos quatro elementos – Fogo, Ar, Terra e Água – sem os quais a vida não existiria. Tal como na ‘Chain of Being’, também estes elementos possuem a sua hierarquia no que à Magia se refere; o Fogo (‘Tan’ ou ‘Teine’ para os antigos Celtas), por ser o elemento que se situa mais próximo da energia pura, é considerado o mais nobre e mais sagrado. O Fogo e o Ar são energias masculinas, sendo a Terra e a Água energias femininas. Cada elemento possui qualidades e objectivos mágicos, governa um quadrante do círculo mágico e apresenta características positivas e negativas.

O Fogo governa o quadrante sul do círculo; o seu chefe é ‘Djin’ (‘di-iin’), que comanda as salamandras, os dragões do Fogo e os pequenos seres dos raios solares; como pontos positivos, o Fogo apresenta o sangue (a sua cor é o vermelho vivo), o entusiasmo, a actividade ou a coragem, por exemplo; já os aspectos negativos são a inveja, o ódio, o medo, a raiva ou os conflitos. O Ar rege o quadrante este do círculo e o seu chefe é Paralda, governante das sílfides, dos zéfiros, dos espíritos da natureza e das fadas; entre os aspectos positivos do ar, podemos encontrar a alegria, a inteligência, o optimismo e a rapidez mental, e entre as características negativas, a vacilação, a gabarolice ou a frivolidade. A Terra governa o quadrante norte do círculo mágico e tem como chefe Ghob (ou Ghom), comandante dos gnomos, dos anões e dos pequenos entes dos raios lunares; entre as suas características positivas contam-se o respeito, a perseverança ou a responsabilidade, sendo a parte negativa composta pela rigidez ou a teimosia, por exemplo. A Água rege o quadrante oeste do círculo; o seu chefe

---

<sup>64</sup> Tuan 63.

é Niksa, que comanda as ninfas, as ondinas, o povo do mar e as criaturas dos lagos, fontes e rios. Entre os seus aspectos positivos, podemos destacar a compaixão, a tranquilidade, o perdão, o amor ou a intuição, enquanto nos pontos negativos se distinguem a preguiça, a indiferença, a insegurança e a instabilidade emocional.

Os antigos Celtas distinguiam ainda um quinto elemento – o Espírito ('nyu' para os druidas) – que se situava no centro do círculo e tinha por função equilibrar todos os outros elementos.

Para desenvolver o seu trabalho, o mago possui vários instrumentos que simbolizam diferentes elementos e servem para fins distintos. Assim, a espada – o solvente dos alquimistas – é usada para dissolver concentrações energéticas e aniquilar a acção da vara ou bastão que, por sua vez, simboliza o vigor e o elemento Fogo; a taça ou a bola de cristal simbolizam a Água, o eterno devir das coisas; o pentáculo personifica o elemento Terra e funciona como catalisador entre o mago e as diferentes forças com que este trabalha, servindo também como protecção das energias negativas. O círculo mágico, no qual o mago se coloca quando trabalha, permite-lhe proteger-se contra as forças negativas.

Na Antiguidade Clássica, os oráculos eram o meio através do qual os deuses comunicavam com os mortais, dando-lhes conta dos seus desejos e intenções e operando previsões sobre quaisquer assuntos que perturbassem os fiéis. Um dos mais famosos oráculos gregos era o Oráculo de Delfos, governado por Apolo, e no qual a Pitonisa servia de intermediária e porta-voz da mensagem dos deuses.

Durante a Idade Média e o Renascimento, na Europa, a prática da Magia variava entre a Baixa Magia, com os encantamentos como principal objectivo, e a Alta Magia espiritual. Na fase final da Idade Média, a Magia começou a transformar-se em ciência rudimentar.

Até ao período renascentista e humanista, a Igreja Católica dominava o espectro religioso, mas à medida que o tempo foi passando, com as reformas

luterana e calvinista, a Igreja começou a sentir o seu poderio ameaçado, pelo que considerava os dissidentes como heréticos, ligando-os intimamente à bruxaria.

A Inquisição, que inicialmente fora criada para combater a heresia, foi autorizada em 1326, pelo Papa João XXII, a prender e julgar também os “feiticeiros”, uma vez que estes faziam, na opinião do Papa, “pactos com o demónio”. No século XV, sucederam-se as publicações de obras literárias sobre feitiçaria e julgamentos de feiticeiros; o período entre 1560 e 1660 foi particularmente fértil em perseguições às feiticeiras, que eram responsabilizadas por tudo o que corria mal no quotidiano de cidades, vilas e aldeias. A Igreja, através da Inquisição, criou o chamado *Index*, listagem de obras proibidas, por serem conotadas com heresia e/ou bruxaria, do qual faziam parte obras de Giordano Bruno e Agrippa entre outros.

No seio dos detractores da Magia encontram-se nomes como Jaime I e Jean Bodin que, na sua obra *La Démonomanie des Sorciers*, publicada em 1580, defendia a condenação à morte de todos os magos, feiticeiras e ocultistas.

### 2.8.1. A Magia Celta

Os Celtas conciliavam, no seu dia-a-dia, a magia e a espiritualidade com a realidade e o materialismo. Segundo D.J. Conway: “para os celtas, a magia era tão natural como respirar. Não era algo guardado para ocasiões especiais (...) fazia parte da vida quotidiana”.<sup>65</sup> Os Celtas acreditavam que todos os objectos, quer sejam animados, quer não, possuem um espírito.

A Magia celta desenvolveu-se predominantemente à volta do culto da Deusa-Mãe – devoção hoje conotada com os ritos ‘Wicca’ – e do druidismo:

...talvez a crença mais forte, praticamente única entre os antigos povos, fosse a sua devoção à Grande Mãe, às divindades maternais e

---

<sup>65</sup> D.J. Conway, *A Magia Celta*, trad. Pedro Vidal (Lisboa: Ed. Estampa, 1994) 21.

guerreiras. De facto, os povos celtas, antes da intervenção romana e cristã, foram uma das poucas raças a colocar as suas deusas a par dos seus deuses.<sup>66</sup>

A natureza era o elemento primordial destas devoções. Os magos celtas nutriam um profundo respeito pela natureza e consideravam que esta não devia ser explorada para benefício do ser humano (os actuais ‘wiccanos’ continuam a pugnar pela ecologia e defesa da natureza), antes entendendo que cada pessoa deveria ser responsável por fazer tudo o que pudesse para melhorar a sua vida. Para atingir esse propósito, o homem tem, necessariamente, de assim proceder: “aplicar o ingrediente invisível de determinadas formas, usando poderes naturais ou da Natureza”.<sup>67</sup> O ingrediente invisível é tudo aquilo que não podemos ver, mas sabemos existir. De igual modo, o homem deverá aspirar incessantemente a aprender e melhorar.

Posto que existia a já referida conexão com a Natureza, não será de admirar que todos os rituais e cerimónias ligados à Magia celta se desenrolassem de acordo com as estações do ano.

Os druidas desempenhavam as funções de sacerdotes nas cerimónias. Como não havia tradição de escrita, os druidas tinham de memorizar os rituais, encantamentos e invocações, bem como desempenhar o papel de conselheiros espirituais, pelo que lhes era exigido um enorme esforço de memória; estes sacerdotes possuíam, assim, memórias prodigiosas podendo mesmo ser considerados como verdadeiras “bibliotecas ambulantes”.

A ‘Wicca’, herdeira da Magia celta, continua a adorar a Deusa-Mãe e o seu consorte, o Rei Veado; de igual modo, considera que a Terra e todos os animais que nela existem são sagrados. A Deusa é normalmente associada à Terra ou à Lua, enquanto o Rei Veado se liga ao Sol e à vida selvagem. Porém, esta

---

<sup>66</sup> Conway 18.

<sup>67</sup> Conway 19.

religião é moderna e aberta à mudança e criatividade, pelo que não é forçoso unir os deuses a estes símbolos.

Existem instrumentos rituais comuns a todas as tradições Wicca, como a faca ('athame') e a taça ('chalice'), mas há outros que são exclusivos de cada uma das diferentes tradições.

De um modo geral, os 'wiccans' funcionam em termos de ciclos: o ciclo da vida, o da Lua, o das estações, e outros.

A tradição Wicca não considera relevante as interpretações de textos sagrados e/ou proféticos, mas muitos 'wiccans' acreditam em reencarnação.

Existem cerimoniais próprios para os diferentes estádios a atingir nesta religião; assim, a 'dedication' marca o início da aprendizagem de uma determinada tradição, enquanto a 'initiation' assinala a elevação a membro de direito dessa tradição.

Gostaria de referir que as festividades da antiga Magia celta também transitaram para a tradição Wicca, sendo os festivais mais importantes desta religião os seguintes:

- ★ 'Samhain',<sup>68</sup> que se celebra a 31 de Outubro. Esta data marca o primeiro dia de Inverno e é a véspera do Ano Novo celta. Acredita-se que, neste dia, a passagem entre o mundo material e o espiritual é mais fácil, pelo que poderá haver contacto entre os dois mundos sem necessidade de Magia.
- ★ 'Yule' ('yool'), celebrado a 21 e 22 de Dezembro, marca a noite do solstício de Inverno. Esta festividade pretende relembrar o nascimento do Deus destes fiéis, portador de luz e calor.
- ★ 'Imbolg' ('im-molg'), também conhecido como 'Candlemas', ocorre a 2 de Fevereiro. Este festival celebra as três fases da Deusa – donzela, mãe e mulher madura – e é um festival de fogo.

---

<sup>68</sup> Pronuncia-se 'sow-in'. A título de curiosidade, refira-se que esta palavra é usada no dialecto irlandês para indicar o mês de Novembro.

- ★ ‘Ostara’ (‘o-star-a’), tem lugar no equinócio de 21/22 de Março e representa o equilíbrio entre a luz e as trevas, em que as trevas devem submeter-se à luz, mesmo porque, nesta época do ano, os dias estão maiores e as noites menores.
- ★ ‘Beltane’ (‘bell-tane’), celebrado em 1 de Maio. O dia de Beltane é o primeiro dia de Verão para os celtas. O nome deste festival deriva do deus celta da luz e do fogo – Bel – que era designado como “brilhante”. Era costume, nos tempos antigos, acender fogueiras para celebrar o renascimento da natureza, o retorno à vida da fertilidade. Muitas outras culturas adoptaram este festival e ainda hoje comemoram o dia de Beltane com piqueniques e ‘May Pole Dances’.
- ★ ‘Litha’ (‘leetha’), também designado como ‘Midsummer’, ocorre em 21 ou 22 de Junho e é inteiramente dedicado ao Sol.
- ★ ‘Lammas’, normalmente chamado ‘Lughnasadh’ (‘loon-na-sah’), celebra-se a 1 de Agosto. Os fiéis executam as colheitas e preparam-se para o Inverno. Este festival comemora o perdão do deus guerreiro celta Lugh ao seu inimigo, em troca dos segredos da prosperidade agrícola.
- ★ ‘Mabon’ (‘may-bin’), também chamado de equinócio outonal, comemora-se a 21 ou 22 de Setembro. Nesta época, os dias (luz) e as noites (trevas) têm uma duração muito semelhante, embora as trevas dominem.

## 2.9. A Numerologia

Desde que o mundo é mundo, os números exercem um fascínio quase mágico sobre nós. Ciência das mais antigas, a Numerologia estuda o significado oculto dos números e a sua influência no carácter e no destino das pessoas. Alguns numerólogos defendem que a Numerologia está inscrita num dos pilares

do Ocultismo (estes pilares são quatro: coragem, vontade, silêncio e conhecimento, no qual se insere a Numerologia). Esta ciência funda-se na gematria cabalística, mas é através de Pitágoras que se torna conhecida no mundo ocidental. Pitágoras considerava que cada número possui qualidades místicas, pois é dotado de vibrações, indicando tendências de acontecimentos e/ou traços de personalidade, estabelecendo, assim, uma verdadeira correspondência metafísica do número como arquétipo, símbolo essencial da vida. Pitágoras sistematizou os valores numéricos que atribuiu a cada uma das letras do alfabeto numa tabela – a tabela pitagórica – que ainda hoje se usa como base para os estudos numerológicos. Porque Pitágoras se preocupava com o aperfeiçoamento das qualidades individuais, fundou a Escola Pitagórica, onde os alunos eram submetidos a uma disciplina rigorosa, estudando o universo e os planetas, assim como filosofia e matemática; o rigor utilizado permitia a transformação pessoal, tendo por base a lealdade, o conhecimento, a amizade, a defesa e apoio aos mais fracos e a liberdade.

Contudo, a Numerologia teve início muito antes de Pitágoras e mesmo da gematria. Os Sumérios e, posteriormente, os Caldeus e Assírios, foram os povos que primeiro utilizaram esta ciência. A religião judaica adoptou as técnicas e conhecimentos destes povos e ocultou-os, apenas permitindo a sua divulgação há cerca de 50 anos.

Hoje em dia, a Numerologia divide-se em cabalística, directamente relacionada com a gematria, e pitagórica, derivando de Pitágoras. Estas duas vertentes possuem ligeiras diferenças entre si, a que adiante aludirei.

Do nascimento à morte, o ser humano é regido por números, por isso não será de estranhar que estes influam positiva ou negativamente nas nossas vidas. Logo, ao dar um nome a uma pessoa, não estamos apenas a definir um ente, mas também a traçar, pela emissão da palavra, o seu destino, de acordo com as influências energéticas e cósmicas. Os numerólogos consideram que os números possuem duas polaridades opostas, uma positiva e outra negativa, pelo que os indivíduos devem cultivar e desenvolver as suas potencialidades positivas, de

modo a evoluir a nível espiritual; também consideram que, quando Deus criou o mundo, fê-lo, tendo em conta a proporção e a harmonia dos números, disso resultando o número de elementos ou o movimento dos astros, por exemplo.

Como referi atrás, existem duas vertentes numerológicas: a cabalística e a pitagórica. A numerologia pitagórica ajuda a esclarecer qual é a missão que trazemos para esta vida, os obstáculos com que poderemos confrontar-nos e as nossas virtudes. O maior trunfo da numerologia pitagórica é justamente revelar ao ser humano, na interpretação do seu mapa numerológico natal, como adquirir estabilidade e segurança nos seus relacionamentos e como alcançar e manter as suas conquistas. Fazer uma análise numerológica é muito simples; ela depende apenas de dados pessoais, como o nome de registo e a data de nascimento de cada pessoa, por exemplo. Os valores numéricos do nome podem revelar: o número da Alma, que informa sobre as experiências de outras vidas; o número da Personalidade, que define as características mais evidentes para os que nos rodeiam; e o número do Destino, que mostra o que está disponível no nosso caminho. O valor numérico da data de nascimento, por outro lado, revela o número pessoal principal, o número da Lição de Vida: a aprendizagem que vimos fazer, de modo a evoluir espiritualmente. O dia em que a pessoa nasceu, revela características da sua personalidade. O mapa numerológico, à semelhança do astrológico, mostra um panorama completo da vida, identifica os indícios kármicos que a pessoa traz de vidas passadas e o seu reflexo no presente e ajuda a compreender os aspectos afectivo, emocional, familiar, físico, profissional, financeiro e, acima de tudo, espiritual. O mapa numerológico é uma forma de a pessoa se conhecer melhor, tendo uma visão por inteiro do seu carácter, dos desejos e até mesmo das provas que deverá enfrentar no decorrer da vida. Este mapa é composto por 14 vibrações numéricas, 5 das quais são fixas, acompanhando-nos desde o primeiro momento até ao encerramento da jornada. As 9 vibrações cíclicas entram e saem da nossa vida em determinadas idades. É justamente a entrada e saída dessas vibrações na nossa vida que fazem com que nos transformemos e nos modifiquemos para podermos viver cada vez melhor.

Porém, nas 5 vibrações fixas é que reside o maior trunfo e é aí que está a maior beleza. Estas vibrações numéricas são incorporadas na nossa vida, positiva ou negativamente, dependendo da forma com que a utilizarmos. A partir do conhecimento do mapa numerológico podemos aproveitar os talentos que possuímos para vencer os desafios que a vida nos impõe e procurar desenvolver os aspectos mais fracos da personalidade.

A numerologia cabalística é a ciência do conhecimento, domínio e orientação da vida de todo o ser humano. Através dela podemos determinar, sem erro, os porquês da vida e tirar o máximo proveito da nossa existência, pois esta Numerologia interpreta, as características e as oportunidades de cada um, e define ainda as lições mais profundas que se aprendem em determinada encarnação. A numerologia cabalística pode relacionar o desenvolvimento da alma numa determinada encarnação com o crescimento passado e o potencial futuro, numa significativa demonstração das leis da reencarnação.

Para se elaborar um Mapa Numerológico Cabalístico, são necessários o nome da pessoa, a data do seu nascimento e a sua assinatura. É a sua combinação que tem um carácter singular. Milhares de pessoas partilham a mesma data de nascimento e algumas têm até o mesmo nome. Entretanto, é impossível que existam duas pessoas que partilhem também a mesma assinatura, ou seja, somente uma pessoa em todo mundo tem a combinação que lhe é característica. Esse é o motivo porque não existem duas vidas exactamente iguais.

Como referi antes, os cabalistas consideravam sagrados os números entre 1 e 19, mas todos eles possuíam características místicas próprias (Anexo XVII). Muitos numerólogos cabalistas consideram que a Bíblia está repleta de Numerologia, tendo mesmo um livro dedicado a esta ciência (*Números*).

Ao contrário dos pitagóricos, os cabalistas, como os Caldeus, não usam o número 9, porque ele é considerado sagrado. Tanto a palavra DEUS como Jesus Cristo se convertem neste número, quando escrevemos na língua-base, que é o latim. Também a vida de Jesus pode ser contada através do número 9.

A importância que os cabalistas atribuem à palavra justifica-se pelo facto de se acreditar que os números emanam energias cósmicas, telúricas, vibratórias sonoras, isso porque ao pronunciar o seu valor, um mantra é expelido com força, e cada um actua nos nossos chakras, podendo fazer-nos bem ou mal.

## III

## WILLIAM SHAKESPEARE: UM HOMEM DO SEU TEMPO

## 3.1. Breve Apontamento Biográfico

Pouco se conhece de concreto acerca da vida, infância ou educação de William Shakespeare, o que, ao longo dos anos tem dado lugar a muita especulação e diversas conjecturas.

Shakespeare nasceu em Stratford-upon-Avon, possivelmente em 1564, mas apenas se sabe que foi baptizado em 26 de Abril desse ano. O pai, John Shakespeare, era fabricante de luvas e comerciante de peles, e a mãe, Mary Arden, herdeira de um abastado comerciante. John Shakespeare foi uma figura importante na sociedade local até cerca de 1570, quando a sua fortuna começou a esgotar-se.

Muitos estudiosos sustentam que William Shakespeare terá frequentado uma ‘grammar school’ em Stratford. Porém, admite-se que possuía conhecimentos de Latim e Grego clássico, o que indicará um outro tipo de educação, e as características da sua obra apontam precisamente nesse sentido.

Shakespeare tinha 18 anos quando desposou Anne Hathaway, de 26 anos, em 28 de Novembro de 1582. A primeira filha do casal, Susanna, nasceu em 26 de Maio de 1583; em Fevereiro de 1585, nasceram os gémeos Hamnet (que viria a morrer com 11 anos) e Judith.

Shakespeare “desaparece” durante sete anos (os designados “lost years”), para aparecer em Londres por volta do ano de 1592. Em 1594 era actor e escrevia para a companhia ‘Lord Chamberlain’s Men’, designada por ‘The King’s Men’ após a subida ao trono de Jaime I. Quando a peste forçou os teatros a encerrarem as portas, a companhia de Shakespeare decidiu estabelecer-se no ‘Globe Theatre’.

Shakespeare foi sempre um escritor bem sucedido, cujas peças circulavam nas denominadas ‘penny-copies’,<sup>1</sup> o que lhe permitiu amealhar dinheiro suficiente para comprar uma casa na sua terra natal, para onde se retirou em 1611. No mesmo ano, redigiu o testamento, tendo morrido, alegadamente, no dia do seu aniversário em 1616.

Em 1623, dois membros da companhia a que Shakespeare pertencia publicaram a sequência de *Sonetos* e o ‘First Folio’, uma colectânea que incluía peças, metade das quais já tinham sido publicadas. (Anexo XVIII)

Shakespeare viveu numa época de grande importância na história de Inglaterra. No reinado de Isabel I, o país tornou-se numa considerável potência naval e comercial, sobretudo após a derrota da ‘Spanish Armada’ em 1588. A rainha afirmou-se como grande estratega e diplomata, sendo também possuidora de uma cultura e educação multifacetadas, revelando um particular interesse pelo Teatro. Os nobres tinham uma educação primorosa e cultivava-se a ideia do ‘gentleman’, educado e ‘witty’.

O Renascimento (e toda a ‘revolução’ de ideias, costumes e *modus vivendi* que a este movimento subjazem) teve forte influência em Shakespeare que, na sua obra, abordou as inúmeras teorias deste período glorioso. O antropomorfismo renascentista é notório nas suas peças, nas quais as personagens centrais dissertam acerca da vida e da humanidade, do Bem e do Mal, da Razão e do Amor, aspectos conflituantes próprios da época. Por outro lado, uma boa parte da herança medieval, nomeadamente a que se prende com as ‘Morality Plays’, e as crenças e superstições existentes neste período são também observáveis na obra shakespeariana.

Com o início do reinado de Jaime I, as questões morais são sobrevalorizadas e começa a existir alguma rejeição ao sobrenatural, enquanto o gérmen da Revolução Científica se vai desenvolvendo.

---

<sup>1</sup> ‘Penny-copies’ eram, de um modo geral, textos impressos (muitas vezes de fraca qualidade), vendidos a preços relativamente acessíveis: o que costuma designar-se por ‘Literatura de cordel’. Algumas peças de Shakespeare foram impressas e distribuídas seguindo esta prática.

### 3.2. As Fontes de Shakespeare

Shakespeare, como qualquer outro escritor do seu tempo (de qualquer tempo, aliás), inspirou-se nos clássicos (re)descobertos, mas também foi influenciado pelas questões sociais e filosóficas da sua época, assim como pelas tradições britânicas, anglo-saxónicas e celtas

Passarei agora a abordar principalmente as fontes que deram origem às peças sobre as quais este trabalho incide, não descurando outras que entretanto se afigurem importantes.

À semelhança dos seus contemporâneos, Shakespeare baseou a obra na literatura clássica e também nas ‘Morality’ e ‘Mystery plays’, tendo recorrido a fontes de diversa natureza, onde buscava a inspiração temática que, posteriormente, desenvolvia até culminar nas obras que conhecemos.

Segundo Amanda Mabillard,<sup>2</sup> as *Holinshed Chronicles* constituíram uma das fontes principais da obra de Shakespeare, bem como algumas obras de Plauto, Plutarco e Séneca. Mas, como há pouco mencionei, as influências são múltiplas e variadas. Assim, a fonte principal de *The Winter's Tale* foi *Pandosto*, conto de Robert Greene, mas a peça sofreu igualmente a influência de *Decameron*, de Boccaccio, e de *Metamorfoses*, de Ovídio; *Hamlet* baseou-se numa lenda norueguesa incluída na *Gesta Danorum* de Saxo Gramaticus; *The Tempest*, bem como os *Sonnets*, são das poucas obras em que, aparentemente, Shakespeare não terá recorrido a quaisquer fontes.

Para escrever *King Lear*, o autor inspirou-se, para além das já referidas *Holinshed Chronicles*, em *The Faerie Queen*, de Spenser, em *A Mirror for Magistrates* e em *The Old Arcadia*, de Sir Philip Sidney; *Macbeth* teve também como fonte principal as *Holinshed Chronicles*, mas baseou-se ainda nas obras *Discoverie of Witchcraft*, de Reginald Scot, e *Daemonologie*, de Jaime I; a fonte

---

<sup>2</sup> Shakespeare Online. Ed. Amanda Mabillard <<http://www.shakespeare-online.com/sources>> 2005.06.12.

principal de *Othello* foi *Hecatommithi*, sendo ainda usada *A Geographical History of Africa*. *Romeo and Juliet* inspirou-se num poema de Arthur Brooke, intitulado *The Tragicall Historye of Romeus and Iuliet*; as *Holinshed Chronicles* constituem, de igual modo, a fonte principal das peças históricas, e *Decameron* serve também de inspiração a comédias como *All's Well That Ends Well* e *Cymbeline*.

O conhecimento que Shakespeare possuía da língua grega terá estado na origem da mitologia patente no seu trabalho, nomeadamente em *A Midsummer Night's Dream*, e as superstições e crença no sobrenatural, a que aludi anteriormente, terão influenciado o recurso a fantasmas e bruxas que podemos observar em *Hamlet* e *Macbeth*.

## IV

ELEMENTOS OCULTISTAS E ESOTÉRICOS NA OBRA DE  
SHAKESPEARE4.1. *Hamlet*

“There are more things in heaven and earth (...)  
Than are dreamt of in our philosophy”  
(*Ham.* I. v. 168-169)<sup>1</sup>

A tragédia *Hamlet* (Anexos XIX e XX) é a mais extensa das obras de Shakespeare e aquela que maior diversidade editorial apresenta. Existem três versões diferentes desta peça: “a de 1603, uma outra, mais longa, de 1604 e, por fim, a apresentada no *First Folio*, em 1623”.<sup>2</sup>

O ‘*First Folio*’, editado em 1623, como referi no Capítulo III, compila uma boa parte das peças de Shakespeare por dois membros da companhia dramática do autor, John Hemminge e Henry Condell. O facto de, no período em que Shakespeare produziu a sua obra, não ser prática comum a defesa dos direitos de autor, impede, por vezes, o conhecimento exacto da data de composição das peças, entre muitos outros problemas.

Bloom considera *Hamlet* como a peça mais famosa de Shakespeare, e afirma: “Prince Hamlet is more aware than we are that he has been assigned a task wholly inappropriate for him”.<sup>3</sup> A missão de vingar a morte do pai é, por conseguinte, uma tarefa colossal que obrigará o jovem príncipe a questionar

---

<sup>1</sup> William Shakespeare, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Ed. Stanley Wells *et al.* (Oxford: Clarendon P 2005) 690. As referências das citações posteriores serão indicadas apenas no corpo do texto.

<sup>2</sup> Maria Helena de Paiva Correia, Maria Eduarda Ferraz de Abreu, *Literatura Inglesa I, Época Renascentista* (Lisboa: U Aberta 1996) 269.

<sup>3</sup> Harold Bloom, *Shakespeare The Invention of the Human* (New York: Riverhead Books 1998) 388.

sistematicamente todos os seus valores, colocando em causa princípios morais, o que o conduz, em última instância, à destruição.

James Calderwood, por seu turno, considera que a partilha de nomes entre Hamlet e o pai é indício do seguinte: “Hamlet has two dimensions of identity compressed into a single name so that he is neither wholly himself nor entirely consubstantial with his father”.<sup>4</sup>

Nesta peça, Shakespeare aborda a problemática da vingança, estando também subjacente a ideia de ordem cósmica, vigente na época e, por conseguinte, patente em quase toda a produção literária do Renascimento. A procrastinação é, de igual modo, um tema dominante em *Hamlet*. Após saber, pelo espectro, que seu pai fora assassinado por Claudius, Hamlet dá início a um processo obsessivo de vingança que, de modo incompreensível, vai incessantemente protelando. No momento em que encontra Claudius a orar, considera que seria a circunstância ideal para cumprir a sua “missão”, mas retrocede para não conceder ao assassino do pai a salvação da alma:

... so a goes to heaven,  
 And so am I revenged. That would be scanned.  
 A villain kills my father, and for that  
 I, his sole son, do this same villain send  
 To heaven.  
 (*Ham.* III. iii. 74-78)

Caso o príncipe mantivesse os princípios que o norteavam antes da morte do progenitor e abandonasse os intentos de vingança, poderia ter-se iniciado um processo de redenção da alma (do pai e do filho, pois um funciona por intermédio do outro), mas o jovem não desiste da retaliação, apenas a adia e, como atrás referi, não pelos mais nobres motivos. A manutenção do desejo de vingança

---

<sup>4</sup> James L. Calderwood, *To Be and Not To Be, Negation and Metadrama in Hamlet* (New York: Columbia UP, 1983) 9-10.

provoca, assim, uma reacção kármica para a qual Hamlet é arrastado. O karma (lei de causa-efeito) de Hamlet, desencadeado pela vontade de se vingar, provoca a sua morte e a dos que o rodeiam

O motivo pelo qual o protagonista vai adiando a execução dos planos é um elemento de grande importância na peça e tem sido objecto de vários estudos ao longo dos séculos. Shakespeare torna deliberadamente claro que Hamlet possui perfeita consciência da sua demora em cumprir o juramento feito ao espectro, o que aparenta ter como objectivo transmitir a noção de que a vingança era moralmente incorrecta, segundo os padrões cristãos em geral e renascentistas e isabelinos em particular. Sendo o homem o centro do antropomorfismo renascentista, matar alguém era, não só moralmente condenável, como inconcebível. Ao assassinar o homicida de seu pai, Hamlet colocar-se-ia ao mesmo nível de Claudius, pois estaria, por um lado, a cometer um pecado mortal e, por outro, a perpetrar – ele também – regicídio, posto que Claudius era agora o rei coroado da Dinamarca.

Ao praticar o seu crime, Claudius (irmão do rei) comete o “pecado original” que vai causar todas as impurezas – a começar com a relação incestuosa que mantém com Gertrude, sua cunhada – e conseqüente decadência do reino da Dinamarca. Esta ideia de pecado consubstancia os ensinamentos da Cabala, nomeadamente no que respeita à teoria da dispersão das centelhas sagradas e à sua correlação com o Mal, e reporta ao pecado de Adão, que desrespeitou as ordens divinas, ao querer provar o fruto da árvore proibida. O assassinato provoca um desequilíbrio na harmonia natural (se nos reportarmos a Tillyard e à sua teoria sobre ‘the Chain of Being’) que terá de ser reparado. Para que isso aconteça, Hamlet tem de vingar o pai, matando o assassino usurpador (“that incestuous, that adulterate beast” – *Ham. I. v. 42-43*).

Hamlet é informado acerca do regicídio, do qual já desconfiava (“Oh my prophetic soul!” – *Ham. I. v. 41*), pelo fantasma do pai. O espectro lamenta ter morrido em pecado (“in the blossoms of my sin” – *Ham. I. v. 76*), o que impede a salvação da sua alma e o condena a vaguear pela noite. Somos de novo levados a

encontrar analogias entre esta situação e a Cabala, nomeadamente no que toca à ideia de pecado. Uma outra situação em que pecado, vingança e procrastinação remetem para as teorias cabalistas é a que se prende com a decisão de vingança, após o diálogo de Hamlet com o espectro:

...com o intelecto surge o mal, pois a humanidade não possui o equilíbrio e a totalidade inerentes a Deus (...). Os homens possuem livre arbítrio, criando por isso o mal.<sup>5</sup>

Porém, o que, em termos esotéricos, primeiro desperta a atenção em Hamlet é a recorrente alusão (dir-se-ia, mesmo, a quase obsessão) à necessidade de guardar sigilo. Um dos conceitos mais caros aos alquimistas é, como referi no Capítulo II, o de manter em segredo todos os procedimentos da Grande Obra. Para citar apenas algumas situações em que, incessantemente, se alude a silêncio na peça, o espectro não relata os horrores por que passa no outro mundo; Polonius aconselha Laertes a observar bastante e falar pouco; Hamlet, secundado pelo fantasma, obriga – repetidamente – os amigos a jurar silêncio em relação ao que viram junto das muralhas do castelo “but that I am forbid / To tell the secrets of my prison-house” (*Ham.* I. v. 13-14); “give every man thine ear but few thy voice” (*Ham.* I. iii. 68); “Never to speak of this that you have heard, / Swear by my sword” (*Ham.* I. v. 161-162).

Outras referências há, também, que permitem confirmar a ligação desta peça à Alquimia ou, indo mais longe, afirmar que esta peça é quase totalmente alquímica. De facto, a descrição feita pelo fantasma acerca do modo como Claudius o matou remete imediatamente para a Alquimia. O veneno que o homicida usou – “whose effect / Holds such an enmity with blood of man / That swift as **quicksilver** it courses / Through the natural gates and alleys of the body” (*Ham.* I. v. 64-67) – iniciou um processo que levou o rei a penar em “**sulph’rous**

---

<sup>5</sup> Berenson-Perkins 18.

and tormenting flames” (*Ham.* I. v. 5).<sup>6</sup> Estas alusões a ‘quicksilver’ (mercúrio) e a ‘sulphur’ (enxofre) que, aparentemente, se prendem com a rapidez de acção do veneno e com a menção ao inferno, para onde o rei terá ido por ter morrido em pecado, sem ter sequer tido oportunidade de comungar, podem também querer expressar, como antes mencionei, dois dos componentes necessários à prossecução da Obra. Na primeira fase do *Opus (Putrefatio)*, o alquimista mistura a matéria-prima (terra) com o primeiro agente (fogo) e coloca-os num recipiente selado, o Ovo Filosofal, levando-os ao lume para os queimar, enegrecer, apodrecer. A temperatura no cadinho, inicialmente, “a temperatura do sangue”,<sup>7</sup> irá aumentar substancialmente numa fase posterior da Obra. Toda esta alusão, que pretensamente se reporta ao que ocorre no Inferno, com as suas chamas eternas e sulfurosas, remeterá para a Alquimia, posto que a etapa inicial do *Opus* se encontra ligada a Saturno, o qual, na Mitologia, era o Senhor do mundo subterrâneo, um mundo em que as chamas e o enxofre dominam. Por outro lado, se atentarmos nas descrições e gravuras (Anexo XXI) relacionadas com a morte, em termos alquímicos, do rei, facilmente encontraremos analogias com as situações relatadas pelo fantasma. Após a revelação deste, Hamlet decide esquecer todas as coisas mundanas, concentrando-se apenas na vingança:

I’ll wipe away all trivial fond records,  
 All saws of books, all forms, all pressures past,  
 That youth and observation copied there,  
 And thy commandment all alone shall live  
 Within the book and volume of my brain  
 Unmixed with baser matter. (*Ham.* I. v. 99-104)<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Negritos meus.

<sup>8</sup> Jay Ramsay, *O Caminho do Alquimista. A Arte da Transformação*, trad. Isabel Sequeira (Mem Martins: Europa-América. 1999) 71.

<sup>8</sup> Sublinhado meu. (‘Baser matter’ poderá remeter para a matéria-prima da Alquimia e/ou para os metais-base usados na transmutação).

Também aqui existe um paralelo com a Alquimia: de modo a purificarem o seu espírito, os alquimistas adoptavam atitudes ascéticas, não tendo outros pensamentos para além do desenvolvimento pessoal que, em última instância, os conduziria à transmutação dos metais. Ainda segundo as leis alquímicas, o mercúrio e o enxofre lutam entre si, dentro do Ovo, até à morte, num combate assim descrito por Flamel:

... [as serpentes de Juno] postas juntas no vaso do Sepulcro, mordem-se cruelmente, com grande veneno e raiva furiosa (...) e, (...) matando-se mutuamente, se afogam no seu próprio veneno.<sup>9</sup>

Se atentarmos na semelhança entre esta descrição e o duelo de Hamlet e Laertes no final da peça (V. ii), seguramente comprovaremos a afinidade com a Alquimia. Hamlet morre em consequência do veneno com que Laertes impregna a espada, o mesmo acontecendo a Laertes, como resultado da troca de espadas que ocorre durante a luta. Este conflito entre o enxofre e o mercúrio destina-se a libertar as impurezas, a purificar os ingredientes, possibilitando, tanto a transmutação dos metais comuns em prata ou ouro, quanto o aparecimento da Pedra; de igual modo, a luta entre Hamlet e Laertes determina o necessário restabelecimento da ordem, pois possibilita a consumação das vinganças das mortes do rei, de Ophelia e de Polonius. Por outro lado, se atentarmos que o enxofre é uma substância ligada ao fogo, ao Inferno e, por inerência, a Saturno, enquanto o mercúrio se alia ao planeta com o mesmo nome, poderemos considerar que a Astrologia também se encontra patente na cena do duelo. Saturno, planeta do karma, do plano material, luta com Mercúrio, planeta da mente, do intelecto. Esta analogia ajusta-se na perfeição às personagens de Laertes – matéria – e Hamlet – intelecto. Todavia, também podemos estar perante o perpétuo conflito entre ‘passion’ – Laertes com toda a sua impulsividade – e ‘reason’ – Hamlet com

---

<sup>9</sup> Zalbidea 92.

a sua eterna introspecção – que dominava os salões das diferentes cortes renascentistas.

Relativamente ao papel de Ophelia na peça, a sua loucura e suicídio parecem fazer todo o sentido, pois sendo a aspiração máxima do alquimista, “a sua ascensão espiritual”,<sup>10</sup> é esta a forma encontrada por Ophelia para fugir a um local e a uma situação corrompidos pelo pecado. Assassínios, sede de vingança, ambição desmedida, relações “incestuosas”, tudo é demasiado para aquela jovem pura que acaba por enlouquecer e pôr termo à vida. Ophelia está fatalmente destinada a ser destruída, porque não há lugar para a sua pureza no reino “podre” da Dinamarca. O facto de não ser amada por Hamlet, de perder o pai e de estar só (Laertes encontrava-se em França), bem como a dificuldade que sente em lidar com os problemas que enfrenta, contribuem para a loucura, mas o seu suicídio reveste-se de uma aura de redenção dos pecados alheios: de Hamlet, Laertes e Claudius. É quase como se, por esta via, Ophelia se oferecesse em sacrifício para permitir que, à semelhança do que acontece em *Romeo and Juliet*, as partes desavindas se perdoem mutuamente e se unam. Por outro lado, segundo os pressupostos da Alquimia, Ophelia pode ser comparada a uma pomba, símbolo do ‘azoth’ e um dos animais que representa a pureza. Quando Ophelia se encontra com Hamlet para que Polonius e Claudius possam verificar se o príncipe perdeu o uso da razão devido ao amor pela jovem, esta é confrontada com o facto de Hamlet lhe dizer que já não a ama; Hamlet simula então a sua loucura, pelo que é forçado a dizer o oposto do que pensa, mas Ophelia ignora essa questão, e a falta de amor que Hamlet diz sentir desencadeia o processo que culmina no suicídio. O desequilíbrio iniciar-se-á, pois, neste preciso momento. Hamlet, por outro lado, está revoltado com o mundo e usa Ophelia para manifestar a sua revolta.

Uma das fases intermédias do *Opus*, a *Nutrimendum* (nutrição), consiste na alimentação da Pedra Branca, resultado da luta entre o enxofre e o mercúrio; em *Hamlet*, a situação equivalente a esse estágio (apesar de, na peça, ser anterior ao

---

<sup>10</sup> Sédillot 28.

duelo a que já aludi) ocorrerá, a meu ver, quando o jovem príncipe é instigado, pelo espectro, à vingança (“So art thou to revenge when thou shalt hear” – *Ham.* I. v. 8), sendo reavivado de cada vez que Hamlet vê Claudius.

Segundo Agrippa:

...ninguém ignora que, com as boas acções e com o espírito puro, orações místicas e piedosas mortificações e outras coisas parecidas, podemos atrair os anjos dos céus. De igual modo, não há que duvidar que, com certas matérias do mundo, se podem atrair também (...) os demónios do ar.<sup>11</sup>

A frase de Hamlet – “the devil hath power / T’assume a pleasant shape” (*Ham.* III. i. 601-602) – parece apontar para o facto de os ensinamentos de Agrippa, o renomado alquimista praticamente contemporâneo de Shakespeare, não serem estranhos a este.

O facto de Hamlet não querer purificar-se através do perdão – como Cristo ensinou – almejando, acima de tudo, a despeito das suas hesitações e conflito interior, vingar o homicídio do pai, faz com que esteja fadado a perecer, posto que a vingança é moralmente inaceitável e conduz à destruição. De igual modo, Laertes tem de sucumbir por querer fazer justiça pelas próprias mãos, vingando o assassinio do pai e o suicídio da irmã.

Com o objectivo de obrigar Claudius a retractar-se do crime cometido, Hamlet prepara cuidadosamente uma peça para apresentar na corte (um ‘masque’, ‘a play-within-the-play’, que Shakespeare inclui em *Hamlet*), e é nessa peça que parece existir a primeira descrição pormenorizada do processo alquímico. A exposição do modo como o Duque Gonzaga é morto assemelha-se bastante ao curso do *Opus*. Um outro momento em que o processo alquímico parece ser bastante evidente tem lugar no primeiro encontro entre o príncipe e os actores. A escolha do poema para comprovar a qualidade do trabalho – a chacina de Príamo

---

<sup>11</sup> Zalbidea 205.

(“where he speaks of Priam’s slaughter” – *Ham.* II. ii. 450) – bem como as menções à moderação e ao decoro (“Pray God your voice, like a piece of uncurrent gold, be not cracked within the ring” – *Ham.* II. ii. 430-431; “you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness” – *Ham.* III. ii. 7-8), apontam para toda uma envolvimento tipicamente alquímica; o texto descreve quase todos os passos do *Opus*. No início da declamação do actor, existe uma referência à cor negra, característica da primeira fase da grande Obra: “he whose sable arms, / Black as his purpose”<sup>12</sup> – *Ham.* II. ii. 455-456. Tal referência é seguida da menção ao fogo, necessário para queimar os ingredientes: “Baked and impasted with the parching streets, (...) Roasted in wrath and fire”; “with flaming top” (*Ham.* II. ii. 462-480). Aparece depois uma alusão a Marte que, no processo alquímico, é responsável pela fase de *Separatio*: “never did the Cyclops’ hammers fall on Mars his armour” (*Ham.* II. ii. 492-493). O rei Príamo está morto (como o rei alquímico), e a rainha assiste ao seu desmembramento (*Separatio*): “she saw Pyrrhus make malicious sport / In mincing with his sword her husband’s limbs”( *Ham.* II. ii. 516-517).

As descrições dos regicídios – a que é feita pelo espectro e a do ‘masque’ promovido por Hamlet – são férteis em alusões ao processo alquímico, embora existam ainda muitas outras referências à Arte de Hermes na peça: a breve referência de Polonius ao fogo, bem como a distinção que estabelece entre o fogo da paixão – ‘passion’ – que o príncipe diz sentir por sua filha Ophelia e o fogo literal – ‘reason’ – (“blazes” – *Ham.* I. iii. 117; “fire” – *Ham.* I. iii. 120), parecem apontar para a diferença que existe entre o fogo comum e o alquímico, a que aludi no Capítulo II.

Ocorrem, porém, outras indicações ainda mais objectivas e simbólicas como, por exemplo, as referências que o autor faz a aves alquímicas, nomeadamente o corvo – símbolo do início do *Opus* – ou o pelicano – animal que se diz ser capaz de alimentar as crias com o próprio sangue e que, a nível

---

<sup>12</sup> Sublinhado meu.

alquímico, simboliza o ‘lápiz’, bem como a fase final da *Multiplicatio* (“the croaking raven” – *Ham.* III. ii. 241; “the kind life-rend’ring pelican” – *Ham.* IV. v. 146); outro exemplo são as menções, mais ou menos directas, à problemática da transmutação de metais (“The dram of evil / Doth all the noble substance overdaub / To his own scandal” [*Ham.* I. iv. 20-22];<sup>13</sup> “like some ore / Among a mineral of metals base, / Shows itself pure” [*Ham.* IV. i. 24-26]).

Posto que o alquimista almeja a elevação, torna-se inútil tentar esconder os actos impuros e danosos, ou os segredos íntimos, uma vez que o Criador tudo vê e perceberá facilmente o que vai no fundo de cada um: “Foul deeds will rise, / Though all the earth o’erwhelm them, to men’s eyes” (*Ham.* I. ii. 256-257); “If circumstances lead me I will find / Where truth is hid, though it were hid indeed / Within the centre”<sup>14</sup> (*Ham.* II. ii. 159-161). Aliás, o conceito de centro está também ligado à criação do mundo, segundo Mircea Eliade: “...como sabemos, a própria Criação teve lugar a partir de um centro”<sup>15</sup>. É nesta perspectiva que se entenderá a satisfação de Hamlet ao comprovar, após a peça, que Claudius é culpado. Agora só resta ao príncipe cumprir a sua missão e procurar que Claudius morra sem perdão, nem possibilidade de se redimir, facto que não se verificaria se Hamlet houvesse assassinado o homicida de seu pai enquanto este orava. No entanto, nem sequer agora Hamlet age, provavelmente por não se sentir capaz de levar a cabo uma tarefa tão grave como a de tirar a vida a um ser humano, por muito sanguinário que ele seja.

As variadas menções a espelhos também parecem comprovar a ideia de elementos ligados à Alquimia: “[o espelho é] a matéria-prima dos alquimistas [e] também está presente no laboratório [do alquimista] a fim de captar os raios do Sol e da Lua”.<sup>16</sup> Para os Neoplatónicos, o espelho associa-se à alma, pois reflecte o nosso genuíno Eu e, de um modo geral, simboliza a Verdade, o Conhecimento.

<sup>13</sup> Esta citação encontra-se nas passagens adicionais da obra editada por Wells que serve de suporte a este trabalho (716).

<sup>14</sup> Sublinhado meu.

<sup>15</sup> Mircea Eliade, *Mito do Eterno Retorno*, Trad. José A. Ceshin (São Paulo: Mercuryo, 1992) 27.

<sup>16</sup> Sédillot 120.

A alma situa-se entre o conhecimento – a inteligência – e o mundo físico, podendo ser considerada como uma parcela de Deus em nós: a centelha divina ou sopro divino através do qual foi instilada a vida a Adão, o que remeterá de imediato para a Cabala. Para os alquimistas reflectia antes o *Opus* ou a matéria-prima em que se pode ver todo o universo.<sup>17</sup>

Apesar de ser muito ampla a incidência da Alquimia, outras características ocultistas parecem subsistir na peça. Na realidade, a Cabala, a que já aludi brevemente, e a Astrologia também podem ser encontradas em *Hamlet*, se bem que em menor quantidade.

No que diz respeito à Cabala, será lícito especular-se se o autor não estaria a par destes ensinamentos. Se conhecia os escritos de Pico della Mirandola e a Cabala Cristã, poderia estar a referir-se à doutrina cabalística, quando alude aos valores tradicionais, bem como ao não-respeito pelo dia santificado – o Domingo dos cristãos e o ‘Sabbath’ dos judeus (“Antiquity forgot, custom not known” – *Ham.* IV. v. 102; “Does not divide the Sunday from the week” – *Ham.* I. i. 75) – com a consequente punição que esse desrespeito acarreta (neste caso, a hipótese de uma possível invasão da Dinamarca por Fortinbras). Por outro lado, como já afirmei, o pecado cometido por Claudius desencadeia toda uma conjuntura de decadência e imoralidade que culmina na chacina final. Pode afirmar-se que o crime (pecado) de Claudius reporta ao Mito da Queda de Adão: a desobediência do primeiro casal acarretou a sua expulsão do Jardim do Éden e provocou igualmente inúmeros sofrimentos aos descendentes (Anexo XXII).

Ao ser confrontado com a verdade acerca do assassinato, Hamlet é incumbido de fazer justiça pelas próprias mãos, mas vai adiando esse acto, apenas o consumando depois do envenenamento de sua mãe e de ter sido ferido por Laertes com a espada envenenada, sendo, por conseguinte, impossível a salvação do corpo e da alma, corrompida pelo ‘pecado’ da vingança.

---

<sup>17</sup> Roob 495.

A cena do duelo também parece por demais simbólica, uma vez que as armas propostas, espada e adaga, simbolizam, respectivamente, o guerreiro (interveniente nas Guerras Santas) e o caçador. Laertes assume, com a escolha destas armas, as suas funções de “guerreiro”, vingador do pai e da irmã – a sua Guerra Santa – e de “caçador” de Hamlet, assassino do primeiro e directo responsável pelo suicídio da segunda. De igual modo, Hamlet, que aceita as armas propostas, é um “guerreiro” a defender as suas posições (desejo de vingança), sendo também um “caçador” do homicida de seu pai.

A espada tem ainda um sentido simbólico no que respeita à Cabala e à Magia. Alan Richardson informa-nos: “a qualidade da espada é que ela pode cortar obstáculos, tão seguramente como a razão e a lógica podem resolver muitos problemas”.<sup>18</sup> Deste modo, não é de estranhar que a espada seja usada em rituais ligados, tanto à Cabala, como à Magia, com o objectivo de cortar quaisquer obstáculos que possam surgir.

Estes indícios de possível conhecimento e revelação dos conceitos cabalistas fazem-nos reflectir sobre a possibilidade de Shakespeare possuir também noções de gematria. Aplicando os critérios usados na Numerologia – de atribuição de valores numéricos às letras do nome, neste caso, da personagem principal (Anexo XXIII), poder-se-á verificar o seguinte: ao somar as letras do nome de Hamlet, obtém-se um valor final de **Cinco** que, numerologicamente, equivale a uma pessoa com as seguintes características:

...talentosa e original (...) que gosta de explorar o desconhecido [e] consegue aproveitar a experiência do passado, projectando-a no futuro (...) não é muito estável e pode ofender os sentimentos das pessoas, mas o seu magnetismo pessoal fascina a todos.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Alan Richardson, *A Cabala*, trad. José A. Mendes de Sousa (Lisboa: Estampa, 1988) 38.

<sup>19</sup> Aparecida Liberato, *Vivendo Melhor Através da Numerologia* (Rio de Janeiro: Ed. Best Seller 1999) 32.

Essa pessoa possui, como marcas mais negativas, a instabilidade, a indecisão, o não gostar de se envolver passionadamente, o sarcasmo.<sup>20</sup> Sendo ou não pura coincidência, a comparação destas características com o comportamento de Hamlet afigura-se, todavia, incontornável. Recorde-se o modo como se dirige a Ophelia, exigindo-lhe que se retire para um convento, esquecendo-o e ao seu amor (o não-envolvimento): “Get thee to a nunnery” (*Ham.* III. i.123).<sup>21</sup> Atente-se nas hesitações que constantemente o assaltam (a indecisão, a instabilidade): “To be, or not to be; (...) To die, to sleep. / To sleep, perchance to dream” (*Ham.* III. i. 58-67); vejam-se as respostas que dá a Claudius (o sarcasmo): “A little more than kin and less than kind” (*Ham.* I. ii. 65). Mas então que dizer de Horatio e/ou de Fortinbras, cujas somas dos nomes perfazem exactamente o mesmo número **Cinco**? A pessoa com este número deseja viajar e explorar o desconhecido, gosta de aventura, é activa, incansável, impulsiva e impaciente,<sup>22</sup> pelo que não é de estranhar que Fortinbras, impensadamente, deseje invadir a Dinamarca com o objectivo de vingar a morte do pai. Já Horatio não se enquadra nestas características, pelo que, aparentemente, esta soma de nomes não passará, assim, de mera coincidência. Poder-se-á estar perante uma situação semelhante àquela com que o pescador Ishmael se depara em *Moby Dick*,<sup>23</sup> ou à que enfrentam os mensageiros que trazem a Job as notícias das suas primeiras provações.<sup>24</sup> Horatio escapa ao destino cruel de Hamlet, porque tem de contar a história do infeliz príncipe e da sua família. Por outro lado, o número Cinco indica também pessoas que procuram novas vias, novas respostas, novas formas, e contêm em si a força motora do desenvolvimento e do progresso,<sup>25</sup> o que poderá explicar o carácter

---

<sup>20</sup> Liberato 32.

<sup>21</sup> Contudo, Shakespeare faz aqui uso de ‘pun’, pois ‘nunnery’ significa convento, mas também bordel. (Não esqueçamos que Hamlet havia perguntado a Ophelia se era pura – “Are you honest?” – *Ham.* III. i. 105).

<sup>22</sup> Liberato 32.

<sup>23</sup> Melville utiliza uma citação do Livro de Job para iniciar o epílogo da sua obra: “And I only am escaped alone to tell thee” (Herman Melville, *Moby Dick*, ed. Harold Beaver [Harmondsworth: Penguin, 1978] 687).

<sup>24</sup> “Só escapei eu para te trazer a notícia”. *Bíblia. Job* 16. 797.

<sup>25</sup> Clara de Almeida, *Manual de Numerologia* (Lisboa: Pergaminho, 2003) 18.

erudito de Horatio, a quem as outras personagens reconhecem o génio: “Thou art a scholar” (*Ham.* I. i. 40).

As somas dos nomes de Claudius e de Laertes resultam igualmente no mesmo número – **Oito** – e estas pessoas são assim definidas:

... ambição é o que não falta (...). Através do pensamento analítico e organizado, ele consegue, de forma planejada, construir uma carreira bem sucedida (...). Se existir algum obstáculo pela frente, não há problema (...) E o fracasso pode levá-las a um espírito de vingança.<sup>26</sup>

Tais traços são ainda mais vincados se considerarmos que entre as características negativas das pessoas com este número ressaltam a intolerância, a crueldade, a desonestidade, a grosseria, a prepotência e a avareza.<sup>27</sup>

Ophelia, por seu turno, totaliza o número **Três**:

É um número emocional que está ligado à sociabilidade (...). O 3 gosta de conviver, de se sociabilizar, pois a energia do relacionamento alimenta-o e é fonte de energia.<sup>28</sup>

Assim, quando positivamente direccionado, o Três simboliza a alegria, o optimismo (e verificamos estes aspectos em Ferdinand na peça *The Tempest*), mas se predominar o aspecto negativo, exprime dispersão, caos mental ou tristeza,<sup>29</sup> por exemplo. Afigura-se difícil desligar estas características do carácter de Ophelia, bem como do seu fatídico destino. Também Polonius parece corresponder à ideia de aplicação da gematria nas obras de Shakespeare, posto que a soma do seu nome perfaz **Quatro**, o que determina uma pessoa meticulosa,

---

<sup>26</sup> Liberato 35.

<sup>27</sup> Liberato 25.

<sup>28</sup> Almeida 17.

<sup>29</sup> Almeida 17.

perfeccionista, organizada, honesta, leal, com sentido de dever,<sup>30</sup> mas cujas características negativas compreendem, entre outras, a rigidez, a obstinação, a obsessão pelo trabalho e a inflexibilidade.<sup>31</sup> A total dedicação que Polonius devota ao trabalho e aos amos, a ponto de se deixar morrer no cumprimento do dever, parece consubstanciar as características positivas, enquanto os seus diálogos com os filhos e as indicações que dá a Reynaldo acerca de como proceder, por forma a indagar das atitudes de Laertes em Paris, podem apontar na direcção da parte negativa do número.

Existe ainda uma outra questão, relacionada com os significados dos números, que se afigura interessante: a cada número liga-se um ou vários instrumentos musicais. No caso de Ophelia, os instrumentos são o trombone ou a trombeta,<sup>32</sup> enquanto que a viola, o violão e o alaúde<sup>33</sup> se aliam ao número correspondente a Polonius. Por que motivo, então, Ophelia aparece, depois de enlouquecer, a tocar um alaúde (*Ham.* IV. iv.)? Teria saudades de seu pai? Ou estaria, através deste instrumento, a tentar aproximar-se mais do progenitor? Não esqueçamos que Ophelia se suicida pouco depois desta cena.

Todos os elementos parecem, assim, indiciar que, de facto, Shakespeare escolhia cuidadosamente os nomes das suas personagens, de modo a que os traços de carácter coincidissem com os números relativos à soma dos seus nomes. Contudo, não é apenas a estes níveis que parece existir, por parte de Shakespeare, um conhecimento, mesmo que não profundo, dos pressupostos cabalistas. A menção ao destino contida na frase “Break all the spokes and fellies from her [Fortune’s] wheel, / And bowl the round nave down the hill of heaven / As low as to the fiends!” (*Ham.* II.ii.498-500) afigura-se, em tudo, semelhante à noção cabalística da criação do mundo, com a quebra do vaso e a disseminação das centelhas, a que fiz referência no Capítulo II. O próprio Hamlet poderá simbolizar o vaso, pois, ao saber que o pai foi assassinado, jura vingança e finge estar louco,

---

<sup>30</sup> Liberato 31.

<sup>31</sup> Almeida 15.

<sup>32</sup> Almeida 17.

<sup>33</sup> Almeida 18.

“disseminando”, deste modo, as sementes (“centelhas”) do seu ódio. O assassinato de Polonius, por seu turno, também proporciona disseminações: Laertes jura vingar a morte do pai e Ophelia enlouquece. Hamlet funciona como um lago (ou um espelho), no qual os actos de Laertes e Ophelia reflectem os seus. Porém, há algo de diferente nas atitudes dos dois mancebos: Hamlet jura matar Claudius, mas vai protelando este acto, ao passo que Laertes pretende fazer justiça imediata. Ophelia, por seu turno, enlouquece efectivamente, enquanto que a loucura de Hamlet é fictícia. Tillyard, embora abordando a temática do destino e das estrelas (ligada à Astrologia), resume esta ideia referindo o seguinte:

... the stars (...) are responsible for the vagaries of fortune in the realms below the moon. The planets (...) had the function of the million pieces of coloured glass which (...) stain the white radiance of eternity, when the glass itself does not change but causes change in something else.<sup>34</sup>

Existem ainda outras referências cabalísticas: quando o jovem príncipe afirma “Oh God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space” (*Ham.* III.ii.256-257), poderá estar a referir-se, segundo Alexander Roob, às considerações dos estudiosos cabalistas acerca do ‘Ein-Sof’ – o vazio primordial. Este autor considera ainda que os cabalistas ponderavam ser o Adão-Primordial (Adão Qadmon) um ser andrógino: “[o lado feminino] era essencial a Adão (...) era a sua esposa celestial Sophia (sabedoria)”.<sup>35</sup> Após ter sido cometido o pecado original, Roob refere-se à existência desse Adão-Primordial do seguinte modo: “tem sido sombria e irreal, fantasmagórica (um espectro, na vertente masculina)”.<sup>36</sup> É inevitável aliar esta imagem à da presença do espectro do rei assassinado, morto em pecado, não esqueçamos, o que o liga ainda mais a Adão. Segundo creio, todos estes elementos parecem, pois, apontar

---

<sup>34</sup> Tillyard 60.

<sup>35</sup> Roob 165.

<sup>36</sup> Roob 166.

para a possibilidade de a ciência Cabala não ser desconhecida de Shakespeare. Por outro lado, a menção ao valor insubstituível da palavra (“if words be made of breath, / And breath of life” – *Ham.* III. iv. 181-182) parece apontar na mesma direcção, pois os cabalistas consideravam que a palavra, por ser composta por letras e sons, possui poder (relembremos a frase: “No princípio existia o Verbo”).<sup>37</sup>

No que se reporta à presença de elementos ligados à Astrologia, as inúmeras menções a astros, estrelas e mesmo ao universo coperniciano, parecem indiciar um conhecimento da Astronomia, enquanto as frequentes referências ao destino – Fortuna (Karma) – normalmente ligadas à Astrologia, denotam uma consciência dos meandros desta pseudo-ciência.

Aparte os aspectos ocultistas e esotéricos, estão patentes, em *Hamlet*, todas ou quase todas as ideias renascentistas acerca do sobrenatural e do ‘folk-lore’. A presença do fantasma – que também se observa, por exemplo, em *Macbeth* – é disso um claro sinal. Cabe ao fantasma do Rei Hamlet o papel de desencadear toda a tragédia, do mesmo modo que as aparições de Banquo têm por objectivo provocar o remorso de Macbeth. Segundo Cumberland Clark:

Shakespeare shows us two kinds of ghost – the objective and the subjective – The objective ghost was supposed to be actually present and apparent to several people at the same time. To this class belongs the ghost in *Hamlet*.<sup>38</sup>

O humanismo renascentista também parece ter lugar de destaque em *Hamlet*. As dúvidas e opiniões do protagonista, normalmente reveladas nos seus solilóquios, expressam as do homem renascentista. Por exemplo, o conflito permanente, neste período, entre Razão e Paixão, pode ser observado em vários momentos da peça: “And thus do we of wisdom and of reach” (*Ham.* II. i. 63);

<sup>37</sup> *Bíblia. Novo Testamento. Ev. S. João* 1. 1730.

<sup>38</sup> Cumberland Clark, *Shakespeare and the Supernatural* (London: William and Norgate, 1931) 31.

“What to ourselves in passion we propose, / The passion ending, doth the purpose lose” (*Ham.* III. ii. 185-186). De modo análogo, algumas questões que estavam na ordem do dia ou que pertenciam à tradição, como o poder divino do rei ou o direito a santuário, não deixam de figurar nesta peça: “Do not fear our person. / There’s such divinity doth hedge a king / That treason can but peep to what it would” (*Ham.* IV. v. 121-123); “To cut his throat i’th’church. / No place indeed should murder sanctuarize” (*Ham.* IV. vii. 99-100). Porém, há que realçar que, em relação ao poder divino do rei, Claudius comete um erro, pois o reino da Dinamarca não lhe pertence por direito, ele usurpou-o; Claudius não deveria, portanto, invocar o direito divino nem considerar traição a tentativa de o assassinar.

Quando, no cemitério, Hamlet encontra o crânio de Yorick, medita no facto de a morte ser inevitável, não atendendo ao estatuto social ou à natureza do carácter dos homens. O príncipe, que ao longo de toda a peça tinha frequentemente abordado esta questão, é agora confrontado com a última prova da decadência humana: não existe nada mais decadente do que a decomposição do corpo no sentido físico, embora, em termos alquímicos, a decomposição seja algo fundamental para a realização da Grande Obra. Aliás, em *Hamlet* – ao contrário do que acontece em *The Tempest* ou *The Winter’s Tale* – não se faz referência ao Mito do Eterno Retorno, possivelmente porque no podre reino da Dinamarca não existe qualquer possibilidade de regeneração ou redenção.

Outra cena que tem lugar no cemitério revestir-se-á, também, de alguma importância: a do funeral de Ophelia. Hamlet manifesta a sua dor quando se apercebe, pelas cerimónias fúnebres, de quem vai a enterrar, pressupondo que, afinal, amava a jovem. A luta que trava com Laertes na sepultura de Ophelia, poderá ser, não apenas um prenúncio do duelo que se aproxima, como também uma explosão de ciúme, ou ainda o início da luta entre o enxofre e o mercúrio a que anteriormente aludi.

O aparecimento do fantasma, por outro lado, é um vaticínio de que algo não está conforme à ordem cósmica. Horatio chega mesmo a indicar o fantasma

como um mau presságio, semelhante aos fenómenos naturais que auguravam desgraças no Império Romano (“something is rotten” – *Ham.* I. iv. 67).

Um dos mais famosos solilóquios de *Hamlet*, aquele que encerra o dilema concentrado na expressão “to be or not to be” (*Ham.* III. i. 58), pode ser encarado, na minha opinião, como uma meditação acerca do suicídio. Incapaz de cumprir a sua vingança, o príncipe pondera pôr fim à vida, pois assim não terá de lidar com o tirano, nem ser testemunha da relação ‘incestuosa’ de sua mãe.

O assassinato de Polonius é, porém, o mais cruel acto de Hamlet e transforma-o, a meu ver, numa criatura igual a Claudius, pois o facto de acreditar que era este – e não Polonius – quem se escondia atrás da cortina, não minimiza a culpa de Hamlet. O acto do príncipe deixa Laertes e Ophelia tão órfãos quanto ele próprio e, embora Hamlet não possa prever as consequências desse acto, a perda levará Ophelia à loucura e à morte; Hamlet é, portanto, duplamente criminoso.

A relação de amor/ódio que existe entre Hamlet e Gertrude é, poderia dizer-se, quase edipiana. A comparação que estabelece entre seu pai e seu tio, parece reforçar esta ideia “Look here upon this Picture, and on this,/the counterfeit presentment of two brothers” (*Ham.* III. iv. 52-53). Hamlet considera, como referi anteriormente, que a relação entre Claudius e Gertrude é incestuosa, culpando também a rainha por ter voltado a casar quase imediatamente a seguir à morte do marido. A violenta discussão que trava com Gertrude após a peça-dentro-da-peça é indiciadora da repulsa que o jovem sente por mais este “atentado” à moral e à virtude (ao *decorum*, se quisermos). Nessa discussão, Hamlet deixa bem claro o que pensa de sua mãe (e das mulheres em geral), acusando-a de ter casado com alguém de condição e carácter inferiores, atitude impensável na época, e com um comportamento corrupto (“A murderer and a villain,/A slave that is not twenti’th part the tithe/Of your precedent lord, a vice of kings,/A cutpurse of the empire and the rule” – *Ham.* III. iv. 87-88). A rejeição de Ophelia parece aliás inserir-se nesta conduta algo misógina do príncipe.

O Acto IV parece-me consubstanciar um momento de endurecimento no curso dos acontecimentos. O que começara por ser um acto de cupidez por parte

de Claudius está prestes a culminar numa chacina. Ao matar o irmão, Claudius comete um acto odioso que vai provocar toda a degradação do reino: a Dinamarca torna-se tão podre quanto o seu monarca. Neste acto observa-se o desfecho das acções de Claudius: o Rei Hamlet e Polonius estão mortos, Ophelia louca e até o povo parece conspirar (“the people muddied, / Thick and unwholesome in their thoughts and whispers”, *Ham.* IV. v.78-79). A chegada de Laertes, desejoso de vingar a morte do pai, constitui mais um factor desta insegurança e do horror que se vive no país. Laertes é, neste momento, o único com “legitimidade” para se vingar, uma vez que Hamlet a perdera quando assassinara Polonius, como referi. E é curioso que Fortinbras surja pouco depois. Fortinbras também tem sólidos motivos para levar a cabo uma vingança: o seu pai fora assassinado pelo pai de Hamlet. Os três jovens têm exactamente os mesmos motivos para retaliar; porém, Hamlet perdeu esse direito com o seu crime contra Polonius; Laertes perdeu-o, de igual modo, com a concretização da sua vingança; e apenas Fortinbras que, impedido por seu tio,<sup>39</sup> desistiu dos seus planos de vingança, escapa ao destino trágico de Hamlet e Laertes.

Todo este emaranhado de problemas pode ser visto como um elemento de justiça divina, cuja sentença última ocorre na cena final com a morte de quase todos os intervenientes na acção.

#### 4.2. *The Tempest*

“We are such stuff  
As dreams are made on” (*Tpt.* IV. i. 156-157)

De acordo com Stanley Wells, esta peça (Anexos XXIV e XXV) terá sido escrita no final de 1610 ou em 1611,<sup>40</sup> sendo, à semelhança de *Hamlet*, publicada

<sup>39</sup> Note-se aqui a semelhança de situações entre Fortinbras e Hamlet; talvez por isso Hamlet o tenha designado como futuro monarca do reino.

<sup>40</sup> Wells 1221.

pela primeira vez no ‘First Folio’; foi apresentada pelos ‘King’s Men’ em Novembro de 1611, no casamento da filha de Jaime I.<sup>41</sup>

Shakespeare terá sido o criador original do enredo, conquanto *Metamorfozes*, de Ovídio, e *Eneida*, de Virgílio, o possam ter influenciado na composição de personagens, nomeadamente Prospero. Fernando de Mello Moser coloca ainda a hipótese de existência de afinidades entre *The Tempest* e as obras de Gil Vicente *O Triunfo do Inverno* e *O Triunfo do Verão*:

... [existem] semelhanças, afinidades e um exemplo do que se poderia classificar como uma situação paralela (...) entre *O Triunfo do Inverno*, de Gil Vicente, e a *Tempestade*, de Shakespeare, assim como entre a sequência daquele, *O Triunfo do Verão* e a mascarada de Ceres na peça do dramaturgo isabelino.<sup>42</sup>

Em *The Tempest*, Shakespeare alude, sem restrições, a temas de âmbito marcadamente místico e ocultista, talvez por esta ter sido a sua última obra: a peça foi apresentada no mesmo ano em que Shakespeare se retirou para Stratford-upon-Avon, onde morreu cerca de cinco anos depois. A personagem principal é um mago, Prospero, que domina um ser semi-demoníaco, Caliban, e é servido por um espírito do Ar, Ariel.

A peça apresenta uma vincada riqueza imagética: a acção inicia-se com uma tempestade, concebida por Prospero, antigo Duque de Milão, e executada por Ariel que provoca o naufrágio do navio em que seguia Antonio, irmão de Prospero e responsável pelo seu desterro. De um modo geral, a tempestade simboliza um castigo; os homens perversos são vítimas de naufrágios durante as tempestades, posto que a água desempenha uma função de justiceira, protectora e purificadora – não esqueçamos que se usa água nos rituais do baptismo, em

---

<sup>41</sup> Wells 1221.

<sup>42</sup> Fernando de Mello Moser, *Discurso Inacabado: Ensaio de Cultura Portuguesa* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994) 232.

praticamente todas as religiões, nomeadamente as cristãs; não esqueçamos ainda que o ser humano vive, no útero materno, num ambiente aquático “purificado” e, quando nasce, traz a marca do pecado original, podendo o útero ser, assim, considerado como uma espécie de Jardim do Éden. A fúria dos elementos é descrita de modo bastante convincente, chegando inclusive a “transportar” o leitor para o navio onde tripulantes e passageiros lutam pela vida: “...Yare, yare! Take in the topsail! Tend to th’ Master’s/ whistle! – Blow till thou burst thy wind, if room enough” (*Tpt.* I. i. 5-6).

Vários estudiosos classificam esta obra como metafísica, devido à profusão de imagens ligadas ao sobrenatural: “*The Tempest* is one of the plays where the supernatural plays a considerable role”.<sup>43</sup> A.D. Nuttall refere: “The peculiar wedding of the marvelous and the circumstantial which we find in *The Tempest* may (...) be attributed, in some measure, to the stuff of which it is made”.<sup>44</sup> Consequentemente há toda uma imagética que se prende com as ideias renascentistas de sobrenatural e de ‘folk-lore’; de igual modo, as imagens ligadas à natureza – tão ao gosto neoplatónico<sup>45</sup> – são preponderantes na obra. Uma persistente referência aos sonhos, cuja inscrição mais emblemática é “We are such stuff / As dreams are made on” (*Tpt.* I. i. 156-157), bem como à sociedade utópica imaginada por Gonzalo, na Cena 1 do Acto II, muito semelhante à descrita por More em *Utopia*, corroboram estas teorias:

I’th’ commonwealth I would by contraries  
Execute all things.  
(...)  
No occupation, all men idle, all;  
And women too – but innocent and pure;

---

<sup>43</sup> W.H. Clemen, *The Development of Shakespeare Imagery* (New York: Hill and Wang, 1962) 106.

<sup>44</sup> A.D.Nuttall, *Two Concepts of Allegory. A Study of Shakespeare’s The Tempest and the Logic of Allegorical Expression* (London: Routledge & Kegan Paul, 1967) 137.

<sup>45</sup> Os Neoplatónicos consideram que o homem se situa numa posição intermédia entre o mundo divino e o natural; detém poder sobre a natureza, sendo, ao mesmo tempo, natureza criada.

No sovereignty – (...)  
 All things in common nature should produce”  
 (*Tpt.* II. i. 153-165)

Tal como Hythloday fizera em *Utopia*, a personagem principal de *The Tempest*, embora de um modo diferente, leva as outras à compreensão e perfeição, uma vez que, ao serem punidas pelos seus pecados – através da tempestade e do naufrágio – e perdoadas por aquele a quem mais prejudicaram – Prospero – compreendem os seus erros, e algumas arrependem-se sinceramente, iniciando assim um processo de redenção.

A figura e actos de Ariel, descritos de modo semelhante ao que Shakespeare já havia usado em *A Midsummer Night's Dream* para caracterizar as fadas e os espíritos (“My brave spirit” – *Tpt.* I. ii. 208.),<sup>46</sup> bem como a cena em que Prospero promove o encontro entre os naufragos: (“They all enter the circle which Prospero had made, and there stand charmed” – *Tpt.* V. i.), conquanto sejam didascálias,<sup>47</sup> reforçam esta ideia de utilização do sobrenatural. Por outro lado, as provações por que Ferdinand (e, por inerência, Miranda) tem de passar e as objecções iniciais de Prospero ao matrimónio evidenciam a hipótese de existência de um esquema iniciático, probabilidade intensificada pelo ‘masque’ que tem lugar no Acto IV, o qual tanto poderá encontrar paralelo na Magia, quanto na Cabala, ou mesmo na Alquimia; facilmente, aliás, somos levados a pensar em *Les Noces Chimiques* de Christian Rozencreutz.<sup>48</sup>

Início a análise da peça sob a perspectiva da Numerologia, pois, aquando da investigação sobre os nomes das personagens principais das obras estudadas neste trabalho, verifiquei que dos nomes de Hamlet e de Prospero resultava o

---

<sup>46</sup> Em *A Midsummer Night's Dream*, Oberon, rei das fadas, dirige-se a Robin Goodfellow, seu servo, exactamente do mesmo modo.

<sup>47</sup> As didascálias são, no texto dramático, indicações acerca do modo como os actores devem proceder ou sobre os cenários.

<sup>48</sup> Um dos manifestos rosacrucianos, no qual o autor descreve o suposto casamento alquímico do fundador da Fraternidade, quando este já contava 81 anos. Apresenta analogia com a *Conjunctio* (a cópula dos soberanos alquímicos).

mesmo algarismo – o Cinco; daí que tenha optado por confirmar se a perspectiva numerológica poderia dar indicações acerca dos temperamentos de algumas personagens deste texto, designadamente, Prospero, Miranda e Ferdinand. O nome de Prospero, como o de Hamlet, perfaz, como antes mencionei, um total de **Cinco**. De entre as características do algarismo, haverá a referir:

... enxerga o passado e o futuro ao mesmo tempo, ou seja, consegue aproveitar a experiência do passado, projectando-a no futuro (...) adora (...) explorar o desconhecido (...). É o número dos 5 sentidos.

Indubitavelmente, este é um nome totalmente adequado a um mago. Quanto a Miranda, a soma do seu nome perfaz **Seis**:

... o número da harmonia (...) as pessoas que têm a energia do 6 têm um grande compromisso com a verdade (...) justiça, compaixão, afectividade (...) possuem duas vezes a habilidade criativa do 3 (3+3). São também pessoas tranquilas.<sup>49</sup>

A soma do nome de Ferdinand é **Três**, precisamente metade da soma do de Miranda, e este número tem como características:

...[ser] um optimista incondicional, alegre por natureza (...) a vida existe para ser vivida (...) vê o lado bom da vida (...) até nos momentos mais críticos ele ainda consegue ser espirituoso e acaba encontrando um lado positivo.<sup>50</sup>

Somos, assim, levados a pensar que à semelhança do que acontece em *Hamlet*, a escolha dos nomes poderá ter sido intencional. De outro modo, seria

---

<sup>49</sup> Liberato 33.

<sup>50</sup> Liberato 30.

difícil perceber o que leva Miranda a sistematicamente chamar a atenção de seu pai para o facto de este estar a ser injusto (compromisso com a justiça), ou a aflição que demonstra em relação às provações a que Prospero submete Ferdinand (compaixão); do mesmo modo, seria difícil justificar a persistente resignação e a nobreza com que o jovem encara as provas a que Prospero o submete (carácter optimista, alegre por natureza).

As personagens secundárias também aparentam obedecer a este padrão. Assim, a soma do nome de Stefano é **Oito**, o mesmo número dos de Claudius e de Laertes, pelo que não será de estranhar a falta de escrúpulos que apresenta; Trinculo, por seu turno, perfaz **Quatro** (o mesmo número de Polonius, mas, ao contrário deste, Trinculo apresenta sobretudo as características negativas do número, como a preguiça, a incompetência, a negligência ou a avareza).<sup>51</sup> Já Gonzalo é um **Nove**, número que os cabalistas e os Caldeus consideravam sagrado pois, segundo a gematria da Cabala, o Nove é o número de Deus e de Jesus Cristo: “amor pelo próximo espiritualidade, compaixão, solidariedade, desapego a bens materiais. (...) O 9 é o número da Sabedoria”.<sup>52</sup> Será, então, de espantar que seja ele a falar de uma sociedade utópica? Curiosamente, o nome de Ariel também soma Nove, número universalista, de união; e não é através dele que Prospero reúne todos os náufragos para poder perdoar-lhes? Caliban, por seu turno, é um **Seis** que, quando positivamente potenciado, simboliza a harmonia (como acontece com Ferdinand), mas, se organizado negativamente, representa arrogância, ciúmes e vingança.

O nome de Antonio soma **Sete** e, neste ponto, parece existir uma contradição pois, de um modo geral, o Sete é um número místico, não se coadunando, aparentemente, com o carácter de António, usurpador do Ducado de Milão, mas se considerarmos que as características negativas do número são, entre outras, o cinismo e a grosseria, não será então de estranhar o seu comportamento e as suas atitudes. Todavia, poderá também pensar-se que Shakespeare ironiza, ao

---

<sup>51</sup> Almeida 18.

<sup>52</sup> Liberato 36.

criar uma personagem tão mesquinha e atribuir-lhe um nome com conotações ‘sagradas’ (não esqueçamos que, ao sétimo dia da Criação, Deus descansou, criando o ‘sabbath’). Situação semelhante acontece com Alonso, o Rei de Nápoles, correligionário de Antonio e seu apoiante no acto perverso que este praticara – a usurpação do Ducado de Milão. Alonso apresenta como soma **Vinte e Dois**, e este número, conjuntamente com **Onze e Trinta e Três** (e quase todos os números duplos), é um número Mestre.<sup>53</sup> O número Vinte e Dois expressa idealismo, espiritualidade, filantropia, mas nos seus aspectos mais negativos pode simbolizar pessoas megalómanas, manipuladoras, falsas ou extremamente ambiciosas. Além disso, quando negativamente posicionado, o número passa a funcionar como um número simples: “ ... se não age de acordo com os ideais humanitários e sobretudo com as aspirações espiritualmente elevadas que o norteiam, seu Número será reduzido a apenas um dígito”.<sup>54</sup>

Esta teoria poderá, obviamente, corresponder a uma invulgar coincidência, mas, numa peça em que a Magia domina, não creio que este tenha sido um pormenor fortuito. Ainda que a análise possa ser especulativa, considero que existem outros pontos em que a ciência Cabala está presente. Prospero remete, invariavelmente, o leitor/espectador para os acontecimentos passados que levaram ao seu exílio na ilha, bem como para o desejo de vingança em relação ao irmão, o usurpador do Ducado que pertencia a Prospero por direito, e ao seu aliado Alonso, o Rei de Nápoles. Prospero alcança este objectivo quando provoca o naufrágio.

O apego ao passado, à justiça e ao que, tradicionalmente é correcto apontam, de modo indubitável, para os princípios da Cabala. Por outro lado, Prospero reúne os naufragos para lhes perdoar, completando, assim, o ciclo de aperfeiçoamento da sua alma, que havia sido iniciado com os seus estudos. Cumberland Clark refere: “Prospero’s learning seems to have included a knowledge of astrology, one of the main channels by which an understanding of

---

<sup>53</sup> Os Números Mestres exprimem pessoas que se dedicam a viver para o próximo e possuem forte poder de criação, inspiração e liderança. (Liberato 39).

<sup>54</sup> Liberato 39.

the Supernatural could be reached, according to Elizabethan belief”.<sup>55</sup> Explica-se, portanto, a prodigalidade de menções aos quatro elementos que Prospero domina com mestria. É estabelecida uma distinção nítida entre os mais nobres (Ar, Fogo e Água) e o mais mesquinho (Terra). Possivelmente, Shakespeare, como Prospero, estava ciente das qualidades e energias transmitidas pelos planetas. Segundo Stephen Arroyo:

Os signos de ar estão relacionados com a sensação, a percepção e a expressão da mente (...) os signos de terra revelam uma afinação com o mundo das formas básicas e uma habilidade prática para utilizar o mundo material.<sup>56</sup>

Não é, pois, de estranhar que Ariel, o dedicado auxiliar de Prospero e, por assim dizer, a manifestação exterior dos seus poderes (podemos considerar que Prospero é o cérebro e Ariel a mão, no que se relaciona com a magia), sendo um espírito aéreo que convive com outros elementos, caso seja essa a vontade de seu amo, se identifique mais com a estrutura mental:

I come  
To answer thy best pleasure. Be't to fly,  
To swim, to dive into the fire, to ride  
On the curled clouds, to thy strong bidding task  
Ariel and all his quality (*Tpt.* I. ii. 190-194.)

Por seu turno, Caliban, o semi-demónio filho da feiticeira Sycorax e adorador de Setebos, um génio maléfico, é Terra, elemento mais vil e mais conotado com o mundo material: “Thou earth” (*Tpt.* I. ii. 316). Podem, no

---

<sup>55</sup> Clark 110.

<sup>56</sup> Stephen Arroyo, *Astrologia, Psicologia e os Quatro Elementos*, trad. Maio Miranda (S. Paulo: Pensamento, 1975) 89.

entanto, ser observados outros indícios da erudição de Shakespeare no campo da Astrologia: “by my prescience / I find my zenith doth depend upon / A most auspicious star” (*Tpt.* I. ii. 181-183); “My master through his art foresees the danger / That you his friend are in” (*Tpt.* II. i. 303-304).

Ariel, como já afirmei, é fundamental ao desempenho mágico de seu amo, daí que Prospero o liberte da prisão em que Sycorax e Caliban o mantinham. Para estes seres, profundamente terrenos, Ariel não tem qualquer préstimo, pois, por pertencer a um plano mais elevado (Ar), é inútil aos mais ignóbeis.

Tillyard considera que, em *The Tempest*, Shakespeare demonstra, como em nenhuma peça até ali, a sua preocupação com ‘the chain of being’ e com o lugar que o homem nela ocupa. Na opinião de Tillyard:

With the general notion of order Shakespeare was always concerned, with man’s position on the chain of being between beast and angel, acutely during this tragic period; but only in *The Tempest* does he seem to consider the chain itself. Here indeed man is distanced into a more generally cosmic setting. The heavens are actively alive. (...) Destiny has this lower world as its instrument.<sup>57</sup>

Se, em *Hamlet*, nos apercebemos das consequências de fazer oscilar a ordem cósmica e vemos alusões frequentes ao destino, à Fortuna, nesta obra não podemos deixar de observar que, como Tillyard menciona, o destino parece brincar com os seres que lhe são subordinados. Mesmo Prospero – que domina os elementos – não pode fugir ao seu fado. Ariel, um espírito, portanto, acima das coisas mundanas, diz que todos são fantoches da Fortuna: “You fools! I and my fellows / Are ministers of fate. (...) My fellow ministers / Are like invulnerable” (*Tpt.* III. iii. 60-66). Se quiséssemos estabelecer, na ilha de Prospero, uma ‘chain of being’, diríamos que Prospero se situaria no topo, seguido de Miranda,

---

<sup>57</sup> Tillyard 42.

Ferdinand, Gonzalo e Alonso; Sebastian, que conspirou para assassinar Alonso, e Antonio, o usurpador, colocar-se-iam bastante abaixo; Stefano e Trinculo, com toda a sua devassidão, situar-se-iam ao nível de Caliban, a besta a que Tillyard alude. Tendo em conta a opinião deste autor, a reunião promovida por Prospero serviria para que todos tomassem consciência da sua importância naquela sociedade. O perdão que concede a Antonio e Alonso vinca ainda mais a superioridade de que goza: “Yet with my nobler reason ‘gainst my fury / Do I take part. The rarer action is / In virtue than in vengeance” (Tpt. V. i. 26-28).<sup>58</sup> Note-se que Shakespeare parece referir, neste ponto, uma questão que, como anteriormente expus, estava na ordem do dia no século XVI: o debate entre ‘passion’ e ‘reason’.

A principal diferença entre os destinos de Prospero e de Hamlet relaciona-se com o perdão que aquele acaba por conceder a quem o prejudicou; daí que seja recompensado com a devolução do trono, não lhe estando reservada uma sorte tão funesta quanto a de Hamlet.

W.H. Clemen também, a seu modo, aborda a questão da ligação das personagens shakespearianas com o cosmos, referindo: “Almost all the heroes of Shakespeare’s tragedies stand in close relationship with the cosmos, the celestial bodies and the elements”.<sup>59</sup> Por outro lado, se as tragédias oferecem uma ligação estreita com o cosmos, em *The Tempest* a ligação estabelece-se ao nível da natureza. Assim, é possível observar a riqueza de detalhes que ocorre nas descrições dos seres mais ‘místicos’, Ariel e Caliban. Ariel, enquanto espírito do Ar, é sempre relacionado com elementos mutáveis; Caliban, pelo contrário, aparece ligado ao mundo animal, numa posição inferior em ‘the chain of being’. Mais uma vez, Shakespeare parece abordar a questão do conflito entre ‘passion’ e ‘reason’: Ariel é um espírito do Ar, elemento que, como referi, se liga, em termos astrológicos, à mente, ao pensamento, isto é, a ‘reason’; Caliban é Terra, ligado à parte mais “animal”, ou seja, a ‘passion’.

---

<sup>58</sup> Sublinhados meus.

<sup>59</sup> Clemen 93.

À semelhança do que se verifica em *Hamlet*, existem nesta peça várias alusões à Alquimia, não se observando no entanto a obsessão com o sigilo. Pelo contrário, Prospero não tem quaisquer problemas em contar toda a sua história a Miranda, por exemplo. O motivo pelo qual o faz apenas após o naufrágio prender-se-á com o facto de, unicamente nesse momento, se iniciar o processo de perdão ao usurpador e da consequente redenção de Prospero, o que, alquimicamente, significa que está no caminho correcto para a sua elevação espiritual. No início da peça, o mago relata à filha a sua inteira dedicação ao aprofundamento dos estudos que originou a usurpação do trono (“being so reputed / In dignity, as for the liberal arts / Without a parallel – those being all my study,” – *Tpt.* I. ii. 72-74). Este apego ao saber, ao conhecimento das Artes Liberais<sup>60</sup> e dos “estudos secretos” (*Tpt.* I. ii. 77) que são, segundo Paul Arnold, “les seules arts alchimiques”,<sup>61</sup> aponta claramente na direcção da Alquimia; por outro lado, a ambição máxima do alquimista, conforme já referi, é o seu desenvolvimento espiritual, que só se consegue com oração (de qualquer credo) e muito trabalho (aliás, a divisa dos alquimistas é *lege, lege, relege, ora, labora et invienes* – Lê, lê, relê, ora, trabalha e encontrarás).

Prospero, como qualquer mago, principalmente do período renascentista, é, quase por inerência, um alquimista, assim permanecendo do princípio ao final da peça. Nesse momento, com a restituição da ordem, materializada na devolução do ducado ao seu legítimo dono, e com a elevação espiritual, conseguida através do perdão a Antonio e Alonso, Prospero pode abjurar os seus conhecimentos para se dedicar a assuntos mais mundanos, como a governação do ducado, embora não esqueça a necessidade de oração – “unless I be relieved by prayer” – *Tpt.* Epilogue. 16.

As alusões a “enxofre”, “fogo” e “sal” (“The fire and cracks / Of sulphurous roaring” – *Tpt.* I. ii. 204-205; “the ooze / of the salt deep” – *Tpt.* I. ii.

<sup>60</sup> No Renascimento, Gramática, Lógica, Retórica, Aritmética, Geometria, Astronomia e Música.

<sup>61</sup> Paul Arnold, *Clef pour Shakespeare. Esotérisme de l'œuvre Shakespearienne* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1977) 221.

253-254), elementos imprescindíveis à prossecução da Grande Obra, confirmam esta noção. O sal, preponderante na peça, não existe em *Hamlet*, nem em *The Winter's Tale*, o que é curioso, sobretudo se pensarmos que *The Tempest* foi a derradeira peça de Shakespeare. O facto de a acção se desenrolar numa ilha, com a natural proximidade do mar e da água salgada, poderá vir colmatar uma falha existente na informação que o autor, até então, parece ter veiculado acerca dos segredos da Arte de Hermes. O sal é um dos mais importantes elementos alquímicos. Na opinião de Carole Sédillot: “[constitui] o sólido elo que permite a harmonização dos antagonismos, concretizando o equilíbrio para lá das rivalidades, das tensões e dos conflitos que opõem as duas forças essenciais, o Enxofre e o Mercúrio”.<sup>62</sup> Será então que a localização da peça numa ilha poderá ser fortuita? E não simbolizará um pedaço de terra rodeado de mar (água = purificação) o centro a que Eliade alude em *Mito do Eterno Retorno*, como o lugar a partir do qual o mundo foi criado (“... a própria Criação teve lugar a partir de um centro”)?<sup>63</sup>

Ferdinand é levado a crer que seu pai perecera no naufrágio, sendo ele o novo rei de Nápoles:

Full fathom five thy father lies.  
Of his bones are coral made;  
(...)  
Nothing of him that doth fade  
But doth suffer a sea-change  
Into something rich and strange.  
*Tpt. I. ii. 399-404*

Há demasiadas semelhanças entre esta situação e o simbolismo do *Opus*, a que aludi. Se nos recordarmos que, no processo alquímico, o filho do Rei o mata,

---

<sup>62</sup> Sédillot 138-39.

<sup>63</sup> Eliade 27.

morrendo também para dar lugar ao Rei Vermelho, esta semelhança reforça-se. Quanto à simbologia animal relacionada com a Alquimia, ela torna-se mais rica em *The Tempest* se a compararmos com *Hamlet*: abundam referências a pombas, pavões e, obviamente, a corvos e à fénix, assim como a ursos, leões e até morcegos, símbolos das trevas e do caos. No Epílogo, Prospero resume toda a filosofia alquímica: “Unless I be relieved by prayer, / Which pierces so, that it assaults / Mercy itself, and frees all faults” (*Tpt.* V. Epilogue. 16-18).

Será, de igual modo, possível que Shakespeare conhecesse o significado alquímico da palavra “tempestade” – processo de cocção que serve para remover impurezas dos metais-base e facilita a sua transmutação em ouro.

Shakespeare procede a uma diferenciação entre a magia branca de Prospero e a negra de Sycorax. A mãe de Caliban é sempre descrita como sendo capaz das maiores atrocidades, desenvolvendo as suas aptidões ao serviço do Mal, adorando Setebos, que também é venerado por Caliban. Prospero, pelo contrário, tem sentimentos nobres, estudou afincadamente para desenvolver as competências mágicas e elege o perdão como um valor inestimável: “The rarer action is / In virtue than in vengeance” (*Tpt.*V. i. 27-28). Poderá afirmar-se que Prospero, tendo aprendido a usar a magia, sábia e cuidadosamente, demonstra, com o exercício dessa mesma magia, a diferença entre o Bem e o Mal. A magia de Prospero é definida como ‘Art’, não se identificando, de todo, com a feitiçaria demoníaca de Sycorax. Prospero consegue levar todos a entrar num mundo belo e cheio de amor – “brave new world” (*Tpt.* V. i. 186) – em que a paz, harmonia e solidariedade se aliam.

Thomas O. Jones considera que a magia de Prospero (inserindo-se embora na perspectiva renascentista do ‘magus’ enquanto mestre em magia branca e defensor do Bem) se encontra mais ao nível da linguagem do que da acção. Com o perdão e através das palavras, Prospero tem o poder de transformar os corações dos seus opositores:

His [Prospero's] magic does not come from potions or talismans but from language. His long speech transforms Nature and the villainous hearts of his three enemies. (...) He returns them to their best natures. (...) His speech redeems them.<sup>64</sup>

Jones considera também que os magos cabalistas podiam influenciar os astros, caso fizessem as combinações correctas de palavras e frases: “If the Cabalah magus made correct combinations, the astrological powers of the stars might respond favorably”.<sup>65</sup> Não será difícil, pois, ligar esta opinião com a criação da tempestade e, conseqüentemente, observar a influência da Cabala em *The Tempest*.

E não poderá ser a aliteração Cabalah/Caliban, um outro indício de que Shakespeare possuía conhecimentos daquela ciência? A aliteração era recurso estilístico muito usado no Renascimento. Invocando apenas a obra de Sir Philip Sidney, encontramos os seguintes exemplos: na sequência lírica *Astrophil and Stella*, o nome Astrophil, aquele que ama a Estrela, conjuga uma das sílabas de Philip; em *The Old Arcadia*, o que ama Philoclea re-arranja as sílabas do nome da princesa e faz-se denominar Cleophila; o nome do pastor Philisides é também composto por sílabas de Philip Sidney. Assim, as aliterações poderiam servir na perfeição a quem pretendesse usar simbolicamente os conhecimentos da Cabala/Cabalah. Caliban, embora desprovido dos poderes mágicos de Sycorax, herdou a maldade de sua mãe, o que o leva a tentar violar Miranda e a desejar destruir os livros de Prospero, com o propósito de aniquilar o seu poder. Em lugar da gratidão pelo que Prospero e Miranda fazem por ele (o primeiro deixa-o ficar na ilha, a segunda ensina-o a falar), Caliban prefere traí-los e destruí-los para obter a terra para onde a mãe fora desterrada, mostrando com tal atitude a sua ligação ao elemento Terra. “Nas especulações de Jung, os quatro modos poderão

---

<sup>64</sup> Thomas O. Jones, *Renaissance Magic and Hermeticism in the Shakespeare Sonnets: Like Prayers Divine*. Studies in Renaissance Literature, v. 9 (Lewiston : The Edwin Mellen P, 1995) 1.

<sup>65</sup> Jones 4.

ser determinados como Sensações (Terra), Sentimento (Água), Pensamento (Ar) e Intuição (Fogo)".<sup>66</sup> Esta teoria poderá ser aplicada às personagens de Prospero (Pensamento e Intuição) e Caliban (Sensações). É necessário que Prospero use Ariel e a sua magia para controlar Caliban, pois este, devido aos modos e pensamento rudes, fica obcecado em violar Miranda e assassinar Prospero. Porém, como não tem poder nem engenho para tal, decide – assim que os náufragos chegam à ilha – encontrar alguém que o faça por si, juntando-se a Trinculo e Stefano.

A relação entre Ferdinand e Miranda afigura-se, por outro lado, essencial. A maioria dos estudiosos desta peça considera que as provações que Ferdinand sofre constituem um processo iniciático, uma espécie de rito de passagem da vida terrena para o Paraíso, consubstanciado em Miranda. Aliás, uma das razões pelas quais Shakespeare terá separado o grupo de náufragos poderá estar ligada às diferentes funções de cada um nessa Iniciação. Ferdinand, que ascende ao Paraíso, fica só; Antonio e Alonso que, tendo usurpado o trono e colaborado nessa situação, pecaram, bem como os fidalgos, compõem o grupo que será levado ao Purgatório, a fim de se redimir dos pecados e ser perdoado; Trinculo e Stefano, personagens sem quaisquer princípios morais, estão destinados ao Inferno, pois, com os seus actos, fazem lembrar o Mito da Queda (Anexo XXVI).

Ferdinand passa, no mar, por uma situação semelhante à morte, morte essa que será parte fundamental para a sua recompensa. Mircea Eliade defende o seguinte:

A estrada que leva ao centro (...) é árdua, repleta de perigos porque na verdade representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efémero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Richardson 34.

<sup>67</sup> Eliade 27.

Consegue assim entender-se a morte simbólica por que Ferdinand tem de passar (quando naufraga, Ferdinand é “purificado” pela água do mar) antes do seu encontro com Miranda, a pura donzela por quem se apaixona imediatamente. Mas não haverá aqui, também, uma conotação com a Alquimia? Não constituirá essa ‘morte’ um processo de albedo?

Quando Miranda vê Ferdinand, o primeiro homem que conhece além de seu pai e de Caliban, descreve-o, como um templo, segundo os pressupostos neoplatônicos de Marsilio Ficino, em que a beleza se alia à virtude e o amor pode elevar as almas/espíritos a um estado mais sublime (o supremo Bem): “There’s nothing ill can dwell in such a temple” (*Tpt.* I. ii. 460). A beleza era, para os Neoplatônicos, sinónimo de virtude moral. Ferdinand é, conseqüentemente, merecedor de ganhar a mão da casta Miranda, também ela muito bela, mesmo porque fora ainda purificado pela “morte” a que acima aludi.

As duras provas a que Prospero submete Ferdinand são comuns em qualquer rito de passagem. Para alcançar o seu propósito – a mão de Miranda, o Paraíso – Ferdinand tem de trabalhar quase como um escravo, para exercitar a humildade, e fá-lo sem se lamentar, antes agradecendo todos os sacrifícios a que é submetido. Como prémio de todo o esforço, Prospero concede-lhe a mão de Miranda e brinda os noivos com uma representação (‘masque’), na qual imperam a Mitologia Clássica através dos Mitos de Ceres/Perséfone e do Eterno Retorno.

Os Mitos de Ceres e do Eterno Retorno estão intimamente ligados, pois Ceres (Deméter na Mitologia Grega – Anexo XXVII) é a deusa da fertilidade, das colheitas e, por consequência, é a génese do eterno devir da natureza. O mito refere que Ceres tinha uma filha – Core (que significa ‘virgem’) – por quem Plutão se apaixonou e raptou para a levar para o reino das trevas, desposando-a. Ceres procurou Core durante nove dias e nove noites e, desesperada e indignada por não obter ajuda, nem sequer de Júpiter, pai de Core (cujo nome passara então a ser Perséfone), ordenou que a terra secasse, ameaçando, com esta atitude, a sobrevivência do homem. Plutão havia dado a Perséfone um bago de romã, fruto que possuía o poder de aprisionar ao reino das trevas quem o comesse, pelo que

Ceres não poderia voltar a ter a sua filha junto de si. A fim de evitar a destruição do homem, Júpiter e Mercúrio conseguiram chegar a um acordo (entre as partes) e, deste modo, Perséfone passaria nove meses com Ceres e três meses com Plutão no reino das trevas. Deste modo, temos três meses – o Outono – em que a terra parece ficar num estado de torpor, aguardando a chegada do momento em que a natureza renasce – a Primavera.

No ‘masque’ promovido por Prospero, Ceres, Juno, sua irmã, e Iris abençoam a união entre Miranda e Ferdinand e o seu amor casto, indicando que, possivelmente, essa união será o início de um ciclo sem pecado e/ou corrupção, isto é, a regeneração de Prospero estará concluída.

Paiva Correia e Ferraz de Abreu referem: “... um aspecto consensual parece ser o de que a sua comédia [de Shakespeare] nos propõe uma análise compreensiva das fraquezas humanas e não a exploração fria e satírica das loucuras do Homem”.<sup>68</sup> Prospero parece consubstanciar esta ideia, ao perceber e perdoar os seus inimigos. Porém, Prospero não se deixa sensibilizar por sentimentalismos e evidencia perceber que nada se irá alterar no comportamento e carácter de Antonio e Sebastian, pois, apesar de, aparentemente, tudo estar em harmonia, o silêncio em que estas personagens se refugiam parece indiciar que, de volta ao seu país, continuarão a tecer intrigas destinadas a obter dividendos políticos. Quando Miranda se maravilha com a visão de tanta gente (“O brave new world / That has such people in’t!” *Tpt.* V. i. 186-187), Prospero afirma que, apenas para ela, esse mundo era novo. Paiva Correia e Ferraz de Abreu definem tal postura da seguinte forma: “... uma crença na humanidade em geral e, sobretudo, a eterna esperança de que, através do amor dos jovens, seja recriado, em cada geração um Mundo Novo”.<sup>69</sup> A inocência de Miranda não lhe permite, ao contrário do que acontece com seu pai, ver a maldade que pode existir por detrás de qualquer coisa ou de qualquer ser. Prospero possui um conhecimento da natureza humana que Miranda, provavelmente, jamais dominará, mas tem

---

<sup>68</sup> P. Correia e F. Abreu 294.

<sup>69</sup> P. Correia e F. Abreu 295.

esperança que a inocência da filha seja uma mais-valia para construir de facto um mundo novo (não esqueçamos que a peça foi escrita no período renascentista e humanista).

O último acto da peça, no qual Prospero renuncia à magia que lhe custara, inclusive, o seu Ducado, é um prenúncio do que se seguirá e que o autor deixa em aberto. Prospero irá eventualmente para Milão e tomará a seu cargo os assuntos do reino; Miranda e Ferdinand seguramente casarão e irão viver para um dos reinos de seus pais – Milão ou Nápoles; Ariel regressará ao seu elemento natural; e Caliban ficará na ilha que foi de sua mãe, continuando a ser o mesmo ente abjecto. No Epílogo, Prospero coloca-se nas mãos do público, solicitando que seja esse mesmo público a decidir o seu destino. Poder-se-á, assim, dizer que *The Tempest* é uma obra aberta, sendo bastante curioso que, precisamente na sua derradeira peça, Shakespeare proceda deste modo. Poder-se-á ainda dizer que o autor não fechou totalmente a porta, preferindo deixar essa tarefa aos espectadores.

Ao regressar ao seu Ducado, Prospero regressará portanto a uma vida normal, em que a magia não faz sentido. É necessário, então, que todos os elementos mágicos sejam deixados na ilha, ela sim, um repositório de magia. Contudo, existe algo neste despojamento de Prospero que se afigura estranho: por que motivo se desfaz ele dos seus livros e do seu bastão mágico (note-se aqui a clara colagem à magia celta, em que o Mago usa uma vara como elemento fundamental do ritual), os bens mais preciosos – excepção feita a Miranda – com que aportara à ilha? Uma das respostas poderá ser que necessitava de magia, para chegar em segurança à ilha, com Miranda. Mas agora que as condições de viagem são diferentes, já não é necessário que Prospero possua poderes mágicos. Outra hipótese poderá estar relacionada com a fase de albificação que ocorre no *Opus*. Nesta fase, devemos, como diz Roob: “...rasgar os livros (...) não necessitamos mais deles”<sup>70</sup>. Ainda uma outra explicação poderá estar ligada ao facto de

---

<sup>70</sup> Roob 510.

Prospero ser, como muitos autores consideram, uma personificação de John Dee. Os seus actos assemelham-se aos do exílio a que o mago isabelino foi condenado. Prospero volta ao lar para acabar os seus dias, tal como Dee terminou a sua vida, sem exercer (pelo menos abertamente) os seus poderes.<sup>71</sup>

Um dos aspectos interessantes desta peça é a constatação da existência de apenas uma personagem feminina, Miranda, algo inédito nas obras de Shakespeare. Miranda simboliza a pureza, a perfeição e a bondade, para além de ser muito bela e de nunca ter sido vista por nenhum homem, à excepção de Prospero e Caliban (que tenta violá-la, como referi antes). Todavia, acredito que Miranda personifica muito mais do que todas estas virtudes. Ela representa o Bem e é, em última análise, o oposto de Caliban, o símbolo do Mal. Esta ideia é reforçada pelo facto de ser um ente conotado com o mundo natural (a Terra), um exemplo de ‘nature’, respondendo quase completamente ao apelo dos sentidos e das paixões, enquanto Miranda é produto da criação e educação de Prospero, associando-se portanto a ‘nurture’, bem como à espiritualidade. Miranda pode ser a “semente” da regeneração do que poderíamos designar por “Velho Mundo”, por oposição ao Novo a que Miranda alude, remetendo esta ideia para o campo da Astrologia e, de novo, para o Mito de Core/Perséfone. A virgem Core foi raptada por Plutão que, astrologicamente, simboliza o “Velho Ego”, os erros do passado ou, como Arroyo defende: “[a] obstinada manipulação dos outros para servir os próprios fins (...) a fascinação pelo poder”.<sup>72</sup> É, portanto, necessário, aprender com os erros anteriores e tentar emendá-los, de modo a poder seguir adiante no caminho da redenção/regeneração. Acredito, portanto, que o papel de Miranda é o de ‘regenerar’ o “mundo antigo” no qual seu pai vivia e do qual foi expulso por representantes do Mal. Tal regeneração concretizar-se-á por via do seu matrimónio com Ferdinand, que parece remeter para o casamento do rei e da rainha alquímicos, do qual resultará o rei vermelho, ou seja, a Pedra Filosofal.

---

<sup>71</sup> Dee, uma figura proeminente no reinado de Isabel I, foi exilado (por ordem de Jaime I) e impedido de exercer os seus poderes de conjurar demónios e transmutar metais. Recorde-se que Jaime I era totalmente contra a prática da magia, a qual se associava sempre à bruxaria.

<sup>72</sup> Arroyo 96.

### 4.3. *The Winter's Tale*

“Bequeath to death your numbness, for from him  
Dear life redeems you”(WT. V. iii. 102-103)

Não se tem a certeza da data em que a peça *The Winter's Tale* (Anexos XXVIII e XXIX) foi escrita, sabendo-se apenas que foi representada em 1611 e incluída no ‘First Folio’.

Martin Lings estabelece um paralelo entre *The Winter's Tale* e a *Divina Comédia* de Dante: “Of all Shakespeare’s plays the nearest parallel to the *Divine Comedy* is perhaps *The Winter's Tale*”.<sup>73</sup>

Ao contrário das obras iniciais, cujas temáticas se prendiam com o crime e a punição, nas peças finais, os temas são mais amenos, mais voltados para o perdão e para a benignidade. Cumberland Clark afirma: “In his [Shakespeare’s] last plays (...), the motive is not sin and punishment, but forgiveness and reconciliation”.<sup>74</sup> Em *The Winter's Tale* podem precisamente distinguir-se estas duas temáticas. Além disso, as últimas peças de Shakespeare – designadas por ‘romances’ – constituem um misto de comédia e tragédia, e em *The Winter's Tale* essa ambivalência está bem patente: os três primeiros actos apontarão para a tragédia, com o ciúme exacerbado de Leontes a criar uma espiral de violência que, com a rejeição das palavras do oráculo e consequente desafio e mesmo negação da ordem cósmica, culmina nas mortes de Mamillius e Hermione, bem como no desterro de Perdita que provoca ainda a morte de Antigonus e o naufrágio do navio em que viajava. Não esqueçamos que a tempestade simboliza um castigo, por conseguinte, Antigonus recebe o castigo divino pelo seu acto de crueldade, pois, embora Leontes lhe ordene que leve Perdita, Antigonus pode rebelar-se contra a ordem ou tentar fazer com que o Rei volte atrás.

---

<sup>73</sup> Martin Lings, *Shakespeare in the Light of Sacred Art* (London: George Allen & Unwin, 1966) 104.

<sup>74</sup> Clark 305.

Poder-se-á dizer que *The Winter's Tale*, como *The Tempest*, vai beber à fonte das 'Morality Plays': através de uma interligação de realismo com absurdo (atente-se nas intervenções de Autolycus e/ou do Clown), de natural com sobrenatural (a descrição do momento em que o pastor e o filho encontram Perdita, com todas as alusões ao ouro das fadas, é um dos inúmeros exemplos) e de literal com simbólico (sobretudo a nível de carga metafórica), Shakespeare transmite a ideia geral de que o ciúme doentio é perigoso e gerador de infelicidade; é, portanto, moralmente reprovável, embora, tal como acontece com a Natureza, também o ser humano possa regenerar-se, através do arrependimento e da penitência. Contudo, acredito que a temática mais importante em *The Winter's Tale* seja a da força do Amor. A relação entre Florizel e Perdita é quase deificada: Perdita é mesmo comparada à deusa Flora e, embora se aluda a questões do amor carnal, este nunca transcende o espiritual.

O ciúme exacerbado conduz Leontes a um estado de quase loucura, semelhante ao que leva Othello a assassinar Desdemona; Bloom afirma: "Leontes is an Othello who is his own Iago".<sup>75</sup> Observa-se em *The Winter's Tale* uma situação exactamente oposta à que se verifica em *Othello*, na qual a intriga de Iago – e não a imaginação de Othello – leva ao desfecho trágico da peça. À semelhança de Hamlet, Othello não tem perdão devido a ter infringido o 5º Mandamento da Lei de Deus, 'Não matarás'.

Esse ciúme doentio faz o rei descer ao Inferno, pois, ao renegar o oráculo, Leontes precipita toda a tragédia que culmina com as mortes de Mamillius e Hermione, bem como o desterro de Perdita. A este propósito, Honor Matthews refere:

---

<sup>75</sup> Bloom *Invention* 639.

Finally Leontes' rebellion against God becomes explicit, for he openly repudiates the word from Delphos (...). The suffering which inevitably follows from this defiance is both Leontes' punishment and his purgation.<sup>76</sup>

Os Actos IV e V jogam, por sua vez, com muitos elementos do género pastoril. P. Correia e F. Abreu afirmam:

Shakespeare conhecia também a tradição pastoril que atribuía uma função renovadora à natureza, idealizando o espaço verde como idílico, o que lhe permitiu combinar ou alternar as duas simbologias do bosque, tirando os efeitos desejados de uma ou de outra.<sup>77</sup>

Perdita, criada por pastores, organiza uma festa a que comparece Polixenes, pai do homem que ama e Rei da Boémia. Como o rei não aceita que o filho despose uma pastora, os amantes – com o auxílio de Camillo – decidem fugir para a Sicília, lar de Leontes, dando, assim, o primeiro passo para o desfecho, o perdão e a recompensa de Leontes. Nestes actos, prevalecem a regeneração/re-conciliação.

No entanto, há uma interligação de ambas as temáticas nas duas fases. Quando confrontado com a morte de seu filho e herdeiro, Leontes reconhece os erros, entrando, deste modo no caminho da redenção; Polixenes, por seu turno, tem uma explosão de fúria ao perceber que o filho quer casar com Perdita, que julga ser uma pastora. Esta atitude assemelha-se em tudo à que Leontes manifesta, consumido pelo ciúme, e consubstancia a intolerância que as gerações mais velhas assumem perante as mais jovens; a estas cabe a tarefa de redimir todos os pecados através do Amor.

---

<sup>76</sup> Honor Matthews, *Character & Symbol in Shakespeare's Plays* (Cambridge: Cambridge UP, 1962) 184.

<sup>77</sup> P. Correia e F. Abreu 287.

Poderemos considerar que, de certo modo, Leontes se assemelha a Adão: após a Queda, também Adão se arrependeu, tendo todavia de abandonar para sempre o Jardim do Éden, onde fora feliz; Leontes, por seu turno, perde todos os entes queridos quando, enlouquecido pelo ciúme, renega a esposa, a filha e mesmo as palavras do oráculo. Porém, ao contrário de Adão, Leontes – após vários anos de sofrimento e remorso – é perdoado, reencontra a filha e, cumprido o que a profecia outrora determinara (“the king shall live /without an heir if that which is lost be not found” – *WT*. III. ii. 134-135), recupera ainda a esposa, para que possa existir uma verdadeira redenção e reconciliação.

Na festa de Perdita, é visível a presença de ritos de fertilidade. Proserpina parece ser congénere, pelo menos no nome, de Perséfone (cujo nome em latim é Prosérpina), a deusa que Hades/Plutão raptou e que conseguiu viver três meses no reino das trevas e nove na terra com Ceres/Deméter, sua mãe. Perséfone é responsável, junto com Ceres, pelo cultivo dos campos. Assim, o tema do eterno devir das estações do ano é colocado na festa pastoril da peça. Esta temática parece também ocorrer no momento em que Leontes decide expulsar a filha que julgava bastarda e em que recebe as notícias das mortes de Mamillius e Hermione. Neste instante, metaforicamente, instala-se o Inverno (que, aliás, preside ao título da peça) no reino da Sicília para, dezasseis anos depois, com a chegada de Perdita e a ressurreição de Hermione, voltar a haver Primavera. Matthews alega que Leontes rejeita o futuro, ao expulsar a filha: “The casting-out of the new-born baby is another direct attack on the future, on the continuity of life”.<sup>78</sup> A rejeição de Perdita acarreta o castigo de Leontes sob a forma das mortes de Mamillius e de Hermione. Poder-se-á dizer que o Bem triunfa em *The Winter’s Tale*, porém, não sem muito sofrimento, obstáculos e perdas: Antigonus morre no cumprimento do dever e como consequência do pecado de Leontes; Mamillius morre também, para que seu pai se aperceba da gravidade do seu erro; Hermione perece como

---

<sup>78</sup> Matthews 183.

consequência do desgosto e da humilhação a que foi submetida, devido à desconfiança do marido; Perdita e Camillo são desterrados.

A questão do tratamento das plantas e da natureza é também abordada no Acto IV, com a descrição algo exaustiva das propriedades e fases de cultivo das flores, feita por Perdita a Camillo e Polixenes. A jovem debate com Polixenes a temática das plantas bravias, que nascem espontaneamente, por oposição às que são cultivadas pelo homem; na sua opinião, as plantas cultivadas não são tão verdadeiras como as outras, “Which some call nature bastards” (WT. IV. iv. 83.). Ironicamente, Polixenes, que defende, nesta discussão, o cruzamento de plantas, rejeita com veemência a união entre seu filho, herdeiro do trono da Boémia, e uma simples pastora, portanto num nível social bastante abaixo do de Florizel.

Como referi anteriormente, a tradição pastoril subjaz à obra de Shakespeare. Em poucas obras suas esse conhecimento é tão manifesto como em *The Winter's Tale*. As semelhanças da peça com *The Old Arcadia*, de Sir Philip Sidney, são inúmeras, mas as mais evidentes são as que se notam na festa de Perdita. Paiva Correia e Ferraz de Abreu referem: “Tanto Platão como More elegem a cidade como espaço privilegiado de convivência humana, opondo-se aos isolamento a que o campo convida”.<sup>79</sup> Sidney e Shakespeare, por outro lado, situam toda a acção ou partes importantes da acção das suas obras precisamente no campo, quiçá para evocar as memórias arquetípicas da inocência própria da “Era de Ouro”, à qual Eliade se refere do seguinte modo: “... a «era de ouro» sempre ocorrendo no princípio do ciclo, perto do *illud tempus* paradigmático (...) essa era de ouro é recuperável, em outras palavras, é possível repeti-la”.<sup>80</sup> O princípio do ciclo que Eliade relata é um tempo de inocência, de ingenuidade, uma época em que o pecado e a corrupção estão ainda ausentes.

A metáfora tem lugar de destaque em *The Winter's Tale*. As alusões aos astros são sempre metafóricas: a Lua passa a ser “the wat'ry star” (WT. I. ii. 1), remetendo para o facto de as marés (‘water’) serem governadas por este astro que

---

<sup>79</sup> P. Correia e F. Abreu 194.

<sup>80</sup> Eliade 101.

rege ainda o signo de Caranguejo (signo de Água); os planetas, por outro lado, são designados como obscenos ou funestos (remetendo para Saturno – planeta do karma), por exemplo. Leontes e os seus vassallos recorrem a imagens de doença e veneno para descrever os estados de espírito do monarca. Leontes compara-se mesmo a alguém que bebeu uma aranha venenosa, sendo que a aranha se inscreve numa epifania lunar dedicada à fiação e tecelagem e relacionada com as Parcas.<sup>81</sup> A fragilidade do fio da aranha reproduz uma realidade aparentemente ilusória e enganosa, situação com a qual Leontes se via confrontado. Também as alusões ao amarelo, cor ambivalente, do ciúme, que tanto pode significar a eternidade e a intuição, como a crueldade, a inveja ou a dissimulação, são simbólicas. Quando confrontado com o desejo de Leontes de o ver morto, Polixenes menciona o basilisco, que tanto pode ser uma erva cujas folhas se acredita possuírem poderes mágicos, como um réptil extraordinário, com o poder de matar apenas com o olhar. Esta metáfora é usada por Polixenes, porque não consegue entender os motivos que levam o seu amigo de infância a querer assassiná-lo. Na segunda parte da peça, as metáforas aparecem, obviamente, mais ligadas à natureza, posto que o tom do texto passa a estar conotado com o género pastoril.

Shakespeare parece revelar, em grande parte da sua obra, uma preocupação constante com o tempo, a juventude e a idade que, em *Sonnets*, é bem visível, mas que também ocupa largo espaço nesta peça, a ponto de o Acto IV se iniciar com o Tempo, desempenhando a função de Coro, como na Tragédia Clássica:

*A Winter's Tale* is the play in which the old and new motifs are most powerfully combined. The friendship between Leontes and Polixenes goes back to earliest childhood when they shared the experiences which usually unite only blood brothers and sisters.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Deusas que fiavam, teciam e cortavam o fio da existência dos humanos.

<sup>82</sup> Matthews 182.

Polixenes e Leontes relembram a sua infância e juventude, épocas em que eram felizes e viviam descuidados. Também o jovem casal Perdita e Florizel promove a reconciliação entre os dois reis desavindos e velhos e possibilita a ressurreição de Hermione, fazendo a felicidade de Leontes e apontando de novo para o tema da regeneração, com a juventude a revivificar a idade madura. O sobrenatural é, a par da Alquimia, abordado a vários níveis. A mitologia está expressa na consulta ao Oráculo de Delfos, onde domina Apolo; ao passo que a ressurreição de Hermione pertence ao domínio da Alquimia. Paulina, que já havia sido acusada de bruxaria no início da peça, não deseja que a ressurreição da rainha seja considerada como um acto de feitiçaria, pois, em última análise, a soberana é um símbolo do eterno retorno, da reencarnação. É como se Hermione fosse Ceres, “renascendo” quando encontra Core/Perséfone, a sua filha perdida. A este propósito, Dicta e Françoise, propõem uma teoria bastante interessante, ao aliar o Mito de Ceres/Deméter à carta de Tarot ‘O Mundo’:

A tradição sempre vinculou esta carta [o Mundo] a Deméter. Seu mito simboliza a união entre a grande mãe e a sua filha, a terra, a morte e a ressurreição, o equilíbrio dos elementos que se incorporam no universo.<sup>83</sup>

As autoras fazem uma descrição pormenorizada do mito, a qual, em várias passagens, se assemelha sobremaneira a esta peça:

Deméter decidiu, para agradecer a hospitalidade (...) fazer do príncipe [Demófon] um imortal. (...) A mãe (...) uivou quando viu a deusa colocar o seu filho no fogo. O encantamento rompeu-se e Demófon morreu. Deméter (...) disse: “Homens insensatos, que não sabeis ver vosso destino de felicidade ou de infelicidade”.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Dicta e Françoise, *Mitos e Tarôs. A Viagem do Mago*, trad. Maria Stela Gonçalves. (São Paulo: Pensamento, 1995) 174.

<sup>84</sup> Dicta e Françoise 176.

Paulina pode ser comparada a Prospero, pois as suas acções indiciam o domínio de artes mágicas, permitindo-lhe ressuscitar Hermione. É evidente que se pode alegar que Hermione não tinha morrido, que estivera escondida durante todo o tempo em que a filha se encontrava perdida (note-se a carga metafórica e metonímica contida no nome ‘Perdita’), e parece lógico que assim tenha sucedido, mas todo o processo de fazer reviver a estátua contém conotações alquímicas. Paulina teme, como já referi, que o seu acto seja visto como bruxaria, o que frequentemente acontecia com as operações alquímicas; depois, exige que Hermione deixe de ser pedra (estátua) e ressuscite, processo em tudo semelhante ao que ocorre na transformação da Pedra Branca no Rei alquímico. Contudo, se nesta cena, a Alquimia é por demais evidente, não deixam de existir outras situações e referências ao longo da peça. Quando Polixenes, lembrando a infância, se refere ao facto de os jovens não se preocuparem com o futuro e pensarem que são sempre jovens (“to be boy eternal” – *WT*. I. ii. 66), parece desejar obter o Elixir da Eterna Juventude, resultante do *Opus*; as menções a espelhos apontam também, como referi na análise de *Hamlet*, no sentido da Arte de Hermes; Polixenes faz um discurso, ao saber que Leontes o quer morto, que parece indicar a fase de *Putrefatio* (“...my best blood turn / To an infected jelly, and my name / Be yoked with his that did betray the Best!” – *WT*. I. ii. 418-420); Leontes, frente à estátua de Hermione, mostra também fases do processo alquímico (“Does not the stone rebuke me / For being more stone than it? O royal piece! / There’s magic in thy majesty” – *WT*. V. iii. 37-39); finalmente, o pastor que recolhera Perdita, enganado por Autolycus, acredita que vai ser executado e, no seu discurso, revela mais um passo do *Opus* (“some hangman must put on my shroud, and lay me / Where no priest shovels in dust” – *WT*. IV. iv. 457-458).

Para além da Alquimia, há evidência forte de outras teorias esotéricas, como a Astrologia e a Cabala, embora esta só ocorra esporadicamente e mais ligada à gematria e numerologia, como adiante referirei. As menções aos astros são inúmeras, enquanto a preocupação com a ordem cósmica e a consulta do oráculo se aliam à Astrologia. Por outro lado, Autolycus descreve-se como tendo

nascido sob o signo de Gémeos e refere Mercúrio que, não só se liga à Alquimia, como rege Gémeos e é, ainda, o protector dos ladrões, actividade que Autolycus domina com mestria. O karma, Lei da Acção e Reacção, também é profusamente mencionado. Para citar apenas um exemplo: “...change this purpose/Which being so horrible, so bloody, must/lead to some foul issue.” *WT. II. iii.151-153.*

Quanto à Cabala, parece-me que esta só é visível na referência ao pecado original feita por Polixenes, quando recorda a infância. Também parece existir influência da Cabala na descrição do oráculo que, creio, se assemelha à criação do Mundo e ao ‘Ein-Sof’ (“What we changed/Was innocence for innocence. We knew not/The doctrine of ill-doing” – *WT. I. ii. 70-72*). Cleomenes e Dion, certamente maravilhados com o que viram, descrevem o oráculo como algo ligado ao divino:

DION: I shall report,

For most it caught me, the celestial habits –

Methinks I so should term them – and the reverence

Of the grave wearers (...)

CLEOMENES: But of all, the burst

And the ear-deaf’ning voice o’th’ oracle

Kin to Jove’s thunder (...) (*WT. III. i. 3-10*)

A intervenção do oráculo de Delfos remete de novo para *The Old Arcadia*. Aqui, o oráculo prevê factos terríveis – a filha mais velha do Duque Basilius, Pamela, seria raptada, e a mais nova, Philoclea, viveria um amor “desonroso”, uma vez que se apaixonaria por uma “mulher”, Cleophila (na realidade, o Príncipe Pyrocles, disfarçado de Amazona) enquanto o próprio Duque atraíçoaaria a esposa, ao apaixonar-se também por Cleophila, e um estranho se sentaria no trono. A aceitação das palavras da pitonisa conduz ao auto-exílio da família de Basilius. Porém, em *The Winter’s Tale*, a referência à honestidade e pureza de Hermione é ignorada por Leontes, facto que precipita a tragédia da sua família. Podemos ainda

encontrar, neste ponto, um paralelo com a tragédia grega, nomeadamente com Édipo, posto que também ele foi vítima das previsões do oráculo.

É ainda possível divisar aspectos da Mitologia Clássica e da Mitologia Celta. A primeira parece perpassar toda a peça, sendo mais evidente na festa que ocorre no Acto IV, na qual se evoca o mito de Perséfone; a Mitologia Celta estará subjacente na cena em que o pastor encontra Perdita (Acto III) e, junto dela, uma fortuna que ele atribui às fadas (“ ‘Tis a lucky day, boy, and we’ll do good deeds on’t” – *WT*. III. iii. 134-135), as quais tinham o poder de tornar rico qualquer homem.

O Acto IV de *The Winter’s Tale*, principalmente a cena da festa no campo, pode ser considerado, como afirmei antes, um exemplo do género pastoril, muito em voga na época renascentista. Tal como também acima referi, são manifestas as semelhanças que esta peça possui com *The Old Arcadia*. Para além das já referidas intervenções do Oráculo de Delfos, observam-se ainda semelhanças na morte e ressurreição (de Basilius e de Hermione), no forte domínio da natureza (por exemplo na descrição que Pyrocles faz de Philoclea em *The Old Arcadia* e em todo o discurso sobre as flores que Perdita faz na festa em *The Winter’s Tale*), na “transformação” de figuras nobres em pastores (Florizel e Perdita em *The Winter’s Tale* e de Musidorus e Pyrocles em *The Old Arcadia*), ou mesmo na paridade de nomes de personagens-tipo, como é o caso da pastora Mopsa, nome convencionalmente rústico. Mopsa poderá ser uma variante feminina de Mopsus, nome dado a vários profetas gregos.

Por último, vejamos a Numerologia, como meio de estabelecer mais uma ligação à Cabala. O nome de Leontes perfaz **Nove**, número considerado sagrado pelos cabalistas, tal como vimos a propósito de *Hamlet*, e cujas características mais negativas são: “[pessoa] sem autocontrole, [que] pode tornar-se agressiva”.<sup>85</sup> Esta descrição assenta perfeitamente nas atitudes demonstradas pelo monarca quando este desconfia da esposa e do melhor amigo. Leontes poderia, perante as

---

<sup>85</sup> Liberato 36.

desconfianças que sente, usar o livre-arbítrio para perdoar, mas a sua índole cruel, irracional e egoísta leva-o a condenar-se e à sua família à destruição. Porém, as atitudes negativas de Leontes provocam o karma que o condena a perder todos os entes queridos, embora a hipótese de perdão não esteja afastada. Como Eliade refere:

À luz da lei do carma, os sofrimentos não apenas encontram um significado, mas ainda adquirem um valor positivo (...) já que, na verdade, eles representam o efeito fatal de vidas anteriores – mas também são considerados bem-vindos, pois só assim é possível absorver e liquidar uma parte do débito com o carma.<sup>86</sup>

Hermione, por seu turno, é **Seis**, pelo que, tal como Miranda em *The Tempest*, procura a harmonia e a verdade, o que se ajusta à sua postura e ao facto de estar inocente das acusações de que é alvo. Hermione é uma vítima inocente do espírito desequilibrado do marido, e toda a sua atitude durante o julgamento o demonstra. Caso fosse culpada fugiria com Polixenes e não demonstraria desconhecer os motivos pelos quais o marido passa a tratá-la de modo brusco.

O nome de Perdita perfaz **Um**, o número do início de algo (neste caso, de uma nova vida sem ciúme, nem desconfiança), não sendo, portanto, de estranhar que Perdita simbolize a força renovadora e regeneradora que conduz ao desenlace da peça. O número Um representa: “pessoas com grande habilidade em convencer e aconselhar”.<sup>87</sup> Mas que dizer de Mamillius, cujo nome também soma Um? Será que Perdita não funciona como uma ressurreição de Mamillius? Afinal, Perdita, como Mamillius, é a herdeira do trono da Sicília. Mamillius é o primogénito, aquele que os povos ancestrais consideravam como filho de um deus e cujo sacrifício o restituía à divindade.<sup>88</sup> O seu sacrifício poderá, assim, restituir aos deuses o seu filho, se nos reportarmos ao facto de Leontes rejeitar o oráculo e,

---

<sup>86</sup> Eliade 92.

<sup>87</sup> Liberato 28.

<sup>88</sup> Eliade 99.

com esse gesto, ofender Apolo, deus guardião desse oráculo, mas também poderá servir para que Leontes possa iniciar o seu caminho de arrependimento e redenção. Quando esse caminho se completa, o monarca readquire o que lhe pertencia por direito, Perdita é recuperada e a regeneração acontece, pois, como Mircea Eliade defende:

Na “perspectiva lunar” a morte do indivíduo e a morte *periódica* da humanidade são necessárias, assim como são necessários os três dias de escuridão que precedem o “renascimento” da lua. A morte do indivíduo e a morte da humanidade são também necessárias para a sua regeneração.<sup>89</sup>

Um outro aspecto que parece interessante referir em relação a Perdita é o facto de, à semelhança de Miranda em *The Tempest*, também ela ser um produto de ‘nurture’, pois foi educada pelo pastor que a encontrou recém-nascida. Além deste e do filho, não conheceu outros homens antes de encontrar Florizel; de igual modo, ela é a força regeneradora do “Velho” mundo de seu pai; é a Primavera que substitui o Inverno que se havia instalado aquando da sua rejeição por Leontes; é Core/Perséfone, voltando para junto de sua mãe Ceres, a fim de que possam, em conjunto, fazer renascer a natureza, a vida, o homem.

O nome de Florizel soma **Quatro**, que simboliza, não apenas a solidez, a lealdade e a atenção,<sup>90</sup> mas também o dever e a segurança.<sup>91</sup> O papel que desempenha em relação a Perdita, a maneira como afronta seu pai para ficar com a mulher que ama, parecem comprovar esta ideia. Por sua vez, Antigonus é um **Três**, número que caracteriza pessoas com boa expressão verbal e escrita e diplomacia, quando positivamente posicionadas, mas que simboliza também superficialidade, cinismo e espírito mexeriqueiro, se negativamente associadas.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Eliade 79.

<sup>90</sup> Liberato 31.

<sup>91</sup> Almeida 18.

<sup>92</sup> Liberato 30.

Poderemos duvidar que Antigonus revela estes dois pólos? Quando Leontes decide punir Hermione por algo que ela não pratica, Antigonus tenta, através de alguma diplomacia, fazer o monarca entender a razão. Porém, ao ser-lhe ordenado que faça desaparecer Perdita, Antigonus revela toda a sua fraqueza de carácter e superficialidade, motivo pelo qual é castigado, sendo devorado por um urso que, na Mitologia Grega, se alia a Ártemis e a rituais lunares cruéis. Não esqueçamos que estava escuro quando Antigonus morreu, e, em termos alquímicos, o urso representa a escuridão do nigredo. Pode ainda pensar-se que a escuridão que se associa ao urso simboliza o início do “Inverno” do reino de Leontes.

Finalmente, o nome de Paulina perfaz **Onze** – Número Mestre: “[uma pessoa com] inspiração, sensibilidade à espiritualidade, coragem diante de situações inesperadas, idealismo, carisma [e] determinação, [que] poderá ser requisitada como conselheira e confidente”.<sup>93</sup> Torna-se difícil separar esta definição do papel de Paulina na peça. Se quisermos ir um pouco mais longe, poderemos dizer que o nome Paulina apresenta evidente paralelismo com Paulo, podendo remeter para um dos maiores pregadores cristãos: S. Paulo; não esqueçamos que a ressurreição de Hermione tem lugar numa capela e que Paulina apela a toda a fé de Leontes (“It is required / You do awake your faith” – *WT*. V. iii. 94-95).

Mas também Camillo é Onze, pelo que pode dizer-se que a sua função, como a de Paulina, é a mesma: aconselhar e promover o reencontro que origina a redenção de Leontes e a ressurreição de Hermione. Porém, Paulina age como ‘magus’, como a Grande Deusa Mãe da Mitologia celta, enquanto Camillo age através do discurso. Voltando ao conflito entre ‘passion’ e ‘reason’, pode afirmar-se que Paulina é, de algum modo, ‘passion’, enquanto Camillo é, predominantemente, ‘reason’. Ao contrário do habitual neste conflito, ‘passion’ e ‘reason’ unem-se, através da união factual de Paulina e Camillo, o que poderá simbolizar um desejo de harmonia total por parte de Shakespeare. Contudo,

---

<sup>93</sup> Liberato 40.

Paulina é ambivalente, pois também parece simbolizar 'reason', na medida em que tenta que Leontes veja a verdade. Na realidade, após a tragédia, Paulina transforma-se numa espécie de consciência de Leontes.

## CONCLUSÃO

Após o estudo dos textos ao longo do capítulo anterior, e tendo presentes os aspectos tratados na parte introdutória, acerca do tópico que regeu esse mesmo estudo, importa agora tirar algumas conclusões globais e tentar responder às questões colocadas na Introdução.

Lilian Verner-Bonds defende o seguinte:

O homem tem tido sempre a consciência intuitiva do que é um bom presságio e do não é. Grande parte deste sentido intuitivo ou psíquico foi relegado para segundo plano com o advento da era “científica”. Mas seja uma revolta contra a era industrial e científica, em que as máquinas tomaram conta dos sentidos e das sensibilidades humanas, seja o reacender de ecos interiores e antigos, tem-se verificado um interesse renovado e um ressurgimento das artes proféticas.<sup>1</sup>

De facto vivemos hoje uma era em que muitas são as pessoas desesperadas para encontrar as suas origens e a génese dos seus problemas, quer através de processos mais ou menos complicados de busca genealógica, quer recorrendo a terapias de vidas passadas.<sup>2</sup>

O homem do Renascimento, ao contrário, preocupava-se extremamente com a ordem cósmica e tudo fazia para que a harmonia e a música das esferas não sofresse quaisquer alterações. Talvez por isso, Shakespeare faz, principalmente nas suas tragédias, todos os possíveis por aplicar a devida punição aos prevaricadores, uma vez que, segundo o plano das correspondências, a desordem no microcosmo teria repercussões no macrocosmo e vice-versa:

---

<sup>1</sup> Lilian Verner-Bonds, *As Artes Divinatórias*, trad. Isabel Alves, (Lisboa: ASA, 2002) 9.

<sup>2</sup> Richardson 78.

... A Árvore da Vida (...) macrocosmicamente, representa a estrutura do universo e das forças que modelam as nossas vidas; microcosmicamente, representa a estrutura interior do Homem e as qualidades do Eu que tenta afirmar-se contra o Universo. Trata-se mesmo de uma reafirmação do tipo «como acima, também em baixo». O homem é uma miniatura do universo.<sup>3</sup>

Mas Shakespeare viveu também numa época em que o Neoplatonismo e as ciências ocultas ocupavam um lugar de destaque na sociedade, principalmente nos círculos mais cultos. O povo aderiu com mais facilidade à Magia Celta e à superstição, que era uma herança das crenças maniqueístas medievais. Por outro lado, na época de Shakespeare, o drama destinava-se predominantemente, se não em exclusivo, à representação, e Shakespeare escrevia apenas para a sua companhia teatral, o que poderá explicar alguns problemas editoriais, bem como certas didascálias e contextos que acabam por ser de suma importância numa análise mais ocultista da obra.

Através da pesquisa que realizei, envolvendo as três peças – *Hamlet*, *The Tempest* e *The Winter's Tale* – tentei demonstrar a existência, em cada uma delas, de elementos relacionados com as ciências ocultas abordadas. Para tanto, após ter perspectivado, no Capítulo I, os contextos histórico, social e cultural em que Shakespeare se movia, procedi à articulação destes contextos com as teorias herméticas e ocultistas que, à época, proliferavam em Inglaterra e no resto da Europa. A minha primeira preocupação, ao tentar aplicar as ideias das ciências ocultas às peças, foi a de averiguar a possibilidade de existência de cada uma dessas ciências *de per se*. Porém, se foram logo evidentes numerosos indícios alquímicos em *Hamlet* e em *The Winter's Tale*, o mesmo não se verificou em relação a *The Tempest*, na qual se tornou quase impossível destringir, nos versos e no decurso da acção, as que pertenciam a uma ou a outra ciência esotérica, pois o

---

<sup>3</sup> Richardson 29.

mesmo verso podia ter pormenores de mais de uma, e a acção parecia encerrar características muito peculiares. Poder-se-á dizer que *The Tempest* simboliza a ideia defendida por Cumberland Clark: “In Shakespeare’s England the almost universal belief in the presence and power of the Unseen touched national life at every point”.<sup>4</sup> Com efeito, os temas de conversa desta época giravam em torno das viagens de navegadores como Francis Drake, existindo um verdadeiro fascínio por tudo quanto se relacionasse com os seres ‘fantásticos’ de terras logínquas. A credulidade e superstição da época renascentista, o ‘gosto pelo sangue’ (divertimentos sanguinários como ‘bear baiting’ eram apreciados, tanto por Isabel I, como pelos seus súbditos), bem como a crença no sobrenatural estão presentes nas obras de William Shakespeare e nas dos seus contemporâneos Ben Jonson e Christopher Marlowe, por exemplo.

Ao estudar a ciência Cabala, descobri uma perspectiva acerca da qual não fizera quaisquer explorações: a prática da gematria, que se generalizou, dando lugar à Numerologia. Posto que não possuía os conhecimentos necessários a uma plena utilização da gematria na análise dos textos de Shakespeare – até porque, quando se aplica a gematria a qualquer assunto, o alfabeto hebraico não contempla as vogais – decidi alargar a pesquisa ao campo da Numerologia, de modo a poder enveredar por uma tentativa de emprego dos conceitos numerológicos às personagens principais das obras analisadas.

A adesão de Shakespeare ao género pastoril, que se observa, embora de modo fugaz, em *The Tempest*, assume grande importância em *The Winter’s Tale*, onde se alia ao Mito do Eterno Retorno, à regeneração cíclica da natureza e a ritos de fertilidade, também aceites e propagados por ocultistas famosos: “... nas teorias de Tycho Brahe, Kepler, Cardano, Giordano Bruno ou Campanella, a ideologia cíclica sobrevive, ao lado da nova concepção do progresso linear professado, por exemplo, por um Francis Bacon ou um Pascal.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Clark 19.

<sup>5</sup> Eliade 126.

Ao recordarmos a festa campestre que ocorre em *The Winter's Tale*, não será difícil imaginar as jovens das comunidades agrícolas ancestrais celebrando, nos ritos eleusianos, a Primavera, adornadas com flores – à semelhança de Perdita e suas amigas – e protagonizando cerimónias de iniciação feminina em que se identificam com a virgem Core ou a esposa Perséfone. De igual modo, os mancebos identificar-se-iam com o amável e respeitador Apolo ou com o mais ousado Dionísus.

Tanto em *The Tempest* como em *The Winter's Tale*, o tema da redenção/regeneração é dominante. Em *The Tempest*, Prospero é, simultaneamente, objecto e obreiro da sua regeneração que apenas será alcançada quando todas as outras personagens tiverem passado por igual processo; Ariel, por outro lado, é o agente das grandes transformações que se operam na obra, quer a nível da acção (é ele que controla a tempestade e faz com que todos os náufragos saiam incólumes), quer das personagens (ajuda à purificação de Ferdinand, alerta Alonso para a conspiração de que está a ser alvo, ilude os sentidos dos nobres, castiga Caliban e os seus companheiros, Stefano e Trinculo, e abençoa a união de Miranda e Ferdinand). Por seu turno, em *The Winter's Tale*, são Paulina e Camillo os motores da concórdia, personificada na união dos amigos desavindos, através dos respectivos filhos Florizel e Perdita. A Paulina cabe o papel de, recorrentemente, lembrar a Leontes o pecado cometido; é também ela que se encarrega de dizer ao monarca que a hora do perdão havia chegado. Camillo, por sua vez, é o conselheiro e a força apaziguadora das explosões de cólera, tanto de Leontes (embora sem sucesso), quanto de Polixenes.

A colocação de linhas emblemáticas no início da análise de cada peça prende-se com a simbologia que, quanto a mim, ela acarreta. Assim, a pequena citação de *Hamlet*, simboliza toda a sua introspecção e as dúvidas filosóficas que frequentemente assaltam a personagem principal; a de *The Tempest* reporta-se ao sonho e, conseqüentemente, à magia que Prospero usa para atingir os objectivos a que se propõe; finalmente, a de *The Winter's Tale* relaciona-se com a regeneração,

que tanto pode ser da natureza, como de Leontes, como, a um outro nível, pode simbolizar a ressurreição de Hermione.

Após vários meses de pesquisa para a elaboração desta dissertação, as questões que coloquei na Introdução acabaram por resultar em respostas que me parecem plausíveis. Creio que a obra de Shakespeare está repleta de teorias ocultistas e esotéricas, e mesmo as comédias contêm elementos normalmente associados ao Ocultismo e ao Esoterismo. Na sua produção literária (fazendo eco das ideias de Honor Matthews, podemos dizer que as peças possuem estrutura tríptica: assentam num pecado primordial, numa ilusão contínua e na esperança de redenção), Shakespeare utiliza todos os tipos de ciências ocultas, desde a Astrologia à Alquimia, passando pela Cabala e pela Magia. Shakespeare tinha, de facto, conhecimentos sobre Alquimia, como penso ter demonstrado; ao contrário do que os preceitos alquímicos estipulavam, não guardou segredo dos ensinamentos, pois, de modo mais aberto ou mais resguardado, colocou-os na sua obra. Tendo em conta que os textos se destinavam a ser representados e que às representações assistia todo o tipo de público, parece-me claro que o autor quebrou o código de conduta dos alquimistas, razão que poderá ter levado a que, hoje em dia, não se fale acerca de Shakespeare nos círculos ocultistas (como se fala de Francis Bacon, por exemplo).

Contudo, à medida que as respostas iam sendo obtidas, outras questões se levantavam: poderá Hamlet, ao demonstrar a sua obsessão em relação à morte e consequente decomposição do corpo, ser considerado um 'alquimista'? Terá como objectivo, ao assassinar Claudius e vingar a morte do pai, promover o processo que o levará a renascer como o Rei alquímico? Será Prospero uma personificação de John Dee ou do próprio autor, quando deixa ao espectador/leitor a decisão do seu destino? Poderia Leontes ter tido outro tipo de atitude, ou o seu karma tê-lo-á impedido? E qual será o significado do sacrifício de Mamillius? A função desta criança inocente é apenas a de morrer sem quaisquer implicações escusas, ou, pelo

contrário, será uma evocação do pequeno Domófon,<sup>6</sup> vítima da curiosidade (leia-se pecado) de sua mãe?

Eliade defende que nada tem apenas um sentido literal: “os objectos ou actos adquirem um valor, e, ao fazer isso, tornam-se reais, porque participam, de uma forma ou outra, de uma realidade que os transcende”.<sup>7</sup> Assim, poder-se-á inferir que, na obra de Shakespeare, também nada é tão directo e objectivo quanto possa parecer à partida. Mesmo quando aparenta criticar, por vezes com grande veemência, uma qualquer teoria e/ou situação, o autor parece estar a conduzir o espectador/leitor à reflexão sobre essa teoria ou situação. Tome-se como exemplo a aliteração Cabalah/Caliban, mencionada no capítulo anterior: os cabalistas não possuem a concepção de Mal como nós a percebemos; para eles, o Mal é inexistente. Não poderá Shakespeare, com uma personagem que simboliza o Mal, a magia negra, a devassidão, usar de ironia para criticar alguns estudiosos desta ciência que, eventualmente, poderiam apresentar posições um pouco “fundamentalistas” acerca da mesma? Não será esse, também, o motivo pelo qual Shylock, em *The Merchant of Venice*, personifica uma quase feroz crítica aos judeus?

Creio que Shakespeare não é um dramaturgo que tenha criado muitas personagens-tipo. Pelo contrário, as suas personagens são seres vulgares, com todos os matizes do homem comum, nas suas vertentes benéfica e malévola. Mas, ao mesmo tempo, estes seres, que poderiam ser encontrados em qualquer lugar ou situação na Inglaterra isabelina, discorrem sobre a vida, o Bem e o Mal, e filosofam sobre os valores morais e a ética.

Analisar Shakespeare à luz da Alquimia e da Cabala foi um desafio, a todos os níveis, estimulante, e espero ter contribuído para enriquecer o estudo das suas obras com uma temática pouco explorada, mas que, no limiar da Era de

---

<sup>6</sup> segundo Dicta e Françoise, Demófon é filho do casal Celeu e Metanira que acolheu Ceres quando esta procurava a filha. Para lhes agradecer, Ceres quis tornar o pequeno príncipe imortal, mas a curiosidade da mãe provocou a sua morte.

<sup>7</sup> Eliade 17-18.

Aquário, se afigura extremamente actual. Acredito, contudo, que muito terá ainda ficado por dizer.

Se quiséssemos inventariar as obras analisadas, poderíamos dizer que *Hamlet* dá início ao processo alquímico, com a luta entre o Mercúrio e o Enxofre (Hamlet e Laertes) que resulta na Pedra Branca, a qual, posteriormente, propiciará a transmutação; *The Tempest* fornece um componente essencial à harmonização entre o Mercúrio e o Enxofre, ou seja, o sal, que promoverá o desfecho desejado do *Opus* (a transmutação e a Pedra Filosofal); e *The Winter's Tale* representa a ressurreição/regeneração, se quisermos, o aparecimento da Pedra.

E fecha-se o ciclo.

Não posso, contudo, deixar de sublinhar um facto que, em si, traz toda uma carga simbólica ligada ao Teatro: "... no fim do ritual, um mágico vulgarmente bate dez pancadas no chão."<sup>8</sup> Este acto não se assemelhará às 'pancadas de Molière' anunciando, não o fim, mas o início de um "acto de magia"?

---

<sup>8</sup> Richardson 30.

## BIBLIOGRAFIA

## Primária A

Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Stanley Wells *et al.* *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Clarendon P, 2005. 682-718.

---. *The Tempest*. Ed. Stanley Wells *et al.* *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Clarendon P, 2005. 1222-1243.

---. *The Winter's Tale*. Ed. Stanley Wells *et al.* *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Clarendon P, 2005. 1124-1152.

## Primária B

*Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica, Frades Capuchinhos, 2002.

Camões, Luiz Vaz de. *Rimas*. Org. Álvaro Júlio da Costa Pimpão Coimbra: Editora Atlântida, 1973.

Melo, D. Francisco Manuel de. *Tratado da Ciência Cabala*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

More, Thomas. *Utopia*. ed. George M. Logan and Robert M. Adams. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Sidney, Sir Philip. *Astrophil and Stella*. Ed. Katherine Duncan-Jones. *Sir Philip Sidney. The Major Works*. Oxford: Oxford UP, 2002. 153-211.

---. *The Old Arcadia*. Ed. Katherine Duncan-Jones. Oxford: Oxford UP, 1985.

Trimegisto, Hermes. *Corpus Hermeticum*. Trad. S. Franclim e Ana Paulos. Lisboa: Huguin Editores, 2002.

#### Secundária

Almeida, Clara de. *Manual de Numerologia*. Lisboa: Pergaminho, 2003.

Arnold, P. *Clef pour Shakespeare: Esotérisme de l'œuvre Shakespearienne*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1977.

Baigent, Michael, and Richard Leigh. *The Elixir and the Stone*. 1997. London: Arrow Books, 2005.

Berenson-Perkins, Janet. *A Cabala Explicada*. Trad. Marta Jacinto. Lisboa: Contralivros, 2002.

Beresniak, Daniel. *A Cabala Viva*. Trad. Ana Vasconcellos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

Bindoff, S.T. *Tudor England*. The Pelican History of England. Vol. 5. Harmondsworth: Penguin, 1991.

Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1999.

---. *Kabbalah and Criticism*. 1975. London: Continuum, 1982.

Boyce, Charles. *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*. London: Wordsworth Editions, 1996.

Bryant, J.A., Jr. *Hippolyta's View: Some Christian Aspects of Shakespeare's Plays*. Kentucky: U of Kentucky P, 1961.

Bullough, Geoffrey, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

Calderwood, James L. *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1971.

---. *To Be and Not To Be. Negation and Metadrama in Hamlet*. New York: Columbia UP, 1983.

Clark, Cumberland. *Shakespeare and the Supernatural*. London: William & Norgate, 1931.

Clemen, W.H. *The Development of Shakespeare's Imagery*. New York: Hill and Wang, 1962.

Conway, D.J. *A Magia Celta*. Trad. Pedro Vidal. Lisboa: Estampa, 1994.

Correia, M<sup>a</sup> Helena de Paiva, e M<sup>a</sup> Eduarda Ferraz de Abreu. *Literatura Inglesa I. Época Renascentista*. Lisboa: U Aberta, 1996.

Dicta e Françoise. *Mitos e Tarôs. A Viagem do Mago*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Pensamento, 1995.

Drury, Nevill. *Magic and Witchcraft*. London: Thames & Hudson, 2003.

Dyer, T.F. Thiselton. *Folk-lore of Shakespeare*. New York: Dover Publications, n.d.

*The Elizabethans*. The Pitkin Guide. Norwich: Jarrold P, 2004.

Eliade, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Trad. José A. Ceshin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

Evans, G.B. *Shakespeare, Aspects of Influence*. Harvard: Harvard UP, 1976.

Faria, Luísa Leal de. *Sociedade e Cultura Inglesas*. Lisboa: U Aberta, 1996.

Fontana, David. *A Linguagem dos Símbolos*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

Frye, Northrop. *A Natural Perspective; the Development of Shakespearean Comedy and Romance*. New York: Columbia UP, 1965.

Halliday, F.E. *Unfamiliar Shakespeare*. London: House of Stratus, 2000.

Hankins, John Erskine. *Backgrounds of Shakespeare's Thought*. Hamden: Archon Books, 1978.

Honigman, E.A.J. *Myriad-minded Shakespeare. Essays on the Tragedies, Problem Comedies and Shakespeare the Man*. Ipswich: MacMillan P, 1997.

Jones, Emrys. *The Origins of Shakespeare*. Oxford: Oxford UP, 1997.

Jones, Thomas O. *Renaissance Magic and Hermeticism in the Shakespeare Sonnets: Like Prayers Divine*. Studies in Renaissance Literature. Vol. 9. Lewiston : The Edwin Mellen P, 1995.

Kenyon, P. *Stuart England*. The Pelican History of England. Vol. 6. Harmondsworth: Penguin, 1990.

Knight, G. Wilson. *Shakespeare and Religion: Essays of Forty Years*. New York: Barnes & Noble, 1967.

---. *The Shakespearean Tempest*. 1953. London: Methuen, 1968.

Knights, L.C. *Some Shakespearean Themes. An Approach to Hamlet*. Harmondsworth: Penguin, 1960.

Laroque, François. *Shakespeare. Court, Crowd and Playhouse*. Trad. do Francês Alexandra Campbell. 1993. London: Thames & Hudson, 2002.

Liberato, Aparecida. *Vivendo Melhor com a Numerologia*. Rio de Janeiro: Ed. Best Seller, 1999.

Lings, Martin. *Shakespeare in the Light of Sacred Art*. London: George Allen & Unwin, 1966.

- . *The Sacred Art of Shakespeare: to Take Upon Us the Mystery of Things*. Rochester: Inner Traditions International, 1998.
- Long, Michael. *The Unnatural Scene. A Study in Shakespearean Tragedy*. London: Methuen, 1976.
- Matthews, Honor. *Character & Symbol in Shakespeare's Plays*. Cambridge: Cambridge UP, 1962.
- Milward, Peter. *Shakespeare's Religious Background*. London: Sidgwick & Jackson, 1973.
- Moser, Fernando de Mello. *Discurso Inacabado – Ensaio de Cultura Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- Muir, Kenneth. *Shakespeare the Professional and Related Studies*. London: Heinemann, 1973.
- Mulryne, J.R., and Margaret Shewring eds. *Theatre and Government under the Early Stuarts*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Nataf, André. *The Wordsworth Dictionary of the Occult*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1991.
- . *Os Mestres do Ocultismo*. Trad. Pedro Ramos. Lisboa: Editora Pergaminho, 1997.
- Nuttall, A.D. *Two Concepts of Allegory. A Study of Shakespeare's The Tempest and the Logic of Allegorical Expression*. London: Routledge & Kegan Paul, 1967.

Picard, Liza. *Elizabeth's London*. London: Phoenix, 2003.

Ramsay, Jay. *O Caminho do Alquimista. A Arte da Transformação*. Trad. Isabel Sequeira. Mem Martins: Edições Europa-América, 1999.

Richardson, Alan. *A Cabala*. Trad. José A. Mendes de Sousa. Lisboa: Estampa, 1988

Roob, Alexander. *Alquimia & Misticismo*. Trad. Teresa Curvelo. Köln: Taschen, 2001.

Sédillot, Carole. *Da Alquimia*. Trad. Miguel Mascarenhas. Lisboa: Editora Pergaminho, 2002.

Sena, Jorge de. *A Literatura Inglesa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1989.

Simpson, R.R. *Shakespeare and Medicine*. Edinburgh and London: E. & S. Livingston, 1962.

Sitwell, Edith. *A Notebook on William Shakespeare*. London: MacMillan, 1948.

Southworth, John. *Shakespeare the Player. A Life in the Theatre*. Gloucestershire: Sutton P, 2000.

Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*. Cambridge: Cambridge UP, 1965.

Tillyard, E.M.W. *The Elizabethan World Picture*. 1943. Harmondsworth: Penguin, 1990.

Trevelyan, E.M. *A Shortened History of England*. Harmondsworth: Penguin, 1987.

---. *English Social History: a Survey of Six Centuries – Chaucer to Queen Victoria*. London: Longmans, Green, 1947.

---. *Shakespeare for All Time*. Oxford: Oxford UP, 2003.

Tuan, Laura. *Le Grand Livre des Sciences Occultes*. Paris : Editions De Vecchi, 2004.

Vários. *Ciências Ocultas e Parapsicologia*. Lisboa: RPA Publicações, 1978.

Verner-Bonds, Lilian. *As Artes Divinatórias*. Trad. Isabel Alves. Lisboa: ASA, 2002.

Wood, Michael. *In Search of Shakespeare*. London: BBC Worldwide, 2003.

Yates, Frances A. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London: Ark Paperbacks, 1985.

Zalbidea, Victor *et al.*, org. *Alquimia e Ocultismo*. Trad. M<sup>a</sup> Teresa Carrilho. Lisboa: Edições 70, 1991.

## RECURSOS ON-LINE

## Websites

*COPAC*. 2006. Jul. 01.

<<http://copac.ac.uk/copac/>>

*Library of Congress – Catálogo Online*. 2006. Jul. 01.

<<http://catalog.loc.gov/help/contents.htm>>

*The Bodleian Library*. 2006. Jul. 01.

<<http://www.rsl.ox.ac.uk/>>

*The British Library*. 2006. Jul. 01.

<<http://www.bl.uk/>>

*The Oxford Text Archive*. 2006. Jul. 01.

<<http://ota.ahds.ac.uk/>>

*Renascence Editions*. Ed. Richard Bear. 2006. Jul. 01.

<<http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/ren.htm>>

*The Early Modern Drama Database*. 2006. Jul. 01.

<<http://www.columbia.edu/~tdk3/earlymodern.html>>

*Wikipédia. Enciclopédia On-line*. 2006. Jul. 01.

<<http://www.wikipedia.com>>

*Índice Biográfico do Teatro Isabelino*. David J. Kathman. 2006. Jun. 30.

<<http://ShakespeareAuthorship.com/bd/>>

*Renaissance Electronic Texts*. Ed.Ian Lancashire. 2006. Jun. 30.

<<http://www.library.utoronto.ca/www/utel/ret/ret.html>>

*Dr. Desmet's Renaissance Drama Homepage*. 2006. Jun. 30.

<<http://virtual.park.uga.edu/cdesmet/434web.htm>>

*Sintonia Alternativa*. 2006. Jun. 30.

<<http://www.syntonia.com/textos/textosesoterismo/textosalquimia/transmutacao.htm>>

*A Comprehensive Study Guide to the World of William Shakespeare*.

2006. Jun. 30.

<<http://sites.micro-link.net/zekscrab/>>

*Mr. Shakespeare and the Internet*. 2006. Jul. 01.

<<http://shakespeare.palomar.edu/default.htm>>

*Shakespeare High, Including Surfing with the Bard* (Amy Ulen). 2006. Jul. 01.

<<http://www.shakespearehigh.com/>>

*Shakespeare: Internet Editions*. 2006. Jul. 01.

<<http://ise.uvic.ca/index.html>>

*Shakespeare Resource Center*. 2006. Jul. 01.

<<http://www.bardweb.net/>>

*The Complete Works of William Shakespeare*. Ed.Jeremy Hylton. 2006. Jul. 01.

<<http://the-tech.mit.edu/Shakespeare/>>

*The Global Electronic Shakespeare Conference.* 2006. Jul. 01.

<<http://www.shaksper.net>>

*The Works of the Bard.* Ed. Matty Farrow. 2006. Jul. 01.

<<http://www.it.usyd.edu.au/~matty/Shakespeare/>>

*Triangulating Shakespeare* (Steven Marx). 2006. Jul. 01.

<<http://cla.calpoly.edu/~smarx/Shakespeare/triang/index.html>>

*William Shakespeare's facts.* 2006. Jul. 01.

<<http://absoluteshakespeare.com/>>

*Shakespeare Online.* Ed. Amanda Mabillard. 2006.Jul.01.

<<http://www.shakespeare-online.com/>>

Jornais On-Line

*Early Modern Culture: An Electronic Seminar.* 2006. Jun. 30.

<<http://eserver.org/emc/default.html>>

*A fabulous Timeline of Elizabethan/Jacobean history and politics.* 2006. Jun. 30.

<<http://history.wisc.edu/sommerville/>>

*Renaissance Faire.* 2006. Jun. 30.

<<http://renaissance-faire.com/index.html>>

*Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies.* 2006. Jun. 30.

<<http://www.humnet.ucla.edu/cmrs/default.html>>

*Renaissance Forum*. 2006. Jun. 30.

<[http://www.hull.ac.uk/Hull/EL\\_Web/renforum/](http://www.hull.ac.uk/Hull/EL_Web/renforum/)>

*Renaissance, the Elizabethan World*. 2006. Jun. 30.

<<http://renaissance.dm.net/>>

*Early Modern Literary Studies: A Journal of Sixteenth-and Seventeenth-Century English Literature*. 2006. Jun. 30.

<<http://purl.oclc.org/emls/emlshome.html>>

*VoS English Literature: Renaissance*. 2006. Jul. 01.

<<http://vos.ucsb.edu/browse.asp?id=2749>>

*Luminarium*. 2006. Jul. 01.

<<http://www.luminarium.org/lumina.htm>>

*Rebecca Bushnell Homepage*. 2006. Jul. 01.

<<http://www.english.upenn.edu/~bushnell>>

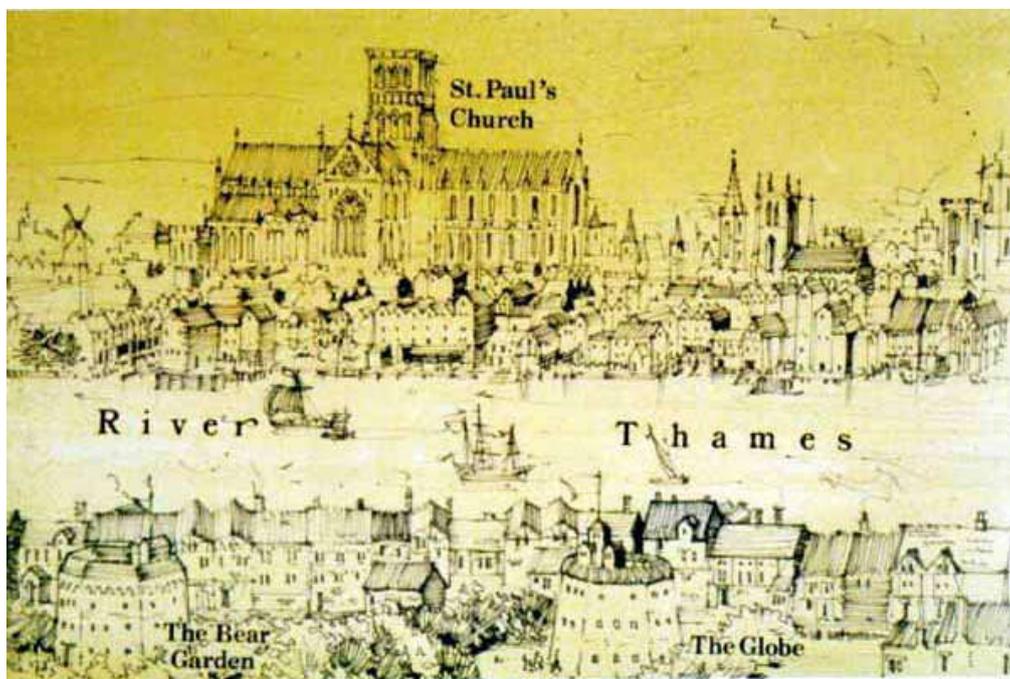
*Shakespeare Magazine*. 2006. Jul. 01.

<<http://www.shakespearemag.com/>>

# **ANEXOS**

# **ANEXO I**

## A LONDRES DE SHAKESPEARE

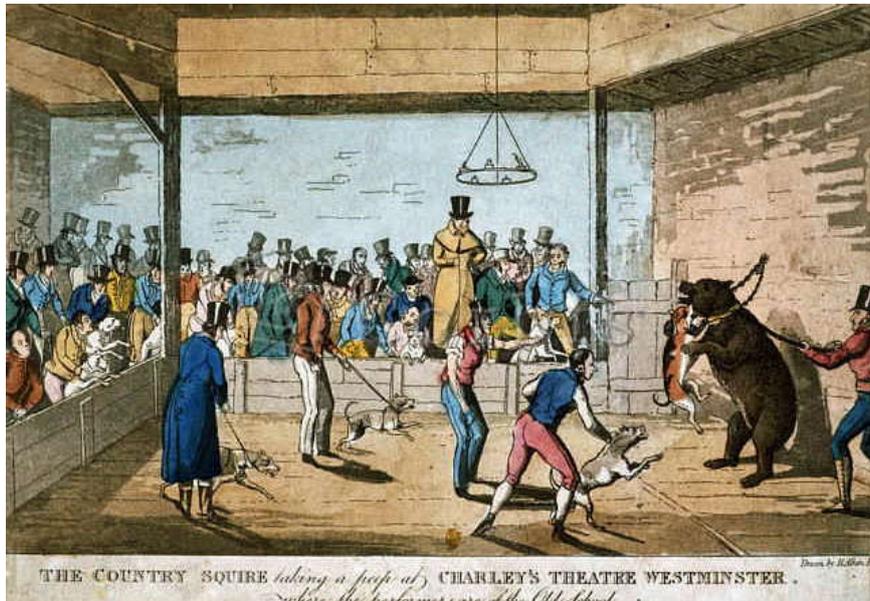


Gravuras da cidade de Londres, com particular relevo para 'South Bank', local onde se situavam os teatros e as arenas de 'bear baiting'.

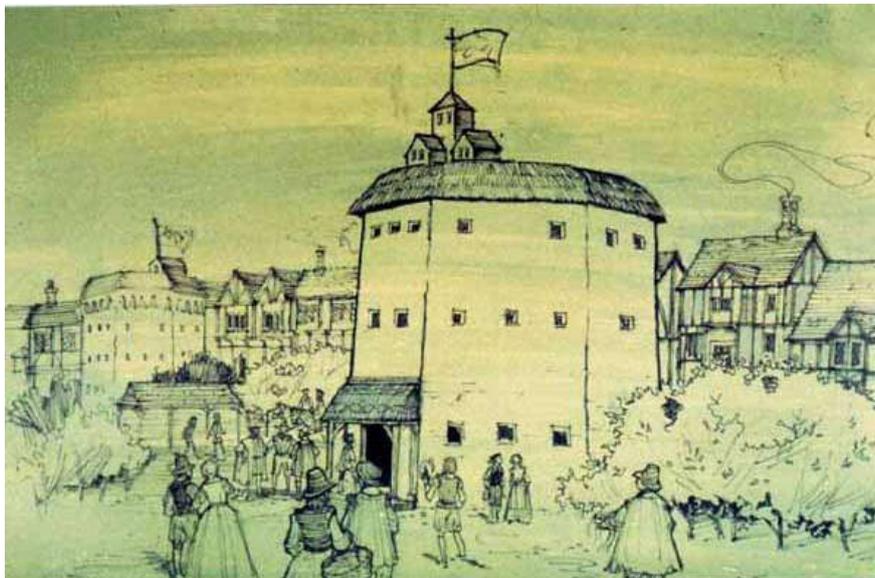


## **ANEXO II**

## OS TEATROS E OUTROS DIVERTIMENTOS



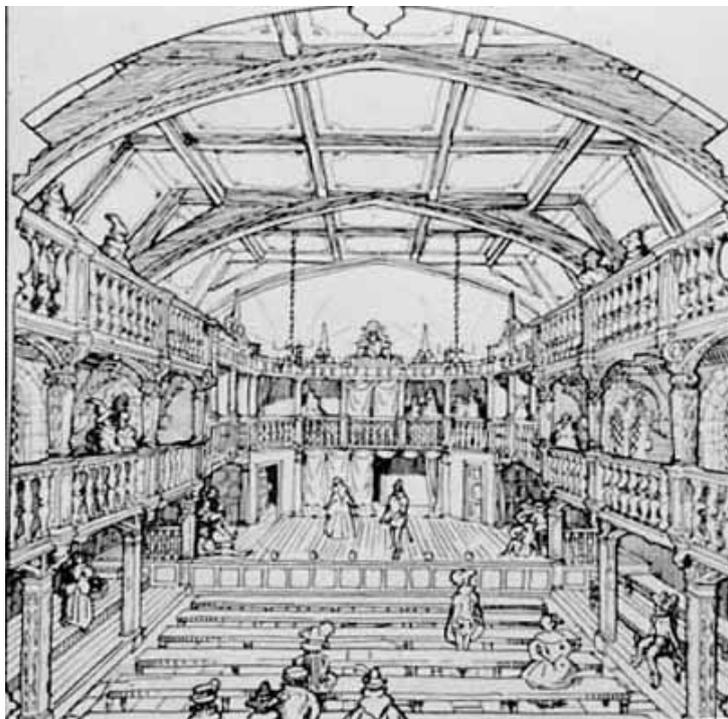
‘Bear Baiting’



‘The Globe’

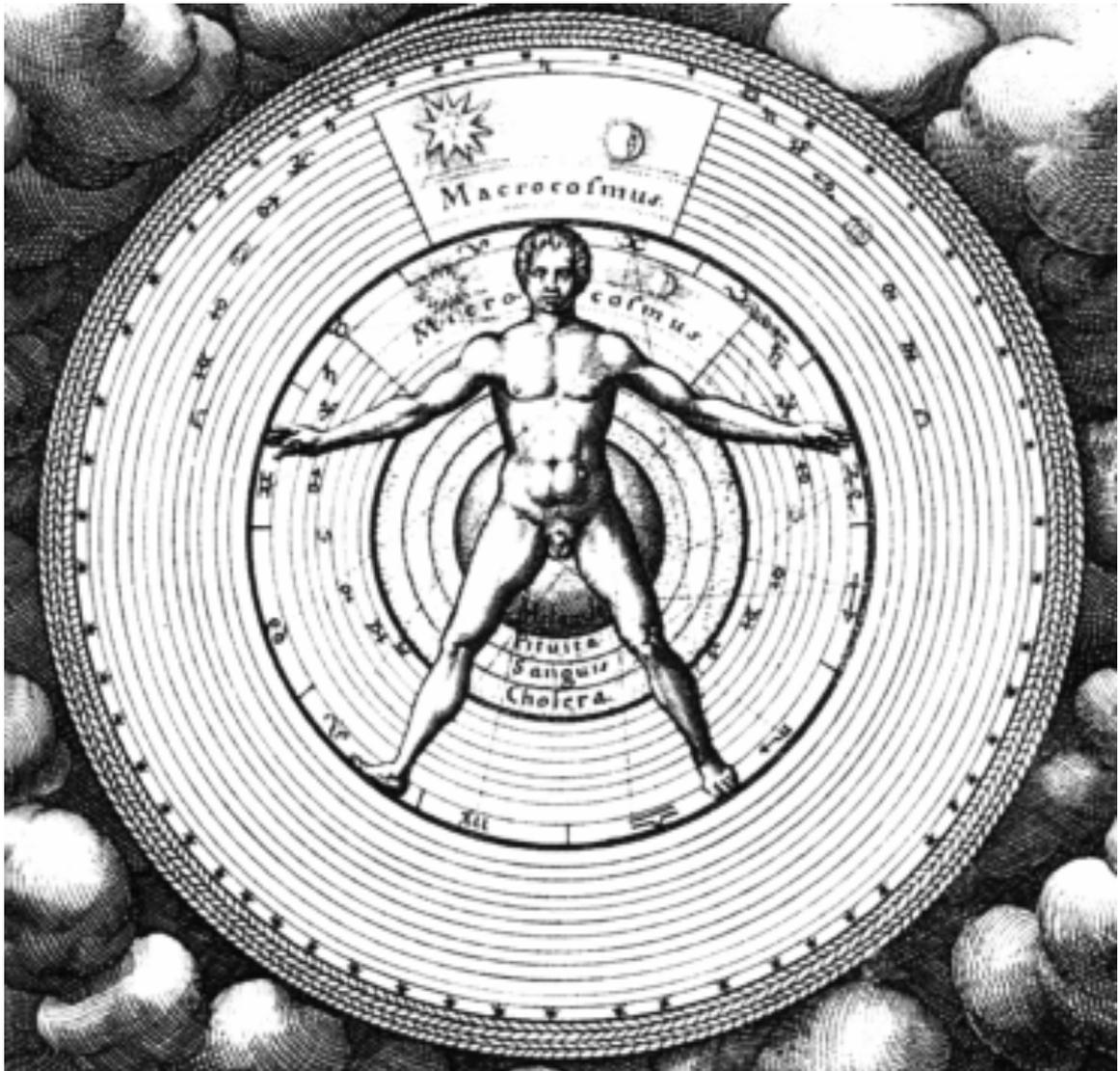
# **ANEXO III**

## O INTERIOR DO TEATRO



# **ANEXO IV**

## MACROCOSMO E MICROCOSMO



Macrocosmo e microcosmo de Robert Fludd

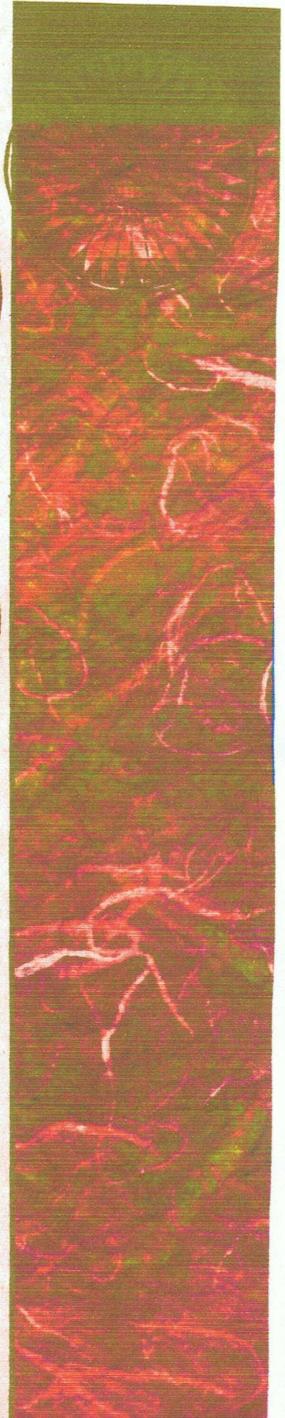
# **ANEXO V**





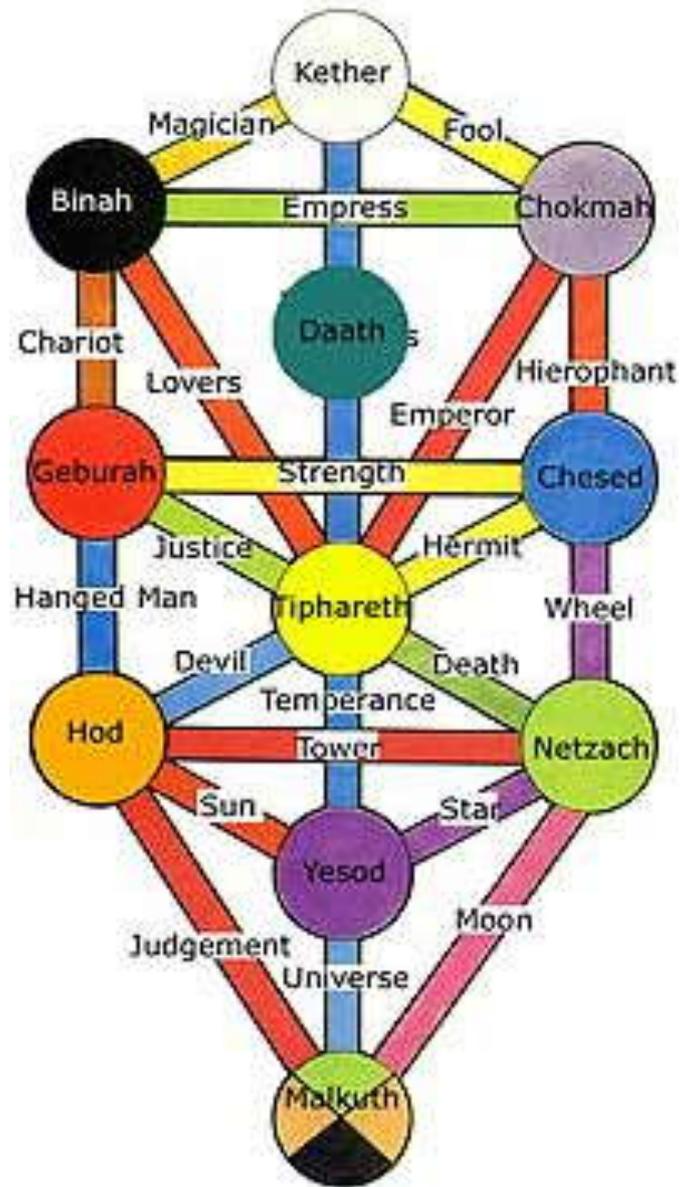
# **ANEXO VI**

A ÁRVORE SEFIRÓTICA OU ÁRVORE DA VIDA

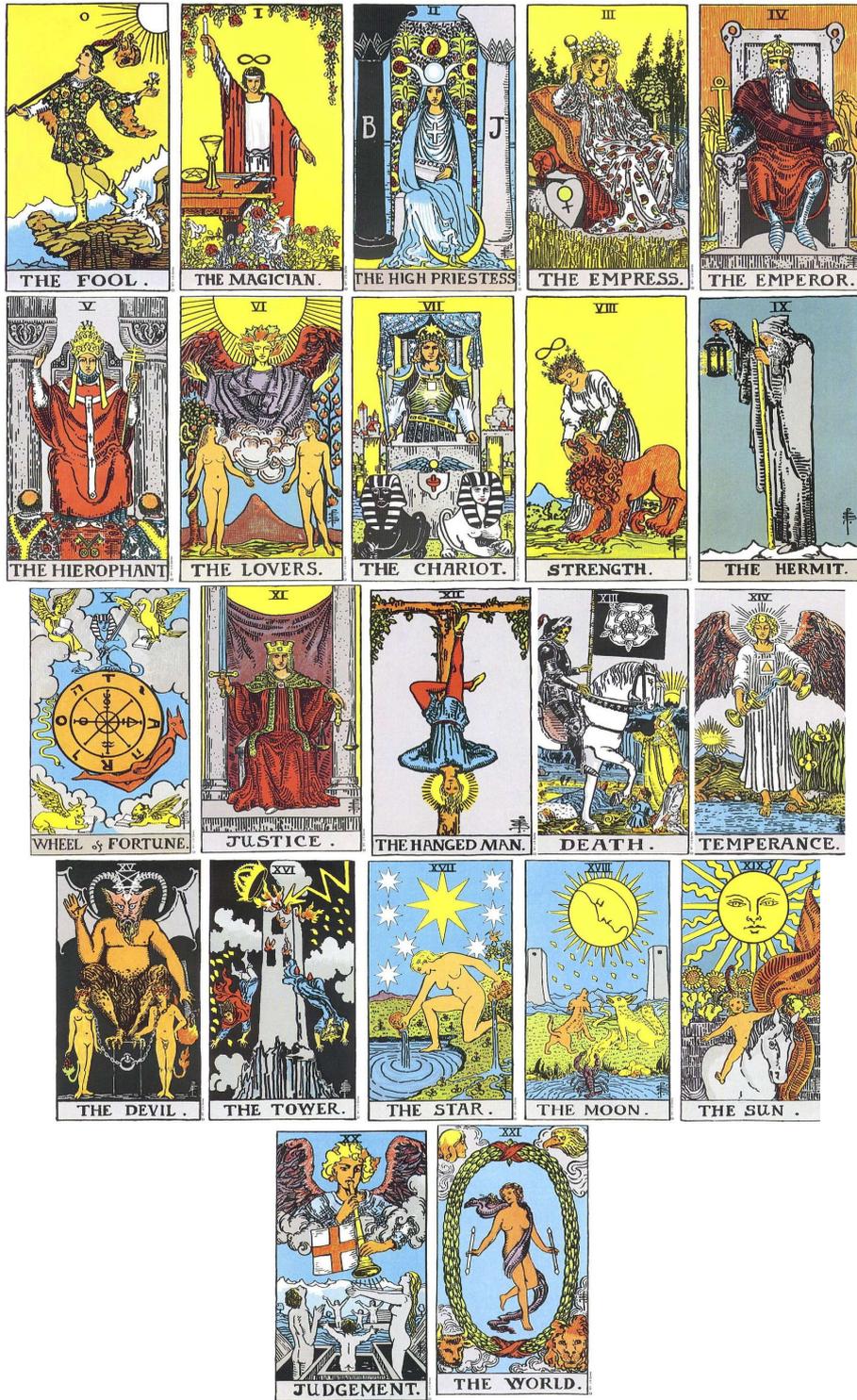


# **ANEXO VII**

## A ÁRVORE DA VIDA LIGADA AO TAROT

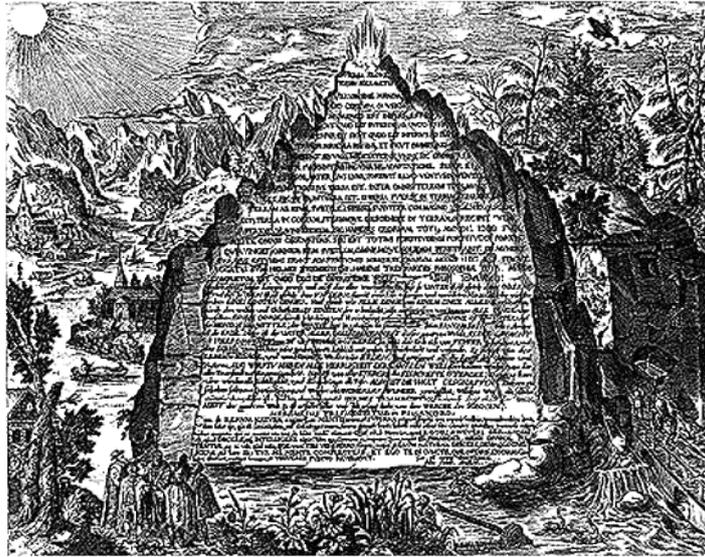


# O TAROT (ARCANOS MAIORES)



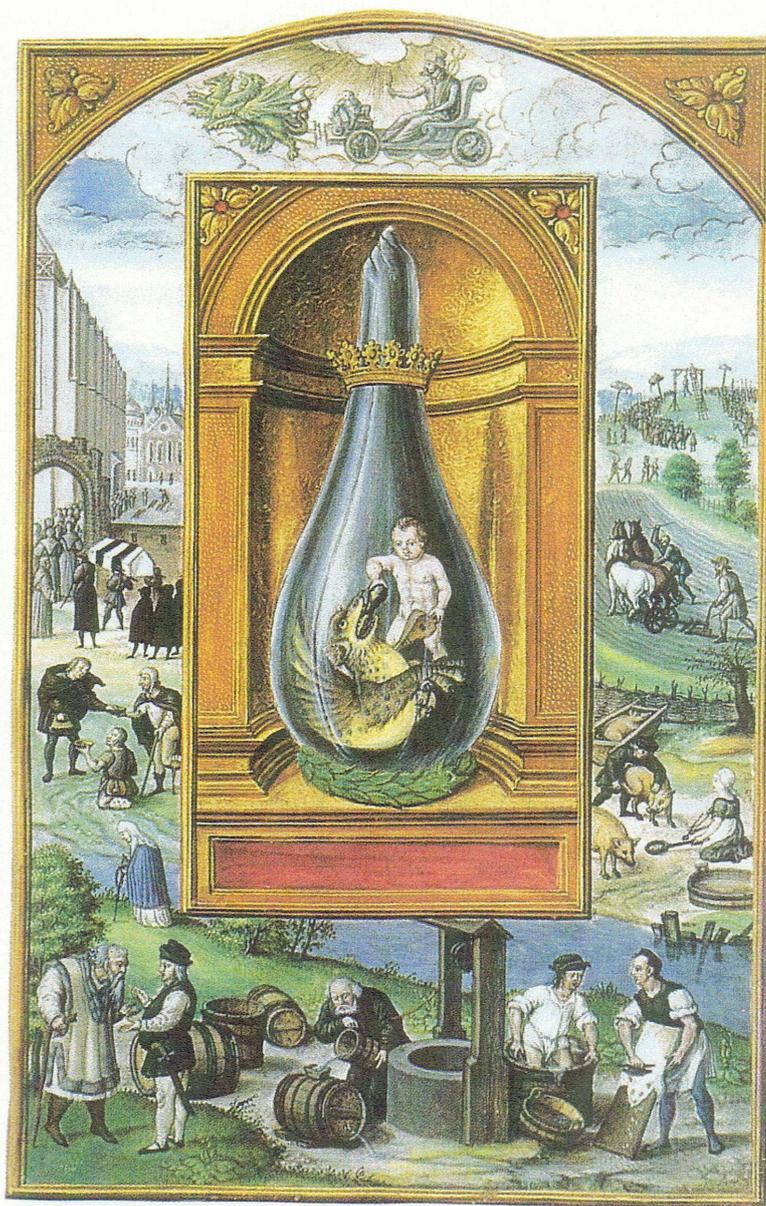
# **ANEXO VIII**

## A TÁBUA ESMERALDA



A tábuá Esmeralda original

# **ANEXO IX**



Reconstrói o dragão morto com sangue, para que ele viva.

**OPUS MAGNUM: A Gênese na Retorta**

## A Gênese na Retorta

A foice que Saturno segura na mão, em cima, indica que ele representa o lado restritivo da vida. Ele é o pórtico da morte (esquerda), através do qual deve entrar a matéria bruta (a Terra, à direita). O facto de ele, que encarna o princípio sólido, segurar também na mão o caduceu do seu adversário volátil, o mercúrio, indica que todos os opostos cooperam entre si, de uma maneira misteriosa, na Obra.

Mercúrio inflama na retorta o dragão «primaterial» e dá-lhe asas, i.e., começa a evaporá-lo. O sangue com que o alimenta é o espírito universal, a alma de todas as coisas.

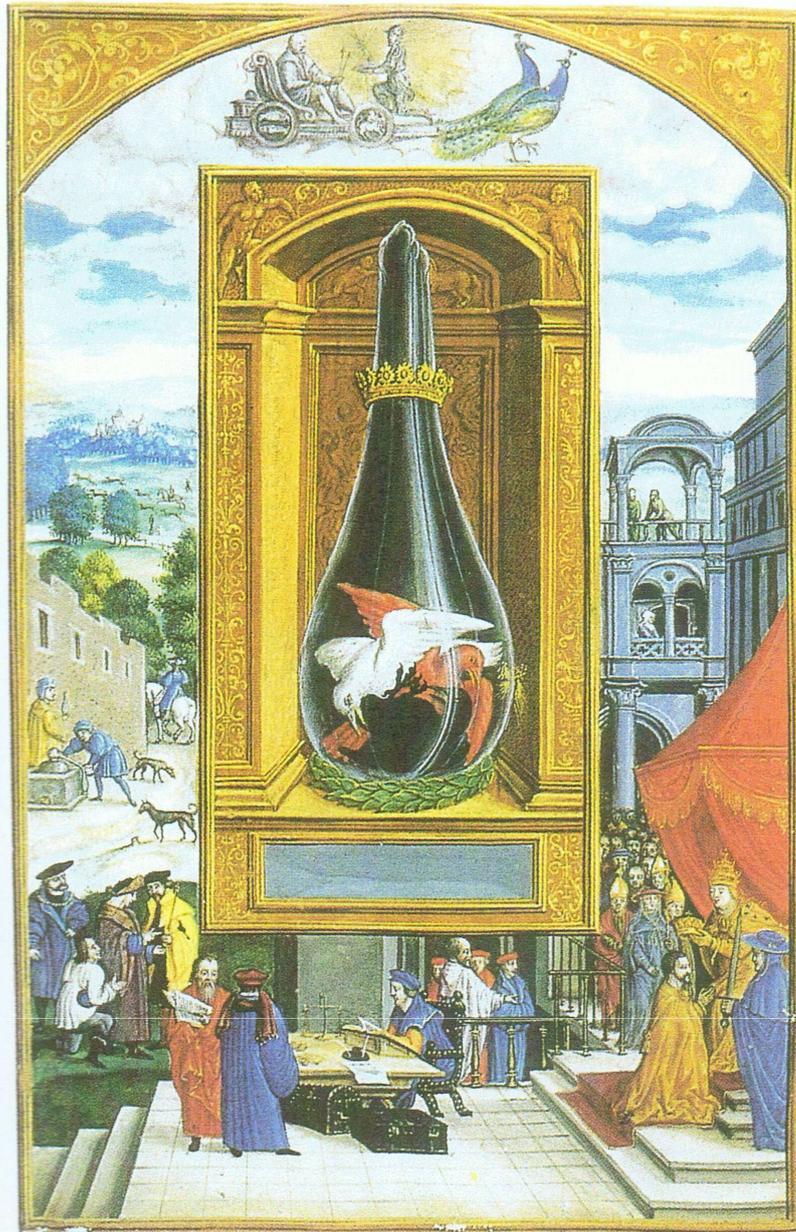
*S. Trismosin,  
Splendor solis,  
Londres,  
século XVI*

# **ANEXO X**

## A Gênese na Retorta

Depois das restrições saturninas, Júpiter promete felicidade e bem-estar. Os seus filhos são os altos dignitários da sociedade. A ele corresponde a fase da reprodução (Multiplicatio) do ouro. A luta das aves, cuja passagem tem as três cores da coroa, indica que a substância dentro da retorta se encontra agora num estado transitório em ebulição.

Transiit,  
Caelum solis,  
Indiget,  
Anno 1511



OPUS MAGNUM: A Gênese na Retorta

# **ANEXO XI**

## A Gênese na Retorta

A matéria foi agora sublimada três vezes, como sugere o número de cabeças da ave, e encontra-se num estágio gaseiforme. Aproxima-se o bélico Marte. O seu atributo, o gládio, e as lanças dos guerreiros são símbolos do fogo, agora intensificado para condensar a matéria e «separar o puro do impuro e, desse modo, renovar o elixir».

*S. Trismosin,  
Splendor solis,  
Londres,  
século XVI*



Os corpos libertos são reconduzidos ao verdadeiro espírito.

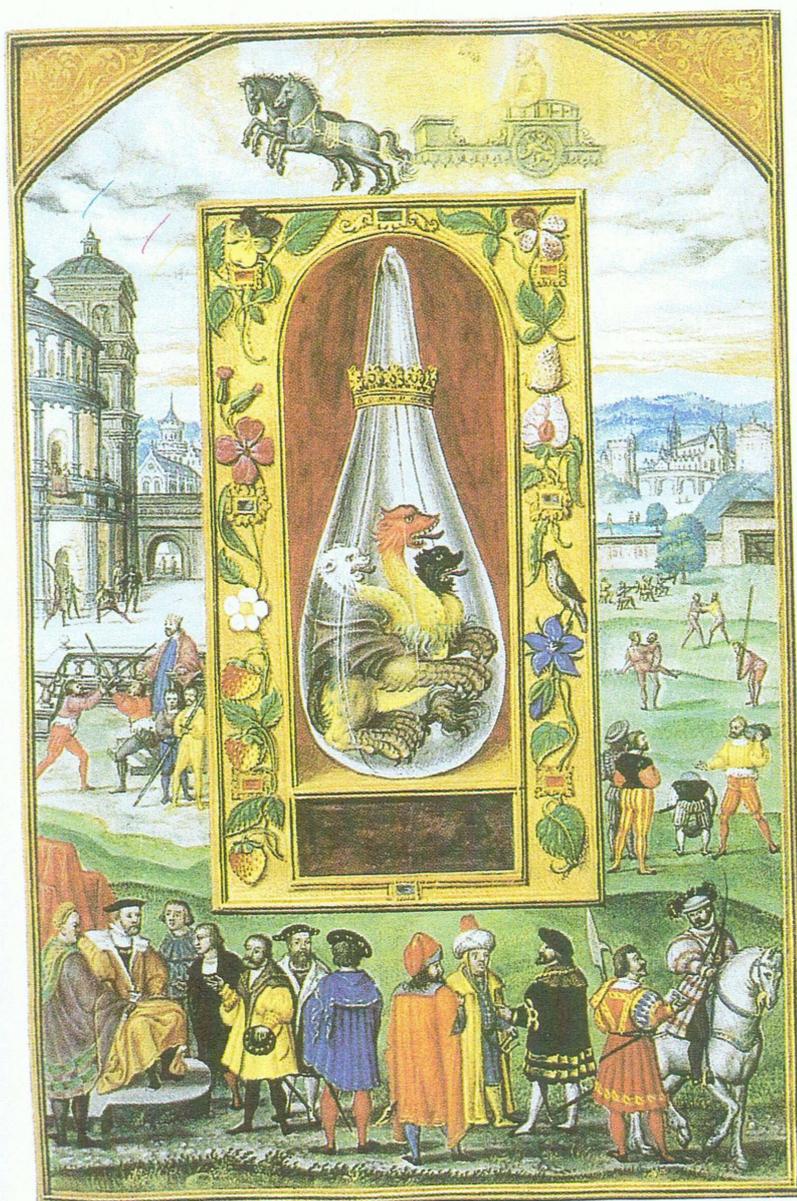
**OPUS MAGNUM: A Gênese na Retorta**

# **ANEXO XII**

## A Gênese na Retorta

O Sol é o regente do signo zodiacal do Leão, ao qual, segundo a inscrição na base do pedestal, deve ser atribuída a matéria como forragem. As asas verdes do monstro, na versão original de Glockendon, confirmam a tese de Hartlaub (C.F. Hartlaub, «Signa Hermetis», in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Berlin 4, 1937), de que se trata aqui de uma representação do vitralo verde, um ácido sulfuroso fortemente corrosivo, conhecido sob o nome de «leão verde». Ao Sol corresponde a fase da «Digestio».

S. Trismosin,  
*Splendor solis*,  
Londres,  
século XVI



Dai ao dragão vivo o leão feroz para que o devore.

OPUS MAGNUM: A Gênese na Retorta

# **ANEXO XIII**

## A Génese na Retorta

O surgimento de Vénus no céu traz consigo uma voluptuosa alegria; torna-se visível um magnífico jogo de cores, a que se dá o nome de «cauda de pavão». Diz Basilius Valentius que esta aparição, tal como um arco-íris, indica «que a matéria irá em breve passar do estado húmido ao seco».

(*Philosophischer Hauptschlüssel*, Leipzig, 1718)

*S. Trismosin, Splendor solis, Londres, século XVI*



A conclusão está iminente.

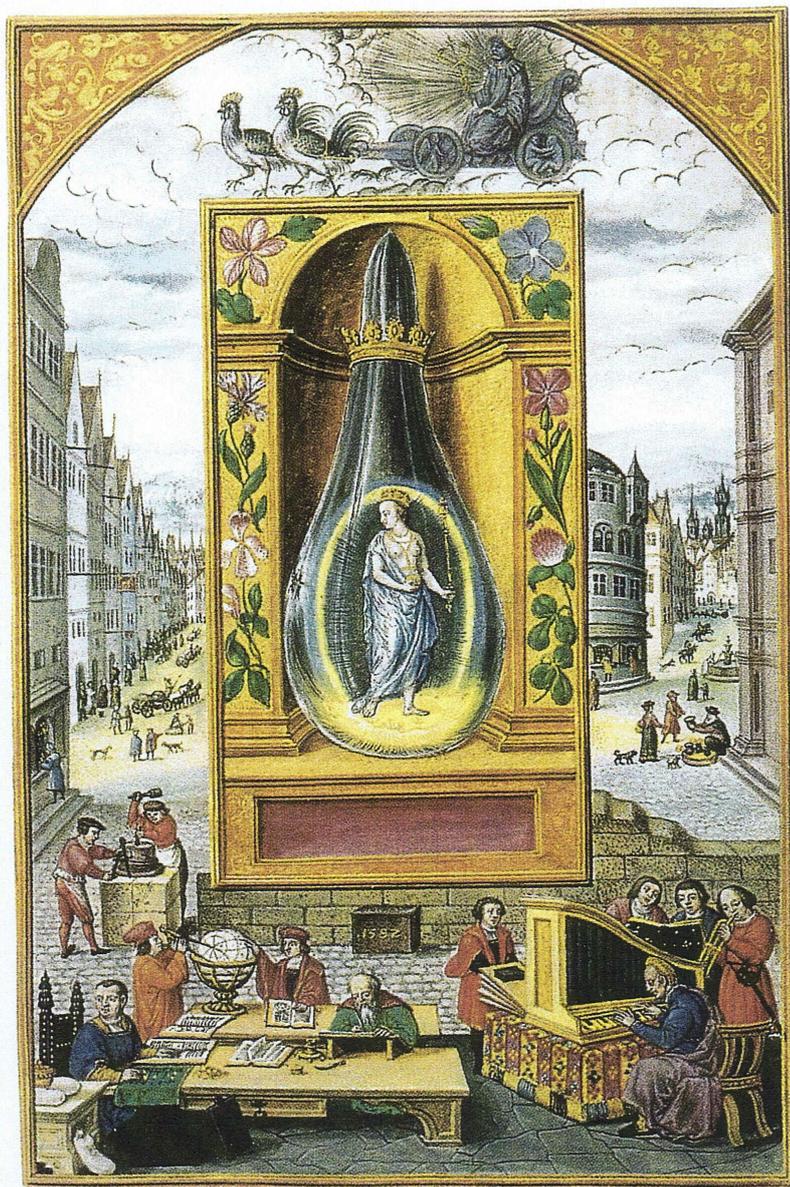
OPUS MAGNUM: A Génese na Retorta

# **ANEXO XIV**

## A Gênese na Retorta

Mercúrio puxado por dois galos, os arautos da aurora. A donzela pura que encarna a fase do branqueamento (*Albedo*) é também portadora de uma mensagem feliz. Ainda dominada pela Lua e pela noite, traz já consigo o embrião do filho do Sol. Como diz Pernety no *Dictionnaire Mytho-Hermétique* (1787), a matéria atingiu agora um tal grau de densidade que não há nenhum fogo capaz de a destruir.

*S. Trismosin,  
Splendor solis,  
Londres,  
século XVI*



Nasceu o filho, ele é maior do que eu.

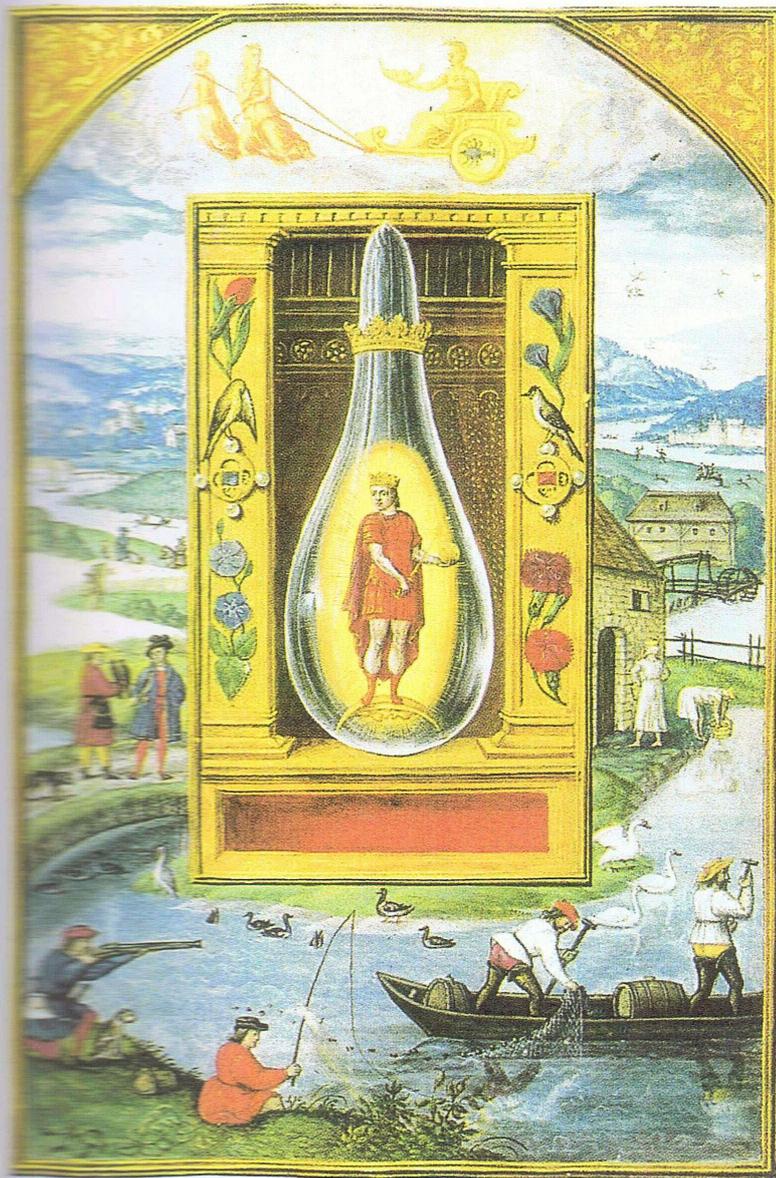
**OPUS MAGNUM: A Gênese na Retorta**

## **ANEXO XV**

## A Gênese na Retorta

Luna, que rege tudo o que é húmido, envolve o rei imaculado num manto de púrpura: a tintura vermelha, o remédio universal, que cura todas as enfermidades. «Cessa aqui a labuta do obreiro.» Chega-se a um ponto que suprime a passagem do tempo. O poder dos demónios planetários é deste modo aniquilado.

*S. Trismosin, Splendor solis, Londres, século XVI*

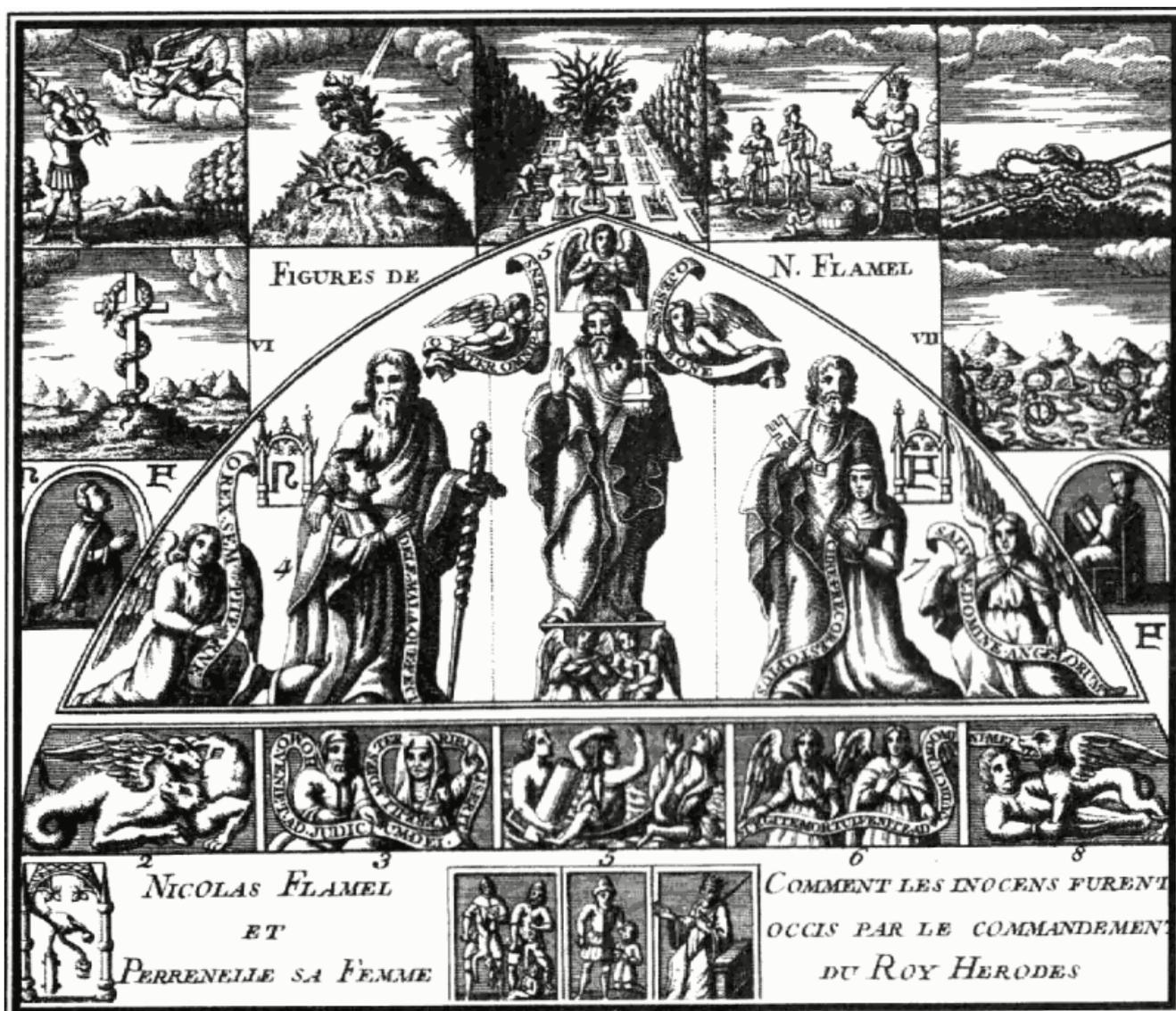


Após a morte foi suprimida e o nosso filho rege com o seu rubor.

Dr. Wladimir: A Gênese na Retorta

# **ANEXO XVI**

## GRAVURAS DE FLAMEL



Gravuras que Flamel mandou esculpir no seu túmulo no cemitério dos Santos Inocentes. O cemitério foi destruído em 1700; dele resta apenas a Fontaine des Innocents. As gravuras foram transferidas para a Biblioteca Nacional de Paris.

# **ANEXO XVII**

## **NUMEROS CABALÍSTICOS**

### **A UNIDADE (1)**

Para os iniciados da Cabala, Deus é a unidade absoluta.

A unidade da inteligência humana, demonstra a unidade de Deus. As matemáticas não poderiam demonstrar a fatalidade cega, uma vez que são a expressão da exactidão que é o carácter da mais suprema razão.

Na cabala, a unidade é, o princípio, a síntese dos números, é a ideia de Deus e do homem, é a aliança da razão e da fé.

### **O BINÁRIO (2)**

É o número feminino, o yin.

Diz a parábola celeste: "A mulher está antes dos homens, porque é mãe e tudo lhe é perdoado de antemão porque dá a luz com dor".

### **O TERNÁRIO (3)**

É o número da Criação.

### **O QUATERNÁRIO (4)**

É o número da força.

É o ternário completado pelo seu produto, o homem. E quando o homem compreender sua essência quaternária, em união com a criação, terá a liberdade. O anjo da liberdade nasceu antes da aurora do primeiro dia antes mesmo de despertar a inteligência, e Deus o denomina estrela da manhã. O anjo caído é aquele que recusou amar; não ama, e é todo o seu suplício; não dá, e é toda a sua miséria; não sofre, e é o seu nada; não morre, e é o seu exílio.

O dever é obrigação, o direito é egoísmo; O dever é amor, o direito é o ódio. O dever é a vida infinita, o direito é a morte.

#### **O QUINÁRIO (5)**

É o número religioso.

A fé não é a credulidade estúpida da ignorância maravilhada. A fé é a consciência e a confiança do amor. A fé não consiste na confirmação deste com aquele símbolo, mas na aspiração verdadeira e constante às verdades veladas por todos os simbolismos. Os perseguidores da Roma decaída também chamavam os primeiros cristãos de ateus porque não adoravam os ídolos de Calígula ou de Nero.

A fé é um sentimento comum a toda humanidade. O homem que se isola de todo o amor humano ao dizer: “Eu servirei a Deus”, engana-se, pois diz o apóstolo João: “Se ele não ama ao próximo que vê, como amará a Deus que não vê?”

#### **O SENÁRIO (6)**

É o número da iniciação pela prova.

É o número do equilíbrio. É o código da ciência do bem e do mal.

#### **O SETENÁRIO (7)**

É o grande número bíblico.

É a chave da história de Moisés e o símbolo de toda a religião. O Cristo é o dever real que protesta contra o direito imaginário. É a emancipação do espírito que quebra as algemas da carne. É a devoção revoltada contra o egoísmo.

#### **O OCTONÁRIO (8)**

É o número da reacção e da justiça equilibrante.

Toda a acção produz uma reacção. É a lei universal. O cristianismo produz o anti cristianismo. O anticristo é a sombra, o contraste e a prova de Cristo.

#### **O NÚMERO NOVE (9)**

É o eremita do tarot; eis o número dos iniciados e dos profetas.

Os profetas são solitários pois o seu destino é, na maioria, nunca serem ouvidos.

Vêm muito mais do que os outros.

#### **O NÚMERO DEZ (10)**

O número absoluto da Cabala. A chave dos sefirot.

Substância una que é céu e terra. Hermes Trismegisto chama-o de grande Telesma. É a substância que Deus cria antes de todas as coisas, quando diz: "Fiat Lux" (Faça-se a luz).

É simultaneamente substância e movimento, fluido e vibração perpétua. A força que a põe em movimento denomina-se magnetismo. No infinito, é a luz etérea. Nos astros é a luz astral; nos seres é o fluido magnético; no homem, forma o corpo astral ou mediador plástico. A vontade dos seres inteligentes age directamente sobre essa luz e, por meio dela, sobre toda natureza submetida às modificações da inteligência; é o meio pelo qual os magos fazem a maioria dos trabalhos. Essa luz é o espelho comum de todas as formas e pensamentos; guarda as imagens de tudo que foi, os reflexos dos mundos passados, e por analogia, os esboços dos mundos futuros. É o instrumento da taumaturgia e da adivinhação.

É a substância primeira que se designa na narrativa hierática do *Génesis*, quando o verbo dos Eloim faz a luz ordenando-lhe que seja. Eloim diz: "Que seja a luz, e a luz foi". Essa luz, cujo nome hebreu é rut, or, é o ouro fluido e vivo da filosofia hermética. O seu princípio positivo é o enxofre; o negativo, o mercúrio e o seu equilíbrio é denominado o seu sal.

### **O NÚMERO ONZE (11)**

É o número da força; da luta e do martírio.

Todo o homem que morre por uma ideia é um mártir, pois nele, as aspirações do espírito triunfaram sobre os temores da carne. Todo o homem que morre na guerra é um mártir pois morre pelos outros. Os que morrem pelo direito são tão bons em seus sacrifícios quanto às vítimas do dever e, nas lutas da revolução, os mártires caem dos dois lados.

Quem não for irrepreensível é cúmplice do todo mal, e quem não for absolutamente perverso pode participar de todo bem.

### **O NÚMERO DOZE (12)**

É o número cíclico; do símbolo universal.

### **O NÚMERO TREZE (13)**

É o número da morte e do renascimento, da propriedade, da herança, sociedade, família, guerras e tratados.

As sociedades têm por base a troca do direito, do dever e da fé mútua. O direito é a propriedade; a troca, a necessidade; a boa fé, o dever.

### **O NÚMERO CATORZE (14)**

É o número da fusão, da associação e da unidade universal.

### **O NÚMERO QUINZE (15)**

É o número do antagonismo.

O cristianismo agora divide-se em Igrejas civilizadoras ou bárbaras; progressistas ou estacionárias; activas ou passivas; as que condenam e as que se submetem.

### **O NÚMERO DEZASSEIS (16)**

É o número do templo.

### **O NÚMERO DEZASSETE (17)**

É o número da estrela, da inteligência e do amor.

### **O NÚMERO DEZOITO (18)**

É o do dogma religioso, que é todo poesia e todo mistério.

Jesus, que foi o último e o mais sublime dos arcanos, a última palavra de todas as iniciações, sabia que não seria compreendido a princípio e disse: "Não suportaríeis agora toda a luz da minha doutrina; mas, quando se manifestar o Espírito da Verdade, ele vos ensinará todas as coisas e explicará o sentido do que eu vos disse."

### **O NÚMERO DEZANOVE (19)**

É o número da luz.

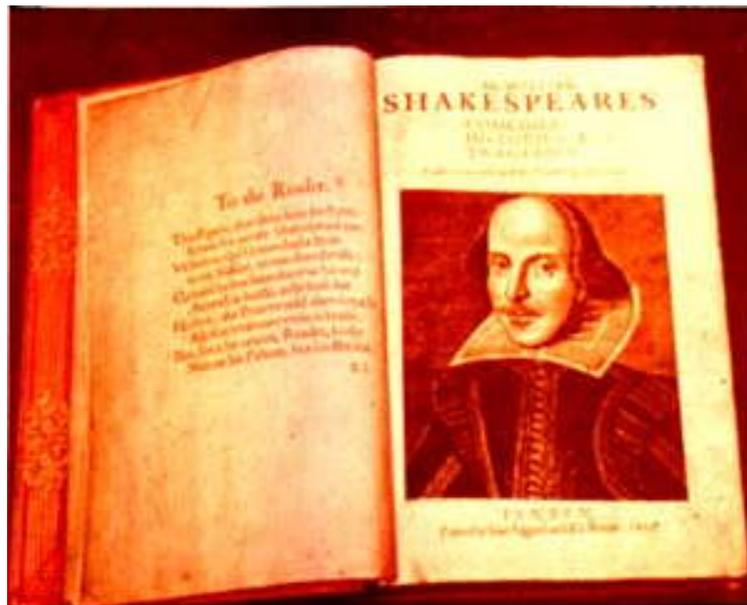
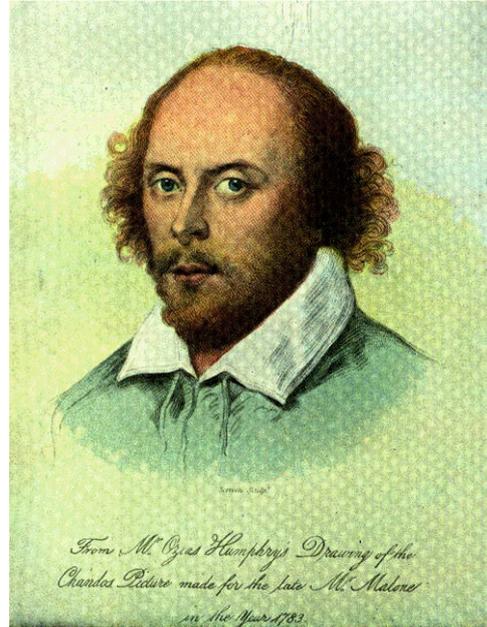
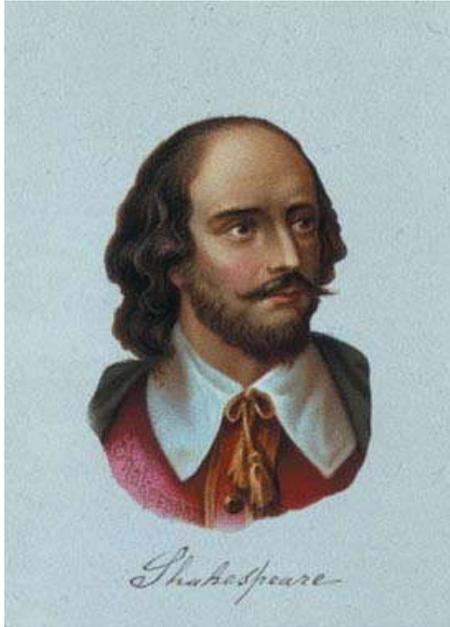
É a existência de Deus provada pela própria ideia de Deus. A afirmação do ateísmo é o dogma da noite eterna; a afirmação de Deus é o dogma da luz.

### **OS NÚMEROS VINTE, VINTE E UM E VINTE DOIS (20, 21, 22)**

Embora o alfabeto sagrado tenha 22 letras; as dezanove primeiras são a chave da teologia oculta. As outras são as chaves da natureza, o grande agente mágico, a substância propagada no infinito que é a décima chave do tarot.

# **ANEXO XVIII**

## SHAKESPEARE E O 'FIRST FOLIO'



# **ANEXO XIX**

## AS PEÇAS DE SHAKESPEARE

### *Hamlet*

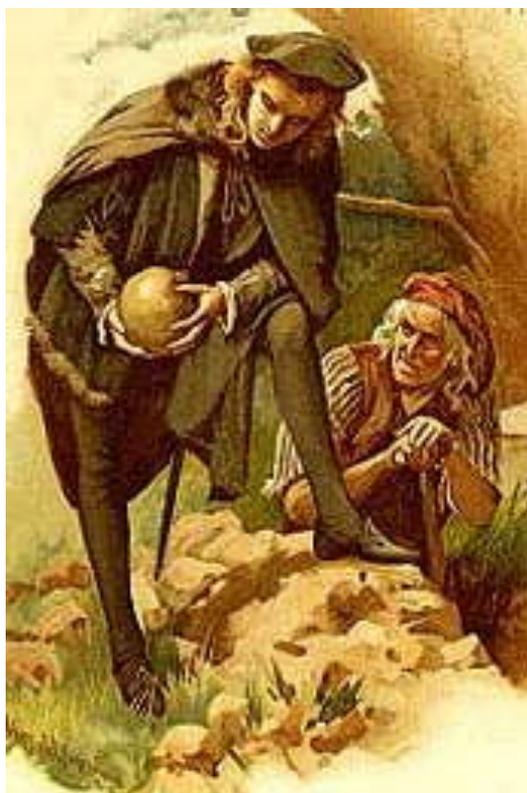


Edwin Austin Abbey, *Hamlet* (1897). Óleo sobre Tela,  
Yale University, New Haven.

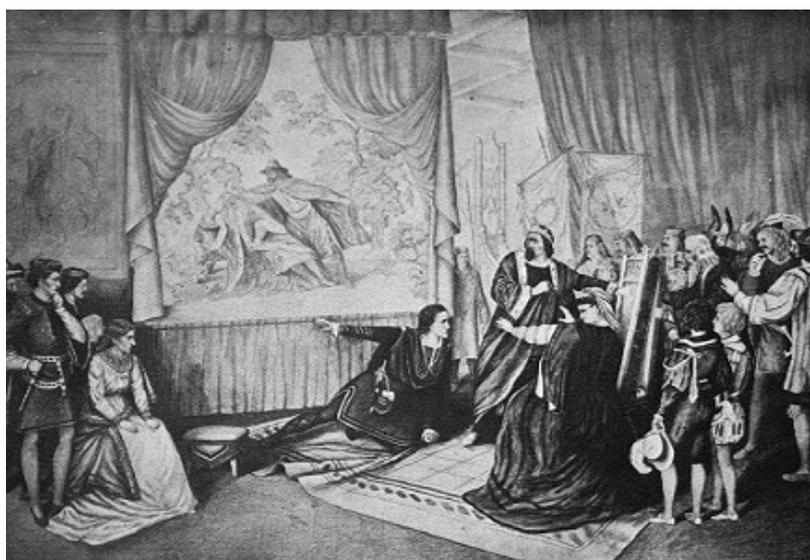


Sir John Everett Millais, *Ophelia* (1851). Óleo sobre tela, Tate Gallery.

# **ANEXO XX**



O crânio de Yorick



A peça "encenada" por Hamlet

# **ANEXO XXI**

O REI É ESQUARTEJADO E DECAPITADO



## **ANEXO XXII**

## MITO DA QUEDA

Pode considerar-se que existem dois mitos da Queda: o mito da Queda dos Anjos (cujas figuras símbolo é Lúcifer) e o mito da Queda de Adão e Eva (consubstanciado na ideia do pecado original).

### A QUEDA DOS ANJOS

Quando Deus criou o mundo, dividiu-o em planos, sendo que no plano superior se encontrava ele próprio, seguindo-se os anjos no plano imediatamente abaixo. Deus exigiu obediência aos anjos, informando-os de que teriam de servir o Seu Filho Jesus na missão que o traria à Terra, mas Lúcifer e os seus seguidores não concordaram com esta regra, negando-se a servir Jesus, e foram expulsos, dando origem ao Mito da Queda dos Anjos.

Uma outra versão deste mito refere que Lúcifer, desejoso de sobressair na hierarquia angélica, quis comparar-se a Deus e pretendeu colocar um trono num plano acima do de Deus; quando a sua revolta foi conhecida, Deus enviou o Arcanjo Miguel para o expulsar, e às suas hostes, para o último plano da existência, o que hoje conhecemos como Inferno. Os anjos caídos tornaram-se demónios e Lúcifer é conhecido por vários nomes (Belzebu, Asmodeu, Satanás, entre outros)



## **ANEXO XXIII**

## DIFERENÇA ENTRE O SISTEMA PITAGÓRICO E O SISTEMA CALDEU

TABELA DE CONVERSÃO DE LETRAS USADA NO SISTEMA PITAGÓRICO

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>G</b>	<b>H</b>	<b>I</b>
<b>J</b>	<b>K</b>	<b>L</b>	<b>M</b>	<b>N</b>	<b>O</b>	<b>P</b>	<b>Q</b>	<b>R</b>
<b>S</b>	<b>T</b>	<b>U</b>	<b>V</b>	<b>W</b>	<b>X</b>	<b>Y</b>	<b>Z</b>	

TABELA DE CONVERSÃO DE LETRAS USADA NO SISTEMA CALDEU

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>U</b>	<b>O</b>	<b>F</b>
<b>I</b>	<b>K</b>	<b>G</b>	<b>M</b>	<b>H</b>	<b>V</b>	<b>Z</b>	<b>P</b>
<b>J</b>	<b>R</b>	<b>L</b>	<b>T</b>	<b>N</b>	<b>W</b>		
<b>Q</b>		<b>S</b>		<b>X</b>			
<b>Y</b>							

### NA TABELA DO SISTEMA CALDEU NÃO SE USA O NÚMERO 9!

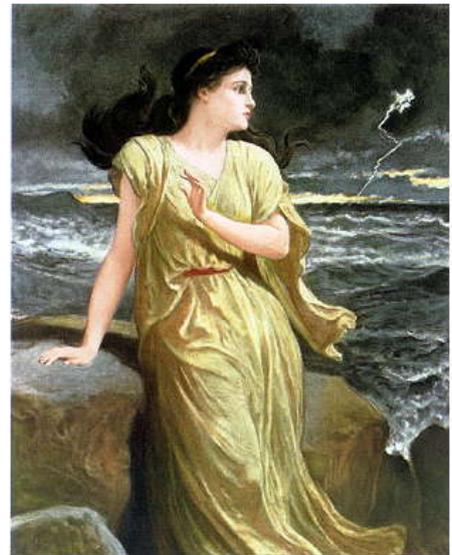
O sistema Caldeu não usa o 9 porque, para os iniciados, o número 9 é considerado sagrado. Tanto que a palavra DEUS se converte no número 9 e também Jesus Cristo é um 9, quando escrevemos na língua base, que é o latim, do qual derivam 80% das palavras da nossa língua.

# **ANEXO XXIV**

*The Tempest*



Henry Fuseli. *Ariel*, c. 1800-10. Óleo sobre tela, The Folger Shakespeare Library. Washington D.C.



Frederick Goodall. *Miranda*. Litografia publicada no jornal Graphic em 1888.



Prospero

# **ANEXO XXV**



Caliban e Ariel

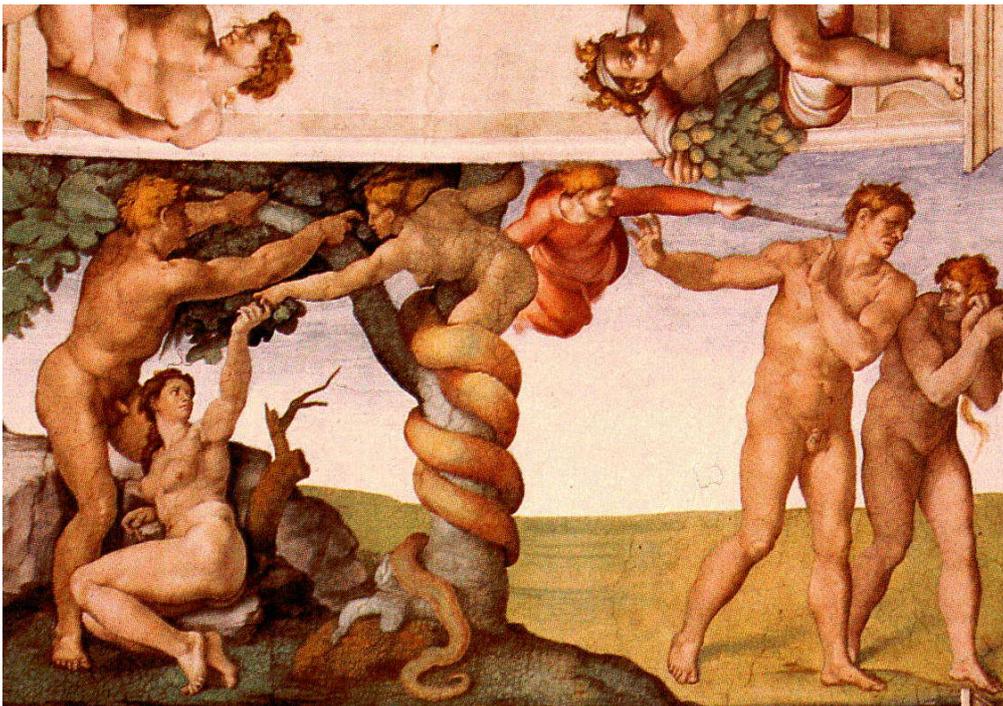


Iris

# **ANEXO XXVI**

## A QUEDA DE ADÃO

Deus colocou Adão no Jardim do Éden e deu-lhe toda a liberdade para se mover, bem como para comer de todas as árvores e plantas do jardim, tendo porém proibido que provasse o fruto da árvore do conhecimento do Bem e do Mal, sob pena de, caso desobedecesse, morrer. No entanto, Eva, seduzida pela serpente, incitou Adão a provar o fruto, acarretando a ira divina e provocando a sua expulsão do Paraíso.



# **ANEXO XXVII**

## CERES



## PERSÉFONE

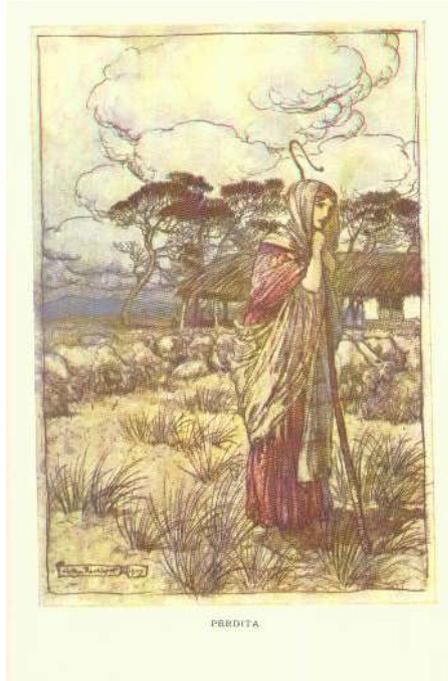


**XXVIII**

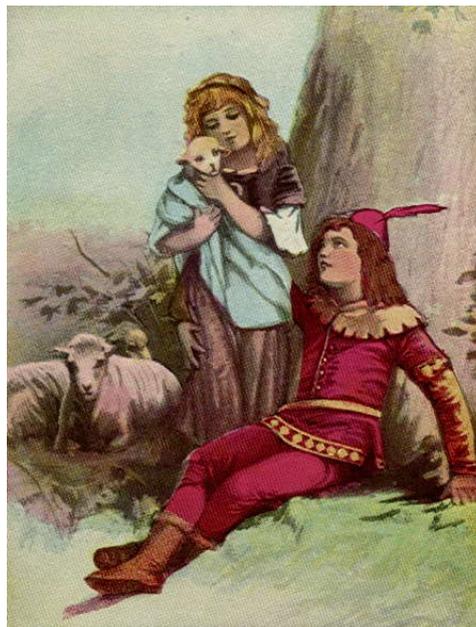
*The Winter's Tale*



Leontes e Hermione



Perdita



Florizel e Perdita

# **ANEXO XXIX**



## **DIVERSOS (Curiosidades)**

## OS ALQUIMISTAS

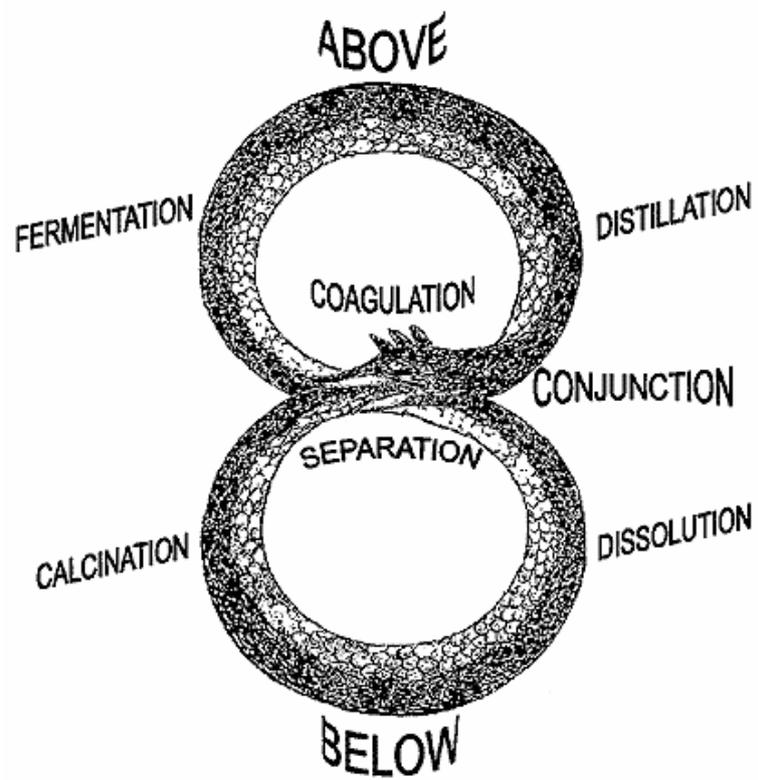


Gravura, provavelmente de Maria, a Judia, uma das várias mulheres alquimistas (inventora do banho-Maria), indicando os vasos que simbolizam a união do superior com o inferior, do 'above' com o 'below'.



Hermes Trismegisto

## OUROBOROS



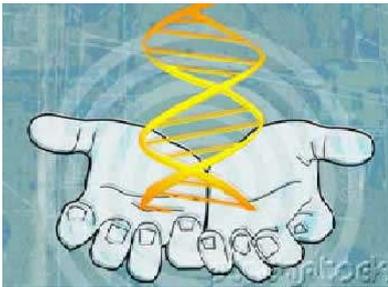
Representação do processo alquímico através da imagem de Ouroboros

## A ÁRVORE DE BASÍLIO VALENTIN

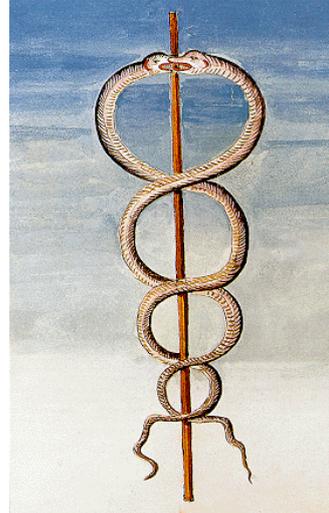


Árvore da Vida com os sete estádios definidos por Basílio Valentin

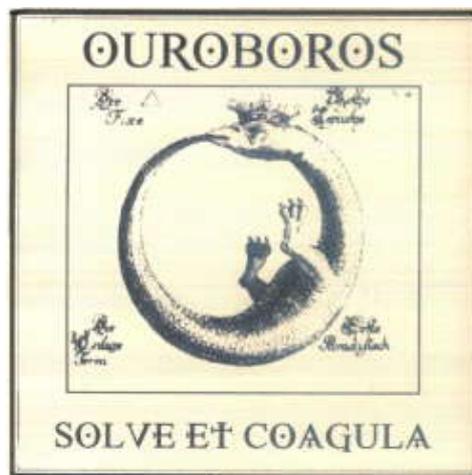
**O ADN**



**O CADUCEU**



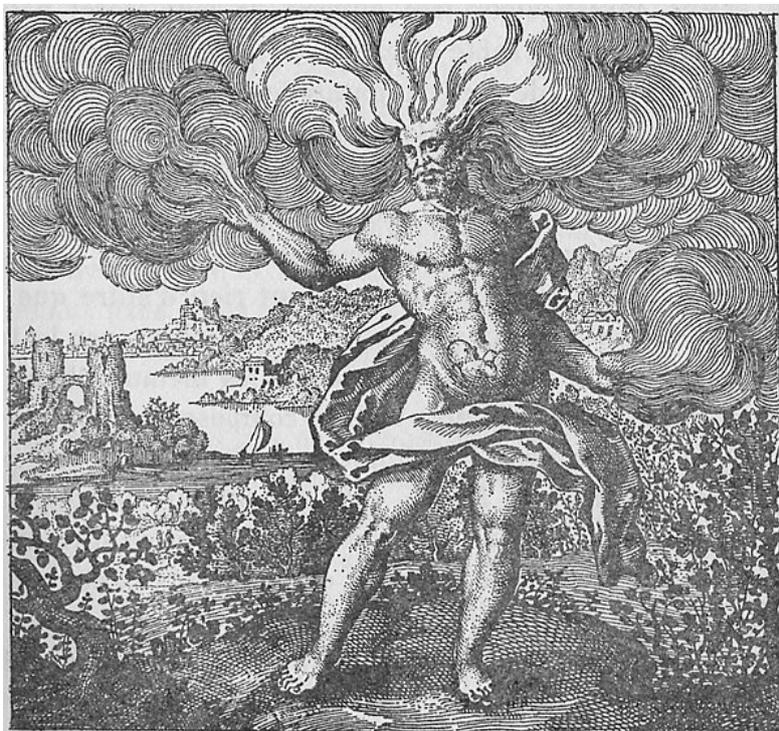
**O LEMA DOS ALQUIMISTAS**

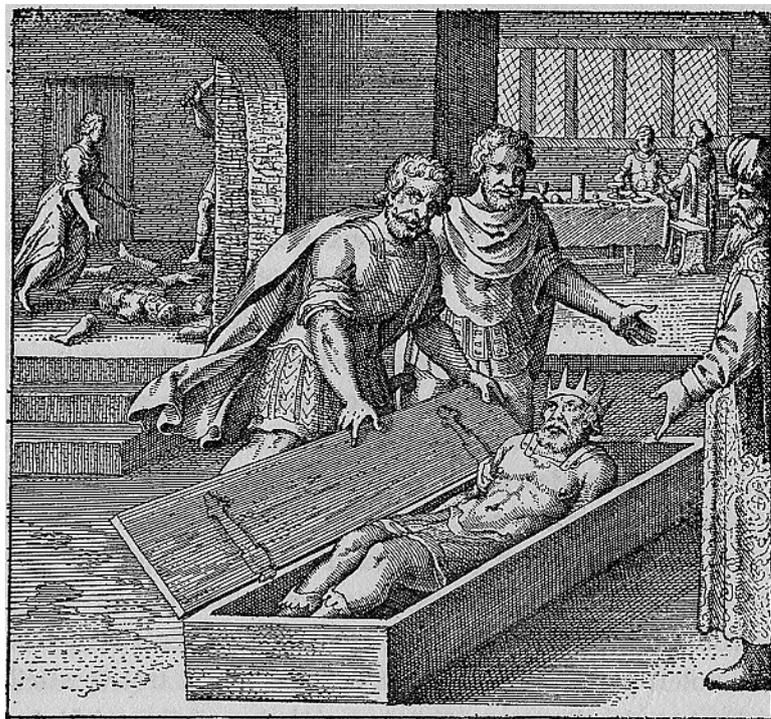
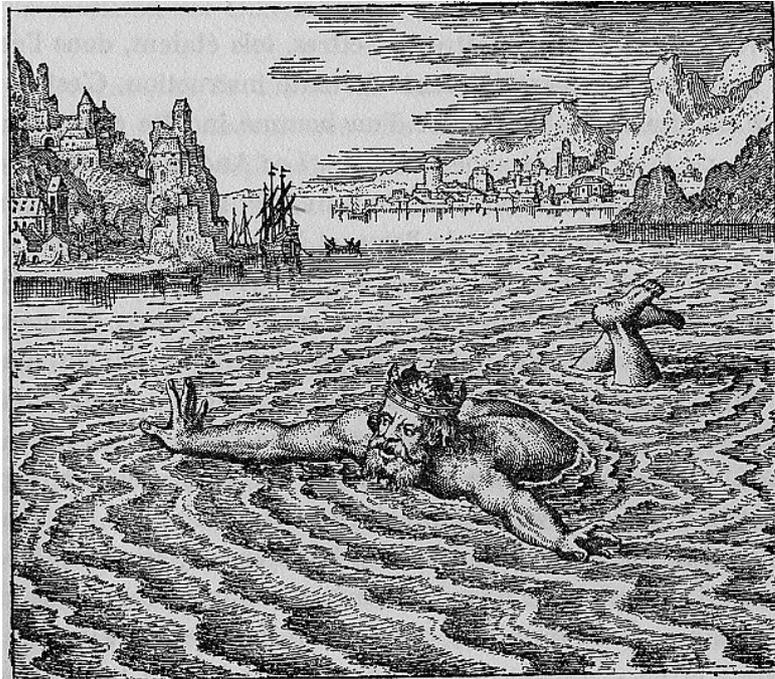


Esta imagem do eclipse solar de Outubro de 2005, deve ter excitado os ocultistas.

Note-se a semelhança com Ouroboros.

## O PROCESSO ALQUÍMICO





NUTRIMENTUM

