

Mário Djalme Montenegro Araújo de Castro Neves

A EMERGÊNCIA DA CIÊNCIA MODERNA E A SUA REPRESENTAÇÃO NO TEXTO DRAMÁTICO

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, especialidade de Estudos Teatrais e Performativos,
orientada pelo Professor Doutor João Maria André e pelo Professor Doutor Carlos Fiolhais,
apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Setembro 2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

A EMERGÊNCIA DA CIÊNCIA MODERNA E A SUA REPRESENTAÇÃO NO TEXTO DRAMÁTICO

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Tese de Doutoramento
Título	A Emergência da Ciência Moderna e a sua Representação no Texto Dramático
Autor	Mário Djalme Montenegro Araújo de Castro Neves
Orientadores	Professor Doutor João Maria André e Professor Doutor Carlos Fiolhais
Identificação do Curso	3º Ciclo em Estudo Artísticos
Área científica	Artes
Especialidade/Ramo	Estudos Teatrais e Performativos
Data	2016

Este trabalho foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através de uma bolsa de investigação com a referência SFRH/BD/45285/2008, financiada pelo POPH – QREN – Tipologia 4.1 – Formação Avançada, comparticipado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Ciência.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



Resumo

Nas últimas três décadas assistimos a uma proliferação cada vez mais intensa de temas científicos em peças de teatro. A partir da constatação desta singularidade, este estudo procura estabelecer quais os primeiros momentos de encontro entre o teatro e a ciência moderna, analisando a produção literária dramática no período de emergência daquela. O resultado é uma viagem pela história do teatro, da ciência e das sociedades europeias dos séculos XVI, XVII e início do XVIII, através da análise de um *corpus* de peças que abordam um espectro temático amplo, desde as artes pré-científicas como a astrologia, a alquimia e a magia natural, até as primeiras representações da ciência moderna. O estudo está dividido em seis capítulos que correspondem ao agrupar por temas do *corpus* de textos dramáticos estudados. O primeiro reúne um conjunto de peças que refletem uma presença intrínseca da astrologia nas crenças e costumes das sociedades europeias europeias do século XVI e XVII. No segundo estão reunidos textos em que a presença das artes está associada à fraude e ao engano. No terceiro capítulo estudamos o caso particular de *El Astrologo Fingido*, da sua influência e adaptações. Num quarto momento debruçamo-nos sobre o conjunto das “peças médicas” de Molière, analisando o tratamento dramático dado por este autor à medicina. O quinto capítulo incide sobre a peça *The Tragical History of Doctor Faustus* e da relação aí estabelecida entre conhecimento e poder. Finalmente, no último capítulo, analisamos um conjunto de peças onde é possível detetar uma progressiva inscrição ciência moderna, associada às figuras epocais do século XVII do virtuoso, do projetista e do filósofo natural, e também à discussão pública sobre a educação e erudição femininas.

Abstract

The last three decades witnessed a significant and progressive increase of scientific matters in theatre plays. Influenced by this interesting singularity, this investigation tries to establish which were the first theatrical instances of the meeting between theatre and modern science, studying theatre plays written during the period of its emergence.

The result is a journey along the history of theatre, science and the European societies of the sixteenth, seventeenth and early eighteenth centuries, through the study of a body of theatre plays that cover a wide thematic spectrum from the pre-scientific arts like astrology, alchemy and natural magic, to the first representations of modern science. This study is organized in six chapters. The first gathers and analyses a group of plays that reflect an intrinsic presence of astrology in the social beliefs and practices in Europe during the sixteenth and seventeenth centuries. The second chapter studies theatre plays where we can find the arts associated to deceiving behaviors and fraud. In the third chapter we address the particular case of *El Astrologo Fingido*, with its wide influence and posterior adaptations by other playwrights. The fourth chapter is dedicated to Molière's "medical plays" and the unique dramatic exploration of medicine by the French author. The fifth chapter consists of an analysis of the tragedy *The Tragical History of Doctor Faustus* and the relation it establishes between knowledge and power. Finally, in the last chapter, we analyse a group of plays where we can detect a progressive inscription of modern science, associated with the social characters of the virtuoso, the projector and the natural philosopher, as well as with the public discussion about feminine education and knowledge.

**A bruxaria entrou em decadência
com tantos milagres da ciência**

Manuel António Pina, "O Homem do Saco", in *O Inventão*

Agradecimentos

Aos Professores Carlos Fiolhais e João Maria André, pela sua abertura ao aceitarem o desafio de me orientarem, e pela disponibilidade, paciência, ajuda, e pelas sábias e decisivas contribuições para este trabalho.

Ao Professor Brian Schwarz, pelo seu acolhimento exemplar na CUNY, e por ter colocado ao meu dispor os seus arquivos e conhecimentos únicos sobre as relações contemporâneas entre teatro e ciência.

Ao Fernando Matos de Oliveira, pelo incentivo e pela extraordinária compreensão criando um espaço essencial para a fase final deste trabalho.

A todos os que se cruzaram comigo ao longo do período em que me dediquei a este trabalho, e que se foram interessando e me foram incentivando a trazê-lo a bom porto.

Aos meus pais e irmão, pelo apoio incondicional, entusiasmo e confiança com que sempre encararam os projetos em que me envolvo.

À João pela partilha da vida. À Carolina e ao Miguel pela alegria e pelo futuro.

Índice

<u>0. Introdução</u>	15
Motivação	15
A presença recente da ciência no teatro	16
O estabelecer das bases para o estudo	17
A delimitação do objeto do estudo	18
A organização do estudo	23
<u>1. A astrologia como concepção geral da realidade</u>	26
1.1 <i>Gil Vicente</i>	26
Auto da Exortação da Guerra 1513	29
Auto dos Físicos 1524	31
Auto da Feira 1527	36
1.2 <i>Lope de Vega</i>	46
Del Mal Lo Menos 1617	48
La Desdichada Estefania 1624	51
La Dorotea 1632	53
1.3 <i>Calderón de la Barca</i>	56
La Vida es Sueño 1635	56
La Exaltación de la Cruz 1652	61
1.4 <i>Francisco de Bances Candamo</i>	63
La Piedra Filosofal 1693	63
El Astrologo Tunante 1687	65
1.5 <i>Bernard Bouvier de Fontenelle</i>	66
La Comète 1681	66

2. <u>O praticante das artes com a finalidade de enganar ou iludir</u>	85
La Calandria, de Bibbiena 1513	85
Il Negromante, de Ariosto 1520-28	86
I Tre Tiranni, de Ricchi 1530	93
Lo Spirito, de Cecchi 1549	99
La Spiritata, de Grazzini 1560	100
The Buggbears, de Jeffere 1563-66	101
Lo Astrologo, de Porta 1572	105
Il Candelaio, de Bruno 1582	115
The Alchemist, de Jonson 1610	127
Albumazar, de Tomkis 1615	156
Mercury Vindicated, de Jonson 1625	172
The Cheats, de Wilson 1663	177
Les Amants Magnifiques, de Molière 1670	188
3. <u>O astrólogo circunstancial: a viagem de <i>El Astrologo Fingido</i></u>	201
El Astrologo Fingido, de Calderón 1631	201
Jodelet Astrologue, de d'Ouville 1645	207
Le Feint Astrologue, de Thomas Corneille 1657	210
The Feign'd Astrologer, de anónimo 1668	213
The Mock Astrologer, de Dryden 1668	217
4. <u>A medicina como fraude: o caso Molière</u>	225
Le Médecin Volant 1658	226
L'Amour Médecin 1665	227
Le Médecin Malgré Lui 1666	232
Monsieur Pourceaugnac 1669	234
Le Malade Imaginaire 1673	239
5. <u>O conhecimento como poder: Dr. Fausto</u>	253
The Tragical History of Doctor Faustus 1592	253

6. <u>A progressiva inscrição da ciência moderna no texto teatral</u>	267
6.1 <i>Do inventor e do virtuoso à figura do cientista</i>	267
The Projectors, de Wilson 1665	270
Tarugo's Wiles: or, The Coffeehouse, de St. Serfe 1668	274
The Virtuoso, de Shadwell 1676	280
6.2 <i>O saber e a ciência no feminino</i>	307
Les Femmes Savantes, de Molière 1672	307
The Female Virtuoso's, de Wright 1693	313
The Basset Table, de Centlivre 1705	315
The Humours of Oxford, de Miller 1730	325
7. <u>Conclusões</u>	337
8. <u>Bibliografia</u>	355
Lista 1. <u>Principais temas filosóficos e científicos presentes nas peças</u>	381
Lista 2. <u>Homens praticantes de artes e da ciência referenciados nas peças</u>	383
Lista 3. <u>Obras referenciadas nas peças</u>	387
Quadro 1. <u>Quadro síntese da análise das peças</u>	389

0. Introdução

Motivação

Desde a sua origem, o teatro tem-se constituído como um espelho da sociedade. Imagino-o como um espelho feito de muitos pedaços, cada um refletindo uma faceta particular da Humanidade e nós, que o olhamos, fixamos a atenção ora numa ora noutra, consoante a nossa sensibilidade e o modo como o espelho nos é apresentado, e vamos construindo assim uma imagem de conjunto.

Muitas vezes as imagens não são fiéis, refletem de modo aumentado ou diminuído, mostram distorções, procurando talvez uma síntese forte e atuante da ideia que move a representação. O teatro tem o poder de transformação das pessoas que a ele assistem. As ondas de luz e de som que são devolvidas pela cena ao público carregam informação que, ao chegarem ao cérebro de cada um têm o potencial de alterar o seu estado anterior, muitas vezes de um modo definitivo. Como alguém já disse, aquilo que foi pensado já não poderá ser retirado. Um dos poderes do teatro é, precisamente, o de transformação do pensamento.

A minha prática teatral como ator e, sobretudo, dramaturgo e encenador, levou-me a prestar, nos últimos quinze anos, uma atenção particular à presença de temas científicos em teatro. O início deste interesse surgiu sem se anunciar quando, ao pesquisar para a escrita de uma peça sobre o modo de a sociedade humana entender o mundo, me apercebi da enorme responsabilidade da ciência na transformação dessa mundivisão. Nesse caso o “acontecimento” tinha sido a transição do geocentrismo para o heliocentrismo. Mas como essa, muitas outras transformações sociais, culturais, de mentalidade, têm sucedido nos séculos mais recentes, resultado da crescente evolução científica e respetivas consequências tecnológicas. A influência da ciência na sociedade tem sido profunda, para o bem e para o mal, e era exetável que essa importância tenha sido alvo da atenção do teatro, espelho da sociedade, ao longo do desenvolvimento desta.

Este estudo surge da questionação da presença da ciência no teatro. Foi recuando progressivamente no tempo na tentativa de encontrar as origens desse relacionamento e esboçar os primórdios dessa presença.

A presença recente da ciência no teatro

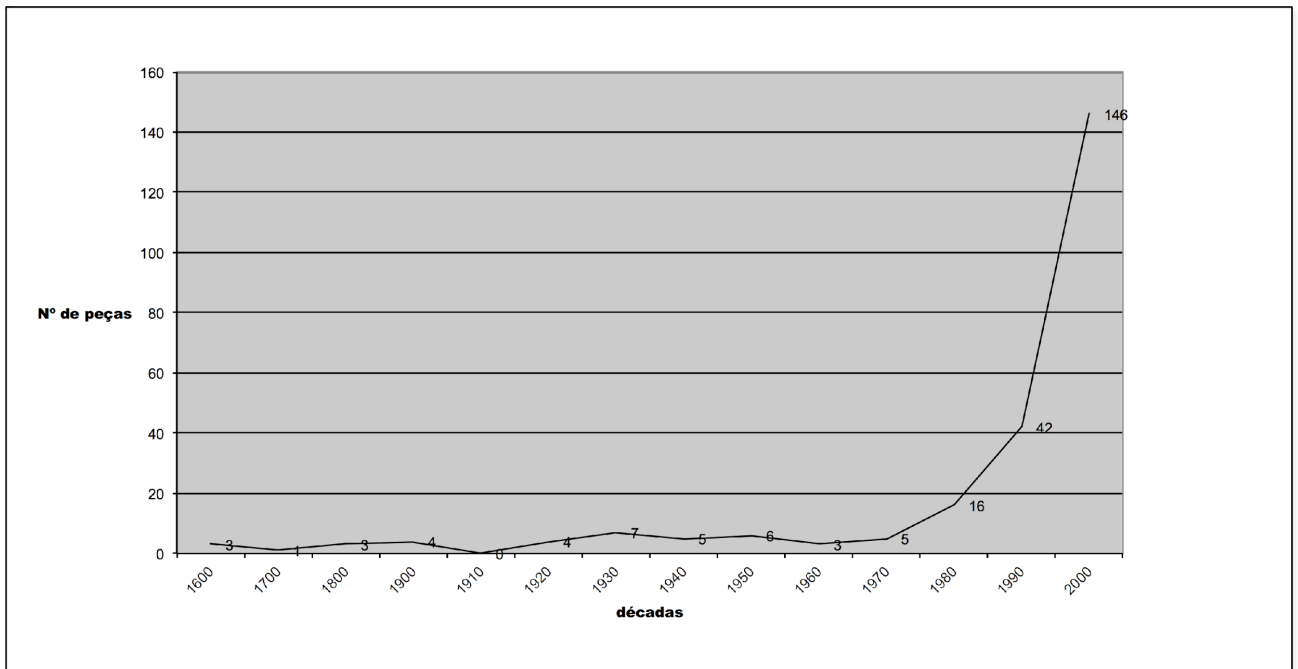
A enorme proliferação nas últimas três décadas de dramaturgias que incidem sobre temas científicos levou ao surgimento de um campo de investigação acadêmica, nas áreas literária e artística, especificamente direcionado para esse grupo temático. A par dos numerosos estudos que vão sendo realizados sobre obras teatrais contemporâneas, tem sido lançado um novo olhar para peças já existentes onde a ciência está refletida, e tem havido algumas tentativas de estruturar e relacionar todo o corpo de conhecimento que vai sendo gerado em torno do teatro de tema científico. Entre as tentativas de maior fôlego, de certo modo precursoras dos estudos neste campo, estão uma série de artigos do químico e escritor americano Carl Djerassi, muito centrados na sua própria obra dramática, onde introduziu o termo “science-in-theatre”¹ para definir um gênero de peças sobre ciência, bem como os estudos *Science on Stage*² (2006), de Kirsten Shepherd-Barr, e *Science:Dramatic*³ (2009), de Eva-Sabine Zehelein. Estas duas últimas obras apoiam-se na análise de um conjunto de peças de teatro das últimas décadas para caracterizar o tratamento dramático que aí foi dado à ciência. Em *Science on Stage* as peças são organizadas de acordo com a área científica que abordam, sendo colocado especial ênfase nos modos como é concretizada a transposição para palco dos temas e conceitos científicos. Em *Science:Dramatic* o texto dramático é considerado parte essencial da exploração de temas científicos no teatro, sendo proposta (e testada) uma taxonomia para as peças de acordo com o modo como a ciência está presente. Todas estas reflexões têm em comum a relevante contribuição que oferecem para o estudo e a definição deste novo subgênero dramático.

Ao longo da pesquisa que venho fazendo neste campo, compilei uma base de dados com cerca de 270 peças de teatro com conteúdos de ciência ou com ela relacionados. Dessas, 97% são do século XX ou posteriores, 85% foram criadas a partir de 1980, e 63% surgiram já no século XXI (cf. gráfico abaixo). Este é um bom indicador do recente incremento da presença da ciência no teatro.

¹ DJERASSI, Carl, Science and theatre, *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol. 27, No. 3 (2002), pp. 193-201.

² SHEPHERD-BARR, Kirsten, *Science on Stage*, Princeton: Princeton University Press, 2006.

³ ZEHELEIN, Eva-Sabine, *Science:Dramatic*, Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, 2009.



Este aumento poderá refletir alguns acontecimentos inter-relacionados. Em primeiro lugar a primazia da ciência como método de obtenção de conhecimento sobre o mundo, e o impacto cada vez maior que a aplicação desse conhecimento tem na sociedade. Depois, o desenvolvimento e evolução da divulgação e promoção científicas de um modo estruturado e sistemático, aquilo que hoje se chama “comunicação da ciência”. Por parte dos fazedores de teatro, o aumento da produção artística relacionada com ciência poderá estar ligada, por um lado, à reflexão sobre o poder de transformação social introduzido pela ciência e à exploração de novos temas e mitos e, por outro, a uma procura de novas fontes de financiamento para a sua atividade, aproveitando a dinâmica atual de promoção da ciência.

O estabelecer das bases para o estudo

Pretendeu-se estudar a pré-história da presença da ciência moderna no teatro, procurando responder à questão: quando é que o teatro começou a representar a ciência moderna? Como resposta a esta questão surgiu uma outra, que lhe é prévia: quando é que a ciência moderna surgiu? O consequente aprofundamento da investigação sobre esses tempos iniciais do teatro após a emergência da ciência moderna revelou a pertinência de um estudo fundador, de modo sistemático, neste campo de investigação, que pudesse servir de base ao estudo de encontros mais recentes entre a ciência e o teatro. A consciência desta necessidade e o trabalho já desenvolvido nesse sentido

orientaram o objeto deste trabalho para o início da ciência moderna na Europa, nos séculos XVI e XVII.

Considerando as profundas transferências culturais e influências recíprocas no teatro europeu do início da modernidade, colocámos, no seu cerne, a questão: quais são os antepassados mais remotos da representação em palco do cientista? Para encontrar a resposta lançámo-nos num processo de pesquisa genealógica para rastrear as origens do cientista como personagem dramática, através da História do Teatro. A pesquisa levou-nos a recuar até ao início do século XVI, ao período do teatro erudito italiano, onde situamos o berço de uma personagem que pode ser considerada um antepassado longínquo - o necromante. É essa viagem que apresentamos aqui, através de um conjunto de personagens dramáticas, onde analisamos as sucessivas influências que transportaram esses antepassados de peça em peça até à primeira representação do cientista. Assinalamos nessas obras as manifestações progressivamente crescentes do que veio a ser a ciência moderna.

A delimitação do objeto do estudo

Já em trabalhos anteriores me debrucei sobre a presença de ideias que hoje poderemos considerar científicas ou pré-científicas no teatro da Grécia Antiga⁴, reconhecendo em *Prometeu Agrilhoado*, de Ésquilo, um discurso sobre tecnologia e o domínio simbólico do Homem sobre a natureza, e em *Nuvens*, de Aristófanes, a sátira a novos modos de obtenção de conhecimento, tendo por figura central o filósofo Sócrates. Mas está sobretudo presente nas duas peças, a ideia forte da transição do mito ao logos na relação do Homem com o mundo e os fenómenos naturais.

O foco do presente estudo é, no entanto, a presença no teatro da ciência tal como hoje a entendemos, a ciência moderna, cujas origens costumam ser apontadas nos séculos XVI e XVII, tendo embora como ponto de partida o legado dos filósofos da Antiguidade Grega.

Aqueles dois séculos, da chamada Revolução Científica, são um espaço temporal muito genérico e alargado para o início da ciência moderna, o que traduz a impossibilidade de determinar um momento ou acontecimento singular como origem desse extraordinário empreendimento humano. A ciência moderna foi, por sua própria

⁴ MONTENEGRO, Mário, *Texto dramático de tema científico: o caso particular de Carl Djerassi*, tese de mestrado, Porto: Universidade do Porto, 2007.

natureza, espacialmente distribuída, desenvolvendo-se em múltiplos locais. Além disso dedica-se ao estudo do mundo em numerosas vertentes. E o seu desenvolvimento foi gradual, partindo duma tradução, interpretação e disseminação do conhecimento antigo ao longo do período medieval, essencialmente em meios escolásticos, até ao estabelecimento no século XVII das primeiras sociedades científicas europeias com o seu laborioso trabalho de compilação de dados em grande escala, com as suas experimentações à procura da razão de ser de tudo, e com uma definição gradual do modo de validar o conhecimento que resultou no método científico.

Stephen Gaukroger, na sua obra *The Emergence of a Scientific Culture*, afirma que “(...) from the thirteenth century onwards in the West, the understanding of natural philosophy has transformed from a wholly marginal enterprise into the unique model for cognitive enquiry generally.”⁵ O período de evolução das ideias e práticas que culminaram na Revolução Científica é, por isso, bem mais alargado do que os dois séculos onde a situamos, considerando a natureza contínua e cumulativa de aquisição de conhecimento.

Uma mudança fundamental no modo de alcançar novos conhecimentos foi a passagem de uma atitude contemplativa para uma atitude manipuladora sobre a natureza, intervindo, alterando, experimentando, observando, analisando e aprendendo com os resultados assim obtidos. Lynn Thorndike, na sua obra seminal *A History of Magic and Experimental Science*, ao debruçar-se sobre a obra do monge e filósofo inglês Roger Bacon (1214-1294), considera que esta prática experimental de obtenção de conhecimento, antecessora do empirismo científico do século XVII, está enraizada em atividades de mágica medievais:

(...) so Bacon seems to regard natural science as largely speculative, and confirms the impression, which we have already derived from many other sources, that magicians were the first to ‘experiment’ and that ‘science’, originally speculative, has gradually taken over the experimental method from magic.⁶

Roger Bacon é um caso paradigmático no momento pré-científico medieval, quando de uma amálgama de modos de olhar para a natureza, numa mistura de magia, alquimia

⁵ GAUKROGER, Stephen, *The Emergence of a Scientific Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 17.

⁶ THORNDIKE, Lynn, *A History of Magic and Experimental Science - Vol. II*, New York: Columbia University Press, 1923, p. 651.

e astrologia, se procurava destrinçar caminhos do conhecimento. Bacon defendia a experiência como modo de alcançar a verdade, mas estaria ainda longe do que hoje reconhecemos como método científico e da atitude cética da ciência moderna em relação a práticas mágicas, estando o seu método de aferição da verdade muito ligado à crença. Lynn afirma a este propósito que “[h]is own science still clings to many occult and magical theories and practices, while he admits that the magicians often try or pretend to use the scientific books and methods (...)”⁷. Embora utilizando ideias e técnicas de magia Bacon tenta, simultaneamente, fazer uma distinção entre aquelas que são movidas por uma procura honesta de conhecimento e outras assentes em falsidade, frequentemente com a finalidade de ludibriar crédulos. A separação que estabelece refere-se tanto à finalidade da aplicação de uma determinada arte⁸, como a magia ou a astrologia, como quanto ao modo como ela é aplicada. Há, portanto, uma tentativa de distinguir boas de más práticas relativamente às disciplinas que estudava e utilizava. Nos seus escritos, Bacon acreditava no poder operativo dos astros e na possibilidade de eles serem invocados, conferindo a uma pessoa o poder de sugestão e de transformação da realidade. Apesar de fazer a distinção entre dois tipos de astrologia, a natural e a judicativa, Bacon faz a apologia das duas. Lynn cita-o e comenta-o a este propósito:

*‘Although the efficacious employment of words is primarily the function of the rational soul,’ nevertheless ‘the astronomer can form words in elect times which will possess unspeakable power’ of transforming natural objects and even inclining human minds to obey him. Thus Bacon’s ‘astronomer’ is really a magician and enchanter as well - one more of the many indications we have met that there is no dividing line between magic and astrology: divination is magic; astrology operates.*⁹

Também Eugénio Garin, na sua obra *O Zodíaco da Vida*, afirma e sublinha a “larguíssima dimensão, nas origens da cultura moderna, dos temas astrológicos, mágicos e herméticos, e da sua duração nas formas mais variadas, e não apenas nas imagens da

⁷ *Idem, ibidem*, p. 669.

⁸ O termo “arte” é aqui utilizado, assim como ao longo de todo este estudo, não no sentido com que o entendemos hoje, mas com o sentido abrangente que lhe era atribuído na época, referindo-se a um conjunto de práticas como a astrologia, a alquimia, a magia, e outras frequentemente associadas. O sentido com que o encontramos aplicado, por exemplo, no seguinte excerto da obra *The Vanity of arts and sciences* (versão inglesa) de Cornelius Agrippa: “Among the Arts therefore of Fortune-telling Vulgarly professed in hope of gain, are *Physiognomy, Metoposcopia, Chiromancy, Soothsaying, Speculatory, and Interpretation of Dreams;*” (Cap. XXXII, p. 99).

⁹ *Idem, ibidem*, p. 674.

arte, mas até mesmo no interior da nova ciência.”¹⁰ Ainda segundo o filósofo e historiador italiano, “a origem da ciência moderna não se deu nem por uma ruptura radical nem por uma fulguração instantânea, e (...) para definir os progressos da astronomia e a crise da astrologia é realmente necessário focar todo o entrançado de temas que caracterizou a investigação entre as origens humanistas do Renascimento e a grande estação científica do maduro século XVII.”¹¹

Um elemento central na transição renascentista para a modernidade terá sido a assunção do Homem do seu poder sobre as forças da natureza. A este propósito, o filósofo João Maria André refere que

*[a] fórmula que [lhe] parece caracterizar mais aproximadamente a vontade de poder e o desejo de domínio em que se concretiza esta progressiva conquista da inteligibilidade do homem, da natureza e da sociedade é a magia, entendida com o sentido que lhe atribuíram os filósofos renascentistas, perspectivada de acordo com a forma como foi exercida pelos artesãos e os alquimistas, modelada pelos traços que lhe imprimiu o realismo estético-pragmático dos políticos e politólogos ou a imaginação transfiguradora dos utopistas.*¹²

Daí o papel determinante desses magos e artesãos na revolução científica do século XVII¹³. As experiências desse poder, no entanto, assumiam um largo espectro de manifestações, herdeiras das figuras do mago e astrólogo da idade média, que a racionalidade ordenada da teologia medieval remetia para o domínio do demoníaco. Como indica Garin, “à condenação do mago corresponde a era da magia sub-humana, da necromancia; à condenação da astrologia corresponde o conúbio entre astrologia judiciária e magia cerimonial.”¹⁴ Apesar da separação clara, por parte de alguns filósofos renascentistas, como Giovanni Pico della Mirandola, entre magia natural e magia cerimonial ou “diabólica”, enaltecendo o carácter científico da primeira e rejeitando a superstição da segunda, muitos eram os que praticavam (e os que acreditavam) essa “mistura” das artes. O mesmo sucedia relativamente à astrologia natural ou

¹⁰ GARIN, Eugénio, *O Zodíaco da Vida: a polémica sobre astrologia do séc. XIV ao séc. XVI*, Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 25.

¹¹ *Idem, ibidem*, pp. 27-28.

¹² ANDRÉ, João Maria, *Renascimento e Modernidade*, Coimbra: Edições Minerva, 1997, p. 19.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 74.

¹⁴ GARIN, Eugénio, *Idade Média e Renascimento*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 138.

“matemática” e àquela que emitia juízos. A este propósito, é esclarecedor um lamento, em 1642, do matemático discípulo de Galileu Galilei, Boaventura Cavalieri, numa carta enviada ao seu colega Evangelista Torricelli, sobre o fraco interesse público em ciências físico-matemáticas quando comparadas com a astrologia judiciária:

“Os pobres matemáticos, e maiores da geometria, depois de infinitos e infinitos e infinitos suores” nem sequer sonham com a “gloriosa fama” dos técnicos da adivinhação estelar. (...) Convém então, ao menos “pelo fim intrínseco” (...) adaptar-se à opinião e aos pedidos da maioria, e fazer horóscopos e vaticínios, conservando para si, “pelo próprio fim” e para aqueles “que amam mais o saber que o parecer”, a ciência rigorosa.¹⁵

Daqui se retira que no século XVII a vertente divinatória da astrologia era propagada por matemáticos, ainda que contra vontade, por força do desejo da “maioria”.

Partindo das reflexões anteriores, estabelecemos as seguintes premissas como orientadoras deste estudo:

1. a ciência moderna não começou abruptamente num dia e local específico, mas foi-se desenvolvendo num processo contínuo de evolução do conhecimento ao longo de séculos;
2. a astrologia e a alquimia constituíam, nos séculos XVI e XVII, duas proto-ciências, no sentido em que parte dos seus corpos de conhecimento viriam a ser integrados em disciplinas científicas, nomeadamente na astronomia e na química;
3. a astrologia, na conceção renascentista de unidade do universo, está profundamente ligada à magia, retirando o sábio o conhecimento das estrelas e operando, a partir dele, na natureza através da magia;
4. existia uma relação íntima entre magia natural e cerimonial e astrologia matemática e judiciária, na concretização renascentista do poder do Homem sobre a natureza, que tornava difusas as fronteiras que as separavam.

¹⁵ TORRICELLI, Evangelista, *apud* GARIN, Eugénio, *O Zodíaco da Vida: a polémica sobre astrologia do séc. XIV ao séc. XVI*, p. 26.

A organização do estudo

Começámos por pesquisar obras teatrais onde aquelas proto-ciências, ou artes, como eram conhecidas na época, fossem abordadas. Fomos fazendo uma seleção que incidiu essencialmente sobre dois modos de presença desses temas: a existência de personagens que praticassem essas artes ou detivessem esse conhecimento, como astrólogos e alquimistas; e a utilização, pelas personagens, do conhecimento relativo a essas artes como parte de uma conceção geral da realidade. Ao longo da investigação fomos verificando que a representação dramática do astrólogo, sobretudo no século XVI, apresenta uma associação de várias artes a um mesmo indivíduo, descrevendo a sua atividade como um aglomerado de técnicas e teorias, como por exemplo necromancia, quiromancia, fisiognomonia, astrologia, alquimia. O modo de titulação dessas personagens é intermutável, sobretudo os termos astrólogo e necromante, por vezes dentro da mesma peça. Estas representações serão naturalmente reflexo dum período onde o conhecimento não estava compartimentado do modo como hoje o conhecemos. Como refere Garin, na mundividência renascentista, onde o microcosmo humano está intimamente ligado ao macrocosmo celeste formando uma unidade, não há nenhuma força que o sábio, em profunda comunhão com o universo, não domine, não há nenhuma energia que lhe não obedeça¹⁶. E todas as técnicas serão válidas nas suas operações de transformação do real. Daí a multiplicidade de artes e designações que lhe são atribuídas. Por ser uma característica da evolução do conhecimento para a modernidade, e por nos parecer relevante no reconhecimento de um caminho dramático de evolução de um determinado tipo de personagens até ao que virá a ser a representação do cientista em palco, decidimos enquadrar neste estudo algumas peças cuja incidência temática, no campo da necromancia, poderia parecer mais afastada do propósito inicial de encontrar os primeiros sinais de representação da ciência na arte dramática.

Após um período alargado de pesquisa e inventariação de peças sobre astrologia, alquimia e ciência, chegámos a um conjunto de obras mais significativas desse ponto de vista temático, que atravessam um período de cerca de duzentos anos, do início do século XVI ao início do século XVIII. Este período, em que emerge a ciência moderna, coincidiu com importantes desenvolvimentos no campo da literatura dramática, como o surgir do teatro erudito em Itália, o Século de Ouro espanhol, os períodos isabelino e da

¹⁶ cf. GARIN, Eugénio, *Idade Média e Renascimento*, p. 163.

Restauração ingleses e o classicismo francês. A escolha do *corpus* estudado está intimamente ligado ao dinamismo teatral e às transferências culturais neste conjunto de países europeus, a que adicionámos Portugal com o caso singular de Gil Vicente. Essa escolha foi também orientada pelos nossos conhecimentos linguísticos, cobrindo dramaturgias em línguas ao nosso alcance.

Seguiu-se um período de leitura e análise desse conjunto de obras, com o foco essencialmente na presença daqueles campos do conhecimento. O modo e a profundidade dessa presença variam de peça para a peça e isso reflete-se nas análises efectuadas, que são mais exaustivas quanto mais intensa é a incorporação nas peças dos temas investigados. As questões fundamentais que orientaram a análise das peças foram:

- Que arte(s), proto-ciência(s) ou ciência(s) estão presentes?
- Qual é o modo geral dessa presença (tema, personagem, ambos)?
- Quais são os modos específicos como são introduzidas (analogias, metáforas, terminologia, comentário, etc.)?
- Qual é a eficácia teatral da sua introdução?
- O recurso a essas personagens visa sempre uma crítica ao que elas representam?
- Quando, como e para que fim há uma apropriação ou citação de textos de filósofos naturais, alquimistas e homens de ciência?

A análise das peças permitiu, *a posteriori*, a sua organização de acordo com o tipo de arte que se revelava instrumental. Num primeiro grupo reunimos um conjunto de peças onde a astrologia está presente como atividade e conjunto de valores culturais socialmente estabelecidos. São peças de quatro importantes autores ibéricos, Gil Vicente, Lope de Vega, Calderón de la Barca e Francisco de Bances Candamo, e um autor francês, Bernard Bouvier de Fontenelle, apresentando o primeiro e o último visões muito críticas relativamente à astrologia judiciária, mas em todos encontramos presente a importante questão teológico-filosófica do livre arbítrio humano face ao suposto determinismo introduzido pelos astros. Reunimos este grupo de peças sob o título “astrologia como concepção geral da realidade”, inspirado numa frase de Garin¹⁷.

Num segundo grupo, mais alargado, reunimos peças onde surge a figura do necromante ou astrólogo ou alquimista, geralmente utilizando a sua suposta arte como

¹⁷ “A astrologia tornou-se assim numa concepção geral da realidade, e como tal, raiz de toda a árvore do saber.” Garin escreve esta frase no contexto de uma análise à obra *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*. In GARIN, Eugénio, *O Zodíaco da Vida: a polémica sobre astrologia do séc. XIV ao séc. XVI*, p. 108.

meio para iludir ou enganar o próximo. Num terceiro, pelo impacto alargado que a obra teve, isolamos a análise à peça *El Astrologo Fingido*, de Calderón de la Barca, assim como a um conjunto de adaptações que inspirou.

Numa quarta parte do estudo, pela coerência temática do conjunto, destacamos o caso particular da sátira médica nas peças de Molière, com especial atenção às referências a desenvolvimentos científicos na área.

A análise à peça *The Tragical History of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, a única tragédia estudada, compõe isoladamente o quinto capítulo do trabalho. A discussão astronómica que contém configura um momento extraordinário da presença de um tema filosófico-científico numa peça de teatro.

Finalmente, numa sexta parte, dividimos em dois grupos um conjunto de peças onde encontramos as primeiras abordagens em palco à ciência moderna. O primeiro composto por três peças onde surgem as primeiras referências ao virtuosismo ligado à Royal Society inglesa e à “nova ciência”, e aquela que será a primeira representação de um cientista em palco. O segundo contendo quatro peças em que o interesse e o empreendimento científico é feminino, refletindo o interesse das mulheres pelo conhecimento e pela “nova ciência” no contexto da discussão pública desse tempo sobre a educação feminina. Entra elas encontramos a primeira representação dramática de uma cientista.

1. A astrologia como concepção geral da realidade

1.1 Gil Vicente

O dia 5 de Fevereiro de 1524 foi ansiosamente aguardado um pouco por toda a Europa pela previsão astrológica de Johannes Stöffler e Jacob Pflaum, publicada em 1499¹⁸, que, em consequência da conjunção simultânea de Marte, Júpiter e Saturno com o Sol, calculada para esse dia, previa enormes convulsões no planeta. No entanto terá sido Luca Gaurico, um astrólogo italiano, quem, a partir da previsão de Stöffler e Pflaum, terá exacerbado as consequências da conjunção planetária, introduzindo a ideia de um dilúvio universal¹⁹, aproveitando a relação elemental de a conjunção ocorrer no signo Peixes. Este prognóstico criou grande celeuma, originou muitas publicações, naquilo que Schoener classificou como “the first mass media event in European history”²⁰, que propagaram um conjunto alargado de opiniões comentando-o tanto positiva como negativamente²¹.

Em Portugal D. Leonor de Lencastre, viúva de D. João II e irmã de D. Manuel I, incumbiu o monge jerónimo frei António de Beja de escrever um opúsculo a esse respeito, e assim em março de 1523 foi publicado o opúsculo *Contra os Juízos dos Astrólogos*, onde aquele padre refuta a previsão de Stöffler e Pflaum, muito apoiado nas opiniões a este propósito dos italianos Pico della Mirandola e Agostinho Nifo, criticando as previsões astrológicas como contrariando a Divina Providência. Não deixa de ser curioso reparar, como o faz Luis de Albuquerque²², que alguns dos argumentos invocados por frei António de Beja, no que parece ser uma forte refutação da astrologia judicativa, continuam a aceitar a influência dos astros em determinados aspetos da vida terrena. Joaquim de Carvalho, no seu artigo “A propósito da atribuição do secreto de los

¹⁸ SCHOENER, Gustav Adolf, ‘The Flood’ of 1524: The First Mass-media Event in European History, *Esoterica*, East Lansing: Michigan State University, Volume IX (2007), p. 169. Disponível em: WWW<URL:http://www.esoteric.msu.edu/VolumeIX/EsotericaIX.pdf>. [Consult. 20 set. 2016].

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 170.

²⁰ “The peak phase of pamphlet production and atmosphere of fear began in 1519, and lasted until 1523: more than 60 authors had written over 160 pamphlets at an average of 1000 copies each at least 160,000 copies had been circulated.” *Idem, ibidem*, p. 174.

²¹ Para uma relação de obras que comentaram a previsão de Stöffler e Pflaum, consultar o texto de Joaquim de Andrade “O livro «contra os juízos dos astrólogos» de frei António de Beja e as suas fontes italianas”, disponível em: WWW<URL:http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/57-O-livro-contra-os-juizos-dos-astrologos-de-frei-Antonio-de-Beja-e-as-suas-fontes-italianas->. [Consult. 23 abr. 2013].

²² ALBUQUERQUE, Luis, A Astrologia e Gil Vicente, *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Vol. III (1971).

secretos de astrologia ao Infante D. Henrique”²³, afirma que o conceito de astrologia em Portugal na primeira metade do século XV, que passou a ser ensinada no Estudo Geral da universidade após a introdução do quadrívio completo em 1431, era uma mistura de astronomia com astrologia judicativa. Este duplo estatuto da astrologia, nas suas vertentes natural e judicativa, tanto ensinada como ciência respeitada como repudiada pela sua vertente divinatória, entrou e continuou no século XVI. O anunciado segundo dilúvio da história da Humanidade não se verificou naquele fevereiro de 1524, o que foi certamente mais um argumento a favor dos que rejeitavam a astrologia judiciária, entre os quais o matemático Pedro Nunes, que na dedicatória a D. João III da sua obra *De Crepusculis*, em 1541, escreve que entende por astronomia a “ciência que se ocupa dos astros e da universal composição do céu, que não da credice vã e já quase rejeitada que emite juízos sobre a vida e a fortuna.”²⁴

No teatro de Gil Vicente (1465-1536) temos uma representação da sociedade em que a astrologia, na sua vertente judicativa, está culturalmente entranhada, atravessando a crença na influência dos astros todos os níveis sociais, desde a corte onde os horóscopos traçados no dia de nascimento são levados em conta, ao astrólogo letrado que dá aulas no Ensino Geral e orienta os diagnósticos médicos pela posição dos astros, ao mortal mais iletrado que acredita viver num mundo onde a terra treme quando os planetas se alinham. Era, porém, a mesma sociedade em que viveu o espírito matemático de Pedro Nunes e que promoveu um grande avanço na arte de navegar e tecnologias associadas. A título de exemplo, no Repertório dos Tempos traduzido do castelhano e impresso por Valentim Fernandes, em 1518²⁵, poder-se-ia obter informação sobre a divisão do ano e dos meses, sobre o número de céus e os planetas, sobre os signos. Encontravam-se também regras práticas para auxiliar a navegação, como o cálculo da orientação através do Sol ou da estrela polar e como utilizar o quadrante ou o astrolábio. E ainda “regras astronómicas e medicinais” com informação sobre a melhor altura para fazer sangrias, mapa das veias mais adequadas de acordo com a zona a tratar e a descrição de quais os signos que influenciariam as diferentes partes do corpo.

É o retrato de uma sociedade assim, crente na astrologia e cientificamente numa fase de transição, que Gil Vicente esboça nos autos que a seguir são analisados. Em nenhuma,

²³ Disponível em: WWW<URL:http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/94-A-proposito-da-atribuicao-do-secreto-de-los-secretos-de-astrologia-ao-Infante-D.-Henrique-/>. [Consult. 23 abr. 2013].

²⁴ Citado em ALBUQUERQUE, Luis, A Astrologia e Gil Vicente, pp. 66-67.

²⁵ Disponível na biblioteca digital da Biblioteca Nacional de Portugal em: WWW<URL:http://purl.pt/22941>, [Consult. 24 jul. 2014].

no entanto, chega Gil Vicente a colocar a astrologia ou um astrólogo por tema principal, apesar do caso particular do *Auto da Feira*, como se verá a seguir, onde essa arte recebe uma atenção mais específica.

AUTO DA EXORTAÇÃO DA GUERRA | 1513

Auto da Exortação da Guerra, uma tragicomédia de Gil Vicente representada em 1514 na corte de D. Manuel, tem por personagem central um clérigo necromante, um “mui copioso mágico e nigromante, feiticeiro mui galante, astrólogo bem avondoso”²⁶, que invoca dois diabos, Zebron e Danor, a quem ordena que tragam os espíritos da Antiguidade Policena, Pentesileia, Aquiles, Aníbal, Heitor e Cipião. Estas figuras que chegam do além vão sucessivamente elogiando os monarcas e incentivando a continuação do empreendimento conquistador português, instigando à doação de dinheiro para os esforços de guerra. O monólogo inicial do clérigo onde ele enumera exemplos dos seus poderes necromantes, como fazer “da noite dia per pura nigromancia se o sol alumiar”²⁷, assemelha-se, nesta estratégia cômica de anunciar falsos pretensos poderes, às partes do monólogo de Mercúrio, que veremos mais à frente, onde a suposta influência dos astros sobre diversas instâncias da vida é satirizada.

As artes estão presentes, em primeiro lugar, através da figura do clérigo necromante que, usando magia negra, invoca diabos para trazerem espíritos do outro mundo. Depois identificamos a astrologia judicativa nas palavras de duas das personagens míticas invocadas, que traçam uma conjuntura astral benéfica para a família real portuguesa, relacionando os astros com o momento dos seus nascimentos e, também apoiados neles, fazem predições.

Policena, o primeiro espírito invocado, atribui aos signos e aos planetas a responsabilidade de um conjunto de acontecimentos favoráveis quanto ao futuro dos membros da família real. À infanta D. Isabel “julgo Jupiter juiz que fôsseis emperatriz”, ao infante D. Fernando “vosso signo é de prudência, Mercúrio por excelência favorece vosso bando” e à infanta D. Beatriz “sois dos si[g]nos julgada que haveis de ser casada nas partes de flor de lis”²⁸.

²⁶ VICENTE, Gil, *Obras Completas de Gil Vicente*, Facsimile da edição de 1562, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928, p. CLVII. Disponível em: WWW<URL:http://purl.pt/252> [Consult. 05 ago. 2016].

²⁷ *Idem, ibidem*, p. CLVII.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. CLVIII.

Também Aquiles, outra das personagens invocadas, traça um plano da conjuntura astral no momento de nascimento da família real extremamente benéfico, em que o universo parece estar em festa:

*Quando Jupiter estava
em toda a sua fortaleza
e seu gram poder reinava
e seu braço dominava
os cursos da natureza
Quando Martes influía
seus raios de vencimento
e suas forças repartia
quando Saturno dormia
com todo seu firmamento.*

*E quando o sol mais lozia
e seus rayos apurava
e a lua aparecia
mais clara que o meo dia
e quando Vénus cantava
E quando Mercúrio estava
mais pronto em dar sapiência
e quando o céu se alegrava
e o mar mais manso estava
e os ventos em clemência.*

*E quando os sinos estavam
com mais glória e alegria
e os polos s'enfeitavam
e as nuvens se tiravam
e a luz resplandecia.
E quando a alegria vera
foi em todas naturezas*

*nesse dia, mês, e era
quando tudo isto era
naceram vossas altezas.*²⁹

O discurso de Aquiles atravessa todos os sete “planetas” então conhecidos, sublimando as características que lhes eram tradicionalmente atribuídas, com Júpiter a reinar e a dominar “os cursos da natureza”, e Saturno, pelas influências negativas a que estava associado, convenientemente adormecido.

Nesta peça, apesar da sátira ao “clérigo nigromante”, que se gaba de ter arte para conseguir fazer o que feito está, não existe crítica à astrologia judicativa, como acontece nos casos que analisaremos a seguir. Pelo contrário, a suposta influência dos astros é invocada pelas personagens-espíritos para enaltecer a boa ventura da família real portuguesa e acentuar a exortação à continuação dos feitos grandiosos dos portugueses. No entanto, no mesmo momento do texto em que a influência astral é referida, Gil Vicente coloca um poder acima do dos astros: o poder divino. Isso acontece quando Policena diz “aos planetas dos céus mandou Deos que vos dessem tais favores” ou também “foram juntos em tropel, per mandado do senhor, o céu e sua companh[i]a” e ainda “Mais bem do que vós cuidais, muito mais, vos tem o mundo guardado. Perdei senhores cuidado pois com Deos tanto privais.”³⁰ As influências astrais surgem como ordenadas por Deus, e uma atitude para Ele voltada seria o garante para um retorno de coisas boas na vida. E desse modo, como afirma Luis Albuquerque, “o poeta, ao atribuir a Deus o poder de dispor os astros de modo favorável à felicidade dos homens, evita o caráter supersticioso e inaceitável da astrologia judiciária”³¹.

AUTO DOS FÍSICOS | 1524

Provavelmente no início de 1524, Gil Vicente apresentava, possivelmente na corte, na altura deslocada para Évora por causa da peste que grassava em Lisboa, a peça *Auto dos Físicos*. São vários os estudiosos que reconhecem na peça alusão do autor à famosa conjunção de planetas da época³². O *Auto dos Físicos* terá sido criado para o

²⁹ *Idem, ibidem*, p. CLIX.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. CLVIII.

³¹ ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p. 73.

³² Como por exemplo JORGE, Maria, *Físicos*, Lisboa: Quimera, 1991, ou VENTURA, Augusta Gersão, *Estudos vicentinos: I Astronomia, astrologia*, Coimbra: Oficinas Gráficas de Coimbra Editora, 1937.

entrudo desse ano, e representa a história de um padre “doente” de amor por uma jovem, a qual, contudo, não corresponde à sua paixão. Isso deixa-o muito agastado e sofredor, e vão surgindo em cena sucessivamente quatro médicos, baseados em pessoas reais da época, que o tentam curar desse mal. Todos traçam diagnósticos e receitam tratamentos, diferentes entre si, mas nenhum vislumbra o verdadeiro mal que aflige o clérigo. Um deles, Tomás Torres, que foi regente da cadeira de astrologia e matemática do Estudo Geral de Lisboa, utiliza na peça princípios de astrologia médica para traçar o seu diagnóstico. A astrologia surge assim na sua vertente associada à medicina, em que o estado corporal de um indivíduo é influenciado pela posição relativa dos astros, e está definida uma correspondência entre essa posição relativa e diferentes partes do corpo. Torres começa por questionar o paciente sobre há quanto tempo padece do mal a fim de determinar a posição dos astros nesse dia:

Torres:

*Bisexto he anno agora
em picis estava Jupiter
Saturno ha de desfazer
quanto natura melhora
bem haqui que guarecer.
Também em Piscis a lua
isso foy em quarta feyra
Mercurio a ora primeyra
nam vejo causa nenhuma
pera febre verdadeyra³³*

O médico e astrólogo, talvez consultando uma tabela astronómica, não encontra, nas posições dos astros, razão para enfermidade. E logo a seguir refere a grande conjunção ou “ajuntamento” de planetas, parecendo comentar a incapacidade de a “mera estrolomia” concluir o que quer que seja dessa coincidência astral. Enumera no entanto o conhecimento e exames que considera necessários para um médico avaliar corretamente o estado de um paciente, onde inclui o saber “os passos que dá uma estrela”:

³³ VICENTE, Gil, *Obras Completas de Gil Vicente*, p. CCXLIX.

*E tambem deste ajuntamento
dos planetas desta era
nam sey nam sey, mas per mera
estrolomia, nam sey, eu sento
nam sey que he nem que era
Mas ha de saber quem curar
os passos que dá huma estrela
e ha de sangrar por ella
e ha de saber julgar
as agoas numa panella.*

*E há de saber proporções
no pulso se é ternário
se altera se é vinário³⁴*

Não é certo o momento em que a peça foi apresentada³⁵. A tê-lo sido nesse ano de 1524, mantêm-se dúvidas sobre o dia em que terá ocorrido. A importância dessa datação, no nosso caso, prende-se com a sua relação temporal com a grande conjunção dos astros, se anterior se posterior, pois a interpretação das palavras e sua intenção na peça a esse propósito será, certamente, diferente. No primeiro caso, antes da conjunção, a intenção poderá ser a de minorizar esse acontecimento astrológico; no segundo, com o falhanço das predições já confirmado, poder-se-á retirar das palavras de Torres, “per mera estrolomia nam sei eu s[i]nto nam sei que é nem que era”, a afirmação clara da incapacidade da astrologia para judicar sobre eventuais consequências daquele acontecimento. Em ambas as hipóteses destaca-se o facto de Gil Vicente assinalar nesta

³⁴ *Idem, ibidem*, p. CCXLIX.

³⁵ Aceitando a possibilidade de datação da apresentação da peça indicada por Maria Jorge na breve apresentação que dela faz, situando-a entre o Carnaval e a Páscoa de 1524, ela terá coincido no tempo com esse acontecimento ansiosamente aguardado da conjunção. De facto, a terça-feira de Entrudo foi dia 9 de fevereiro desse ano e a data apontada para a conjunção 20 de fevereiro. Se considerarmos possível que Gil Vicente tenha consultado uma tabela de efemérides para escrever a fala de Torres onde ele avalia a posição dos astros, e que os dados astrológicos introduzidos correspondam à realidade, podemos daí retirar que a quarta-feira a que se refere o médico poderá ser o dia 10 de fevereiro, quarta-feira de cinzas, única quarta-feira naquele período em que tanto a Lua como Júpiter estavam em Peixes. Como esse dia, nos cálculos do médico, corresponde ao momento de início da doença, dez dias antes, este raciocínio situaria a apresentação da peça precisamente no dia 20 de fevereiro, o da conjunção.

- As datas indicadas são as do calendário juliano.

- Para a posição dos astros, consultei a tabela de efemérides da edição de 1506 da famosa publicação de Stoffler e Pflaum, disponível em: [WWW<URL:http://books.google.com.br/books?id=IGITAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Johannes+St%C3%B6ffler&hl=pt-BR&sa=X&ei=FvWUvHnNPa-sQs4L4CA&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=IGITAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Johannes+St%C3%B6ffler&hl=pt-BR&sa=X&ei=FvWUvHnNPa-sQs4L4CA&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)>. [Consult. 20 set. 2016].

peça de um assunto astrológico de grande impacto público na sociedade europeia do início do século XVI.

Para além das posições astrais, os exames extra a que recorre o médico são a habitual análise à urina, através da observação das “águas numa panela” e o tomar o pulso do doente para saber se o batimento “é ternário, se altera, se vinário”. Sobre tudo isto, regra geral aplicada por todos os médicos, o receitar de uma dieta adequada e, sobretudo, regrada.

A sátira que Gil Vicente traça à “doença” do clérigo aponta tanto ao eclesiástico como aos “físicos” que tentam diagnosticar o seu mal e prescrevem diferentes dietas para os diferentes males físicos que nele vão encontrando. Em particular no que toca ao astrólogo representado, a sátira é acentuada pelo diagnóstico que faz baseado nas posições dos corpos celestes, que é contrário ao que seria o entendimento da altura³⁶, como no seguinte exemplo onde o signo Aries (Carneiro) é associado a dores nos pés, quando astrologicamente Aries teria influência sobre a cabeça da pessoa:

CLÉRIGO:

Oy ha diez que assi esto.

TORRES:

A que horas vos tomou?

CLÉRIGO:

Alli alas ave Marias

y de mañana començo.

TORRES:

Dez dias de menham cedo

estava Saturno em Aries

doem vos as pontas dos pees?³⁷

Receitando uma dieta regrada e uma sangria, Torres despede-se com um último comentário sobre a fraqueza do paciente e a necessidade de seguir o seu receituário, elencando todas as variáveis utilizadas para traçar o diagnóstico - a pulsação, o tempo de enfermidade, o aspeto da urina e, claro, a posição dos astros:

³⁶ Para uma análise dos erros astrológicos cometidos na peça por Torres, valerá a pena consultar Augusta Gersão Ventura em *Estudos Vicentinos, I: Astronomia, Astrologia*, pp. 141-145.

³⁷ VICENTE, *op. cit.*, p. CCXLIX.

TORRES: (...)
porem a falar verdade
segundo seu pulso estaa
e segundo os dias que ha
e segundo a viscosidade
e segundo eu sinto ca
e segundo estaa o zodiaco
e segundo estaa retrogrado
Jupiter confessado,
ha mister, que estaa muy fraco
*si si si bem trabalhado.*³⁸

Augusta Ventura Gersão, no seu estudo da presença de astrologia nas peças de Gil Vicente, conclui relativamente a esta personagem: “o físico-astrólogo aliava a pedantice a uma completa ignorância.”³⁹ Também Luís de Albuquerque retira daqui que Gil Vicente consideraria a astrologia inútil para a medicina, como neste caso “em que os médicos julgavam sobretudo pelos astros, e em geral sem atenderem aos sintomas das doenças.”⁴⁰

Gil Vicente traça, sem dúvida, uma sátira à medicina da época, sublinhando a aleatoriedade dos diagnósticos que variam de acordo com a cabeça que os emite. A personagem do Moço, criado do clérigo, ao corrente do verdadeiro mal do patrão, vai sublinhando essa sátira com os seus comentários, como quando diz “Pardeos em grande embaraço vejo eu estes doutores” ou “Que levais mui bom caminho, está a doença em Bilbao, vós is pêra antre Douro e Minho”. Ao nomear indivíduos da época certamente identificáveis pela audiência, como é o caso de Tomás Torres, a sátira torna-se mais acutilante. E é de salientar a paródia ao discurso médico-astrológico, na fala atrás assinalada em que Gil Vicente subverte as relações habituais entres astros e corpo humano.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. CCXLIX.

³⁹ VENTURA, Augusta Gersão, *Estudos vicentinos: I Astronomia, astrologia*, p. 145.

⁴⁰ ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p. 69.

AUTO DA FEIRA | 1527

Um momento paradigmático da obra de Gil Vicente quanto à representação da astrologia em palco é o discurso inicial de Mercúrio no Auto da Feira. Nesta peça, uma parábola alegórica preparada para as matinas de Natal de 1527, o deus pagão do comércio ordena a criação de uma feira de Natal. Existem aí duas bancas, a do Tempo e do Serafim, um anjo, onde são trocadas virtudes, e a do Diabo. A primeira cliente é Roma, a cidade papal personificada, que quer paz, verdade e fé, mas sai de lá apenas com conselhos para se emendar antes de poder aspirar obter o que deseja. Depois, uma cena em que dois lavradores pretendem trocar as respetivas mulheres, seguida de uma outra cena com estas a comentar os maridos. Finalmente, uma cena em que um grupo de jovens vem cantar à virgem Maria. Uns indivíduos metem-se com as raparigas do grupo, mas elas respondem à altura e cingem-se no final àquilo que ali vieram fazer: cantar em louvor à Virgem.

Encontramos a astrologia no prólogo dito por Mercúrio, que parodia longamente a astrologia judicativa, e é neste aspeto que centraremos uma análise a esta parte do texto. Mercúrio apresenta-se como “estrela do céu” e o motivo que o leva ali a falar da verdadeira “estronomia” é o ela andar “agora mui maneira, mal sabida e lisonjeira”⁴¹, apontando provavelmente o dedo a quem a praticaria sem conhecimento e com a finalidade de agradar àqueles a quem a leitura dos astros se destinaria. Uma questão teológica central para Gil Vicente, que ele coloca neste intróito, é a do conflito entre a crença nos astros enquanto entidades que governam as vidas humanas e a crença em Deus. Já em *Exortação da Guerra* notámos a subordinação dos astros à vontade divina. Aqui o tema volta a ser tratado e é introduzido nos seguintes versos:

*Muitos presumem saber
as operações dos ceos,
e que morte ham de morrer,
e o que ha dacontecer
aos anjos e a Deos.
E ao mundo e ao diabo,
E que o sabem tem por fé,⁴²*

⁴¹ VICENTE, Gil, *Obras Completas de Gil Vicente*, p. XXX.

⁴² *Idem, ibidem*, p. XXX.

Mercúrio, de seguida, invoca a sua autoridade superior de astro, com conhecimento *in loco* do movimento das estrelas, para enumerar uma série de relações de suposta influência dos astros sobre as pessoas. A paródia é jogada precisamente no sublinhar da ausência de causalidade entre o movimento dos astros e acontecimentos terrenos. A crença na influência dos astros é assim longamente ridicularizada, numa sequência de inferências risíveis onde se parodia aqueles que fazem semelhantes juízos. Reproduzimos de seguida alguns desses versos, onde assinalamos a alusão feita a D. Francisco de Melo, membro do Conselho de D. João III, capelão do paço real e tutor de matemática dos infantes, que no contexto em que surge, poderá ser entendido como um exemplo concreto daqueles que Gil Vicente critica:

*Porém quero vos pregar,
sem mentiras nem cautellas,
o que per curso destrelas
se poderaa adivinhar
pois no ceo naci com ellas.
E se Francisco de melo
que sabe sciencia avondo
diz que o ceo é redondo
e o sol sobre amarelo
Diz verdade, não lho escondo.*

*Que se o ceo fora quadrado
nam fora redondo, senhor.
E se o sol fora azulado
Dazul fora a sua cor
e nam fora assi dourado.
E porque estaa governado
per seus cursos naturaes,
neste mundo onde morais,
nenhum homem aleyjado,*

*se for manco e corcovado
não corre por isso mais.*

*E assi os corpos celestes
vos trazem tam compassados
que todos quantos nacestes
se nacestes e crecestes
primeyro fostes gerados:
E que fazem os poderes
dos si[g]nos resplandecentes:
que, fazem que todalas gentes
ou são homens ou molheres
ou crianças innocentes.⁴³*

Francisco de Melo é aqui representado como autor de um discurso assente em lugares-comuns, o que configura uma exploração da eficácia cômica por parte de Vicente através da referência direta a uma personalidade cortesã.

Este primeiro conjunto de estrofes em que a paródia da causalidade é desenvolvida, é rematada com o apontar do dedo a clérigos e frades, vítimas omnipresentes da sátira de Gil Vicente, aqui provavelmente, considerado o contexto, na sua idolatria e exploração das supostas influências astrais, encerrando assim um bloco de sentido iniciado em “Muitos presumem saber as operações dos céus”:

*a lua tem este geyto
vee que clerigos e frades
ja nam tem ao ceo respeyto,
mingualhes as sanctidades
e crecelhes o proveyto.⁴⁴*

Uma segunda secção do discurso inicial de Mercúrio tem uma organização formal diferente. Gil Vicente encabeça vários conjuntos de estrofes com títulos em latim que

⁴³ *Idem, ibidem*, pp. XXX-XXXI.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. XXXI.

introduzem os temas astrológicos ali tratados. Augusta Ventura Gersão afirma que o seu teor “é o de títulos de capítulos de livros de astrologia”⁴⁵, o que sugere uma estrutura formal desta parte do discurso mimetando tratados de astrologia ou outros livros da época com conteúdo astrológico, como almanaques ou repertórios dos tempos, expondo, através da paródia, a falsidade desta parte do seu conteúdo. O princípio utilizado é o mesmo, da paródia da causalidade, atribuindo aos astros suposta influência sobre factos comuns e universais. Pela pertinência para o tema estudado, pela forte coerência do conjunto, e por constituir um momento incisivo e invulgar no teatro português e em Gil Vicente, onde o dramaturgo coloca no longo discurso inicial de Mercúrio, deus do comércio e dos ladrões (entre outros epítetos), uma forte sátira à astrologia judicativa, merece a pena a transcrição alargada dos versos correspondentes. No primeiro conjunto de versos, o discurso de Mercúrio é sobre as influências dos planetas Marte e Vénus. Note-se a referência a Regiomontano (1436-1476), matemático e astrónomo alemão muito influente no século XV e XVI, possivelmente retirada de obra que Gil Vicente tenha consultado.

Et quantum ad stella Mars speculum belli & Venus, Regina musice, secundum Joannes monte regio.

*Mars planetas dos soldados
faz nas guerras conthendas
em que os reys sam occupados
que morrem de homens barbados
mais que molheres barbudas.
e quando Venus declina
a retrogada em seu cargo
nam se paga o desembargo
no dia que selle assina
mas antes per tempo largo.⁴⁶*

⁴⁵ VENTURA, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶ VICENTE, *op. cit.*, p. XXXI.

A relação causa-efeito da influência dos astros, nos exemplos que aponta, é circunstancial, como no provérbio anedótico “Chuva em novembro, Natal em dezembro.”

De seguida Gil Vicente explora a suposta influência dos signos, em particular relativamente àqueles representados por animais comestíveis, comentando a escassez de alimento e falta de poder de compra do povo:

Et quantum ad Taurus & Aries, Cancer, Capricornius positus in firmamento coeli.

*E quanto ao touro e carneiro
sam tão maos de haver agora
que quando os põe no madeiro
chama o povo ao carneyro
senhor cos barretes fora:
depois do povo agravado
que ja mais fazer nam pode
invoca o sino do bode
Capricornio chamado
porque libra nam lhacode.*

*E se este nam aas tomado
nem touro, carneyro assi
vayte ao sino do pescado
chamado picis em latim
e seras remedeado.
e se picis nam tem ensejo
porque pode nam no aver
vayte ao sino do cranguejo
sinum cancer Ribatejo
que estaa ali a quem no quer.⁴⁷*

Com a alteração de significado dos signos, transformando-as nos animais que os simbolizam, são criadas condições para um comentário social assente nos bens

⁴⁷ *Idem, ibidem, p. XXXI.*

comestíveis. Na descrição feita, Mercúrio aconselha o povo, face à escassez de certos alimentos e também de dinheiro “porque libra nam lh’acode”, a ir saltando de signo em signo e animal em animal, procurando remediar-se com aquele que estiver ao seu alcance. Num salto da imaginária influência astral para as concretas dificuldades terrenas e necessidade prática de as ultrapassar.

Seguem-se considerações sobre Júpiter, utilizando o anterior mecanismo paródico da falsa causalidade, cuja influência faria um cruzado valer o mesmo de noite ou de dia, ou uma nau sem pregos não servir para ir para o mar:

Sequuntur mirabilia Jupiter rex regum Dominus Dominantium.

*Jupiter rey das estrellas
deos das pedras preciosas
muy mais preciosa quellas
pintor de todalas rosas
rosa mais fermosa dellas:
he tam alto seu reynado
influencia e senhoria
que faz per curso ordenado
que tanto val hum cruzado
de noyte como de dia.*

*E faz que huma nau veleyna
muy forte muyto segura
que inda que o mar não queyra
e seja de cedro a madeyra
nam preste sem pregadura.⁴⁸*

As descrições dos planetas e suas influências, do modo como são aqui apresentadas, possuem muitas semelhanças com os conteúdos dos repertórios dos tempos. É habitual encontrarmos nessas publicações a descrição de cada um dos signos e dos planetas e respectivas características e influências sobre as coisas terrenas, como metais, pedras

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. XXXI.

preciosas, plantas ou cereais. Vicente vai introduzindo elementos relativos aos astros utilizando esse entendimento comum existente. Júpiter reina sobre os outros planetas, Marte é associado a acontecimentos bélicos, de Vénus é destacado o seu movimento retrógrado, e o crescer e minguar aparentes da Lua são metaforicamente utilizados para descrever o comportamento condenável de clérigos. Outra das informações habitualmente encontrada nos repertórios é sobre o círculo do zodíaco, que também encontramos no seguinte texto de Vicente:

Et quantum ad duodecim, domus Zodiacus sequitur declaratio operationem suam.

*No zodíaco acharam
doze moradas palhaças
onde os sinos estão
no inverno e no verão
dando a Deos infindas graças:
escutay bem nam durmais
sabereis per conjeyturas
que os corpos celestiaes
nam sam menos nem sam mais
que suas mesmas granduras.*

*E os que se desvelaram
se das estrellas souberam
foy que a estrella que olharam
estaa onde a poseram
e faz o que lhe mandaram:
E cuydam que ursa maior
ursa minor e o dragão
e lepus que tem payxão
porque hum corregedor
manda enforcar hum ladram.*

Nam porque, as costolações

*nam alcançam mais poderes
que fazer que os ladrões
sejam filhos de molheres
e os mesmos pays barões*⁴⁹

No conjunto de estrofes anteriores, que termina a incursão astrológica do *Auto da Feira*, Mercúrio remata a crítica que vem traçando à crença na astrologia judicativa, acentuando essencialmente duas ideias: a de que os astros não têm qualquer influência direta na vida das pessoas pois “nam são menos nem são mais que suas mesmas granduras”, e a de que estão sujeitos à superior vontade de Deus, expressa nas imagens dos signos “dando a Deus infindas graças” e da estrela que “está onde a puseram e faz o que lhe mandaram”.

Mercúrio percorre no seu discurso inicial alguns planetas do sistema solar, signos do zodíaco e constelações de estrelas, atravessando algumas instâncias do conhecimento astrológico da época, numa sátira à crença na influência dos corpos celestes sobre os acontecimentos do mundo terreno, onde é manifesta uma opinião contrária a essa crença. Maria João Almeida refere que o sermão prologal de Mercúrio se centra na astronomia ou astrologia (crença nos astros) para acentuar a situação de deficiente convicção religiosa, de desvio da “única substância verdadeira, a divina.”⁵⁰

Embora esta peça seja emblemática por constituir um momento incisivo de sátira à astrologia, esta arte, essencialmente na sua vertente judicativa, atravessa a obra teatral de Gil Vicente, que nos traça uma representação geral da presença e importância da astrologia na sociedade da época, com os momentos de crítica contundente atrás destacados. O motor vicentino das críticas à astrologia parece ser a ameaça que esta representa para a fé humana em Deus onipotente. Embora a crítica esteja presente apenas nos dois últimos autos analisados, nas três peças o papel de Deus como entidade suprema, criadora e governadora de tudo e todos, astros incluídos, é explicitamente afirmado.

Augusta Gersão afirma que “do princípio ao fim da sua obra Gil Vicente procura, ridicularizando-a, aniquilar a astrologia” e aqueles que a praticam, associando-o juntamente com Fr. António de Beja, àqueles que na corte de D. Leonor representariam

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. XXXII.

⁵⁰ ALMEIDA, Maria João, *Feira*, Lisboa: Quimera, 1989, p. 20.

um movimento de oposição à astrologia “que só mais tarde se estenderia à Europa”. Por seu lado, Luís de Albuquerque interroga-se sobre se as críticas de Gil Vicente nas suas peças traduziriam uma verdadeira convicção da vacuidade da astrologia por parte deste autor. Esta sua dúvida levanta-se na análise de uma carta que Gil Vicente endereçou a D. João III na sequência do terramoto que abalou Santarém no dia 26 de Janeiro de 1531, na qual crítica os clérigos escalabitanos por aterrorizarem a população afirmando ser o abalo castigo pelos seus pecados e ameaçando-a com cataclismos adicionais. Na interpretação de Albuquerque da seguinte passagem da missiva, Gil Vicente não será aí tão definitivo na rejeição da astrologia judicativa quanto o é no que respeita à magia, o que poderá indiciar alguma abertura quanto às possibilidades judicativas da astrologia:

[P]olo qual muy maravilhado estou dos letrados mostraremse tam bravos contra tam horridos pregões e defesas do Senhor, sendo certo que nunca cousa destas disseram, de que nam ficassem mais mentirosos que profetas, e nam menos me maravilho daquelles que crem que nenhum homem pode saber aquilo que nam tem ser senam no segredo da eternal sabedoria, que o tremor da terra ninguem sabe como he, quanto mais quando seraa, e camanho seraa, se dizem que por estrolomia que he sciencia o sabem, nam digo eu os dagora que a nam sabem soletrar, mas he em si tam profundissima, que nem os de Grecia, nem Mousem nem Joannes de monteregio alcançaram da verdadeyra judicatura peso de um ouçam, e se dizem que por magica, esta carece de toda a realidade, e toda a substancia sua consiste em aparencias de cousas presentes, e do por vir nam sabe nenhuma cousa, se por spirito profetico já crucificaram o profeta derradeyro, ja nam ha daver mais.⁵¹

A minha interpretação é a de que também nesta carta (e, naturalmente, na intervenção pública que esteve na sua origem) Gil Vicente opina da incapacidade da “estrolomia”, a par da magia ou do “espírito profético”, poderem predizer a ocorrência e dimensão de um tremor de terra. É de assinalar também, no excerto anterior, o enaltecer da posição dos letrados, “tam bravos” face à atitude condenável dos clérigos, embora ressaltando logo a seguir que também nos casos em que são eles quem se põe a adivinhar sai mentira certa.

⁵¹ VICENTE, Gil, *op. cit.*, p. CCLVIII.

Nesta carta encontramos, mais uma vez, a ideia central nas peças de Gil Vicente relativamente ao conhecimento do porvir, a de que o futuro apenas a Deus pertence, e a de que é o conflito entre a onipotência divina e a crença na influência astral que movimenta as ideias no seu discurso. Esta ideia é assinalada por Maria João Almeida numa análise que faz ao *Auto da Feira*, ao afirmar que há, no teatro vicentino, uma deslocação da “crença nas forças superiores para a área teológica, passa-se do determinismo astral à providência divina.”⁵²

Será curioso assinalar a atribuição a Portugal da primeira bula inquisitorial naquele ano de 1531 que, depois de renegociada por D. João III, viria a ser confirmada em 1536 por uma segunda que veio instaurar oficialmente a Inquisição no nosso país. Vários autos de Gil Vicente entraram na lista dos livros defesos em 1551, como é o caso do atrás referido *Auto dos Físicos*, que viria a ser publicado na compilação de obras do dramaturgo em 1562, mas que seria de novo proibido em 1581 pela representação de figuras eclesiásticas e atos sacramentais, já não surgindo na edição de 1586⁵³. Também os almanaques e repertórios dos tempos, verdadeiras obras de divulgação astrológica, às quais Gil Vicente terá recorrido para a escrita das suas obras⁵⁴, não escapavam à vistoria da censura. No entanto, a censura inquisitorial era relativamente branda com estas obras, apontando seletivamente passagens ou termos a serem retirados ou alterados, o que nos permite inferir do teor das preocupações da Inquisição relativamente à astrologia. É interessante notar, como faz Albuquerque⁵⁵, a preocupação em cortar menções a influências dos astros em acontecimentos relacionados com reinos, monarcas, guerras e viagens de navegação, que pudessem causar instabilidade social e colocar em causa a ordem estabelecida, e também o cuidado, a tempos, de retirar o determinismo a certas frases, evitando assim um conflito com o livre arbítrio. Por outro lado, era aceite a subjugação de terramotos, inundações e doenças à conjunção de planetas. A astrologia judicativa era tolerada⁵⁶ dentro de certos parâmetros.

⁵² ALMEIDA, Maria João, *op. cit.*, p. 7.

⁵³ JORGE, Maria, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴ VENTURA, Augusta Gersão, *op. cit.*, estuda as referências bibliográficas de Gil Vicente no que concerne à astrologia.

⁵⁵ ALBUQUERQUE, *op. cit.*, pp. 66-67.

⁵⁶ Será interessante referir que também em comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515?-1585) a astrologia aparece mencionada como termo de comparação para coisas consideradas incertas, como no exemplo “nesta ciência dos amores posso escrever mais certo que Plínio na astrologia” na *Comédia Eufrosina* (1555) (ato IV, cena 7) ou “menos incerta é a astrologia judiciária que as operações do peito humano”, na *Comédia Aulegrafia* (1619, post.) (ato I, cena 1), ou ainda em Sá de Miranda (1481-1558), na *Comédia dos Estrangeiros* (1559), quando escreve “sois tais como estrólogos, que falam sempre no porvir e nunca acertam” (ato V, cena 7) exemplos que parecem corroborar uma reputação de falibilidade de que gozaria a astrologia judiciária em Portugal durante o séc. XVI.

Da análise que foi feita, surge a possibilidade de a opinião de Gil Vicente sobre a influência dos astros na vida terrena e os poderes preditivos dos que praticavam a arte se ter transformado com o enorme falhanço astrológico de 1524, e esse facto estar refletido na sua obra, havendo um antes e um depois do falso dilúvio no que toca ao seu olhar sobre a astrologia. Contudo, o esclarecimento desta hipótese exigiria um olhar mais profundo sobre a sua obra que não cabe no âmbito deste trabalho.

1.2 Lope de Vega

Assim como em Portugal, também em Espanha o exercício da vertente judicativa da astrologia era bastante controlado e objeto, juntamente com as publicações relacionadas, de escrutínio apurado por parte da Santa Inquisição. Com o Concílio de Trento e consequente criação do Index, os livros sobre feitiçaria, magia e artes divinatórias passaram a integrar aquela lista de proibições. A Inquisição espanhola publicou em 1583 no seu catálogo de livros proibidos uma regra, a nona, relacionada com magia e adivinhação, onde definia os limites para a adivinhação baseada nos astros. Aqui, especifica, são proibidos livros que abordem aspetos de astrologia judicativa relacionados com natividades, interrogações e eleições. A mesma regra, contudo, apresenta como permitida a astrologia relacionada com eventos do mundo em geral, medicina, agricultura, navegação, consideradas coisas naturais⁵⁷. Na essência, o pensamento católico relativamente à astrologia era o de S. Tomás de Aquino que, crendo na influência dos astros, considerava a astrologia legítima dentro de limites que não a opusessem ao livre arbítrio humano.

Um estudo dos processos inquisitoriais relacionados com a prática da astrologia em Espanha no século XVII revelou que as bases das acusações eram essencialmente duas: fazer horóscopos de nascimento e possuir livros que ensinassem astrologia⁵⁸. Entre os guias de referência para os inquisidores estavam o Index e a bula do Papa Sisto V publicada em 1586, que veio proibir a prática de certos aspetos da astrologia

⁵⁷ LANUZA-NAVARRO, Tayra e ÁVALOS-FLORES, Ana, Astrological prophecies and the Inquisition in the Iberian World, in KOKOWSKI, M. (Ed.), *The Global and the Local: The History of Science and the Cultural Integration of Europe*, Proceedings of the 2nd ICESHS, Cracow, Poland, September 6–9 (2006), pp. 682-683.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 685.

judiciária⁵⁹. Também o Papa Urbano VIII, famoso por ter obrigado Galileu Galilei a retratar-se, mandou publicar em 1631 nova bula a proibir a astrologia judicativa⁶⁰. No entanto, a condenação da astrologia não seguia regras muito definidas, contendo as bulas papais um conjunto de exceções à regra que abriam a possibilidade a que os julgamentos estivessem dependentes da interpretação e entendimento do inquisidor. Frequentemente os inquisidores requisitavam a ajuda de astrólogos para os auxiliarem na acusação em processos contra astrólogos. Existiriam também, para o mesmo tipo de prática astrológica, avaliações diferentes da sua legalidade ou não consoante a posição social do praticante, sendo em regra mais permissivas para o meio académico do que para as práticas em contexto mais popular⁶¹. A preocupação fundamental, como já foi referido atrás no contexto da obra de Gil Vicente, seria evitar uma possível instabilidade social e política provocada por determinado género de predições.

Durante todo o século XVII são numerosos os casos de praticantes de astrologia julgados pela inquisição em Espanha e não surpreende, neste contexto, o cuidado colocado por Lope de Vega (1562-1635) na introdução da astrologia nas suas obras. No teatro deste escritor a astrologia tem uma presença assinalável. Terá tido por professor o cosmógrafo e matemático português João Baptista Lavanha, chamado a Madrid por Filipe II de Espanha, no início do período Filipino, para lecionar matemática, cosmografia, geografia e topografia na Academia de Matemáticas de Madrid. Esta terá sido uma das influências de Lope de Vega, que ali afirma ter estudado matemáticas, o astrolábio e a esfera⁶². Este conhecimento científico da época foi transposto pelo poeta em muitas das suas obras, e está patente nas suas descrições o conhecimento acentuado que teria do sistema geocêntrico (ainda em voga na época) e da teoria da esfera, utilizando nas suas peças um largo número de termos técnicos relacionados, como epiciclo, eclíptica ou coluros⁶³. Analisamos de seguida alguns exemplos da presença da astrologia em peças suas.

⁵⁹ SS. SISTUS V (1586), *Bullarium* (Cherubini vol 2 ff 490-696), pp. 515-517. Disponível em: WWW<URL:http://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1585-1590,_SS_Sixtus_V,_Bullarium_(Cherubini_vol_2_ff_490-696),_LT.pdf>. [Consult. 9 mai. 2013].

⁶⁰ SS. URBANUS VIII (1631), *Bullarium* (Cherubini vol 4 ff 001 236), pp. 173-174. Disponível em: WWW<URL:http://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1623-1644,_SS_Urbanus_VIII,_Bullarium_(Cherubini_vol_4_ff_001_236),_LT.pdf> [Consult. 9 mai. 2013].

⁶¹ LANUZA-NAVARRO, *op. cit.*, p. 685.

⁶² HALSTEAD, Frank, Lope de Vega and Astrology, *Hispanic Review*, Vol. VII (1939).

⁶³ Para uma análise mais exaustiva dos termos astronómicos utilizados por Vega, consultar HALSTEAD, *ibidem*, pp. 211-212.

DEL MAL LO MENOS | 1617

Segundo Christian Andrès, tanto Lope de Vega como Miguel de Cervantes parecen assumir na sua obra dramática uma posição crítica quanto à vertente judicativa da astrologia, mas Vega, em certas passagens, parece dar crédito à influência dos astros sobre as pessoas⁶⁴. Neste autor a exploração do tema astrológico é mais extensa e utiliza um léxico de maior precisão técnica, mas nas obras dos dois dramaturgos haverá uma distinção clara entre os dois tipos de astrologia, a natural e a judicativa. Veja-se o exemplo seguinte, da comédia *Del Mal Lo Menos*, do primeiro, no qual duas personagens têm um divertido diálogo sobre as constelações, onde D. Juan pergunta ao seu servo se saberá dizer que horas são olhando o céu. A certa altura da conversa esta personagem resume a separação moderna entre astrologia e astronomia:

D. JUAN: ¿Entiendes algo del cielo?

MONZÓN: Soy la misma Astrología.

D. JUAN: ¿Qué horas serán

MONZÓN: ?Las once.

D. JUAN: ¿Quién lo dice?

MONZÓN: Las cabrillas.

D. JUAN: ¿Las cabrillas? ¿De qué modo? Que pienso que desatinas.

MONZÓN: ¿No tiene el carro del Norte cuatro mulas que lo tiran? ¿Las cabrillas no son siete, con la que a lo oscuro pintan? ¿Cuatro y siete no son once? Pues las once son. ¿Qué miras?

D. JUAN: ¿Hay locura semejante?

MONZÓN: ¿Y es la primera, por dicha, que los astrólogos dicen en las cosas que adivinan?

D. JUAN: Esos son los judicarios; que cuando la Astronomía es matemática ciencia, toda verdad se averigua.

MONZÓN: No sé ¡pardiez!, no lo entiendo; allá en el cielo imaginan perros, culebras, lagartos, osos, liebres, peces, liras, dragones, carneros, caneros y cosas tan peregrinas, que han hecho su claro espejo camarín de sabandijas.⁶⁵

⁶⁴ ANDRÈS, Christian, Aspectos Astrológicos en el Teatro de Cervantes y de Lope de Vega, in *Studia Aurea*, Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993), 1996, pp. 23-31.

⁶⁵ VEGA, Lope de, "Del Mal Lo Menos", in *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Tomo IV, 1917, p. 450.

Monzón, o servo, inventa que serão onze, usando a lógica disparatada de somar estrelas das constelações, sete das Plêiades (cabrillas) mais quatro de uma das Ursas (carro del Norte)⁶⁶. Parece-lhe esta opção não ser maior disparate do que as loucuras “que os astrólogos dizem nas coisas que adivinham”, talvez refletindo nesta opinião um sentimento geral da época relativamente à astrologia. Assinalável neste excerto é a separação clara entre astrologia judicativa e astrologia natural presente nas palavras de D. Juan, confirmando a primeira como falsidade e a segunda, na sua vertente de “matemática ciência”, como forma de alcançar a verdade.

Também se poderá reconhecer na última fala de Monzón o assinalar da dificuldade, mesmo nos dias de hoje, dos espíritos não letrados em compreender o conhecimento científico, frequentemente tornado ininteligível pelo léxico específico utilizado. Monzón queixa-se, em tom cómico, de não perceber de astronomia, dando como exemplo a multitude de animais e objetos por esta imaginados no céu. O final da sua frase, “han hecho su claro espejo camarín de sabandijas”, pelo duplo sentido da palavra ‘sevandija’ (parasita), poderá conter um comentário adicional aos que se aproveitariam desse conhecimento do céu para obter lucro, ou seja, alguns astrólogos judicativos.

Já D. Ginés de Rocamora y Torrano, astrónomo espanhol que, como Lavanha, deu aulas na Academia Real em Madrid, na sua obra *Sphera del Universo*, publicada em 1599, um tratado de “astrologia natural”, refere como dificuldade na aprendizagem desta disciplina o seu léxico específico: “En esta ciencia de la astrologia casi lo que mas ay que aprender, y lo que mas aflige a los que comiençan a tratar, es la diversidad de nombres tan fuera del uso común de las demás cosas, y de las otras ciencias (...)”⁶⁷. Lope de Vega, que na sua obra *Arcadia* (1598) elogia este astrónomo, escreveu um soneto, que abre a obra de Rocamora, onde também faz a sua apologia:

(...)

Muchos desde este centro líneas tiran

A la circunferencia de la Sphera

Describiendo sus orbes celestiales:

⁶⁶ Na Antiguidade a constelação formada pelas sete estrelas mais brilhantes da Ursa Maior era conhecida por Carro Grande e a Ursa Menor por Carro Pequeno. Nesta passagem Lope de Vega poderia estar a referir-se a qualquer um dos dois “carros”, mas considerando a designação “carro del Norte”, talvez a referência seja à Ursa Menor, que contém a estrela polar (que indica o Norte).

⁶⁷ TORRANO, D. Ginés de Rocamora y, *Sphera del Universo*, Madrid: Imp. Juan Herrera, 1599, p. 75.

*Mas oy las vuestras don Gines admiran,
Que solo el cielo que cortays pudiera
Ver con tantas Estrellas lineas tales.*⁶⁸

Será interessante notar que também Rocamora neste seu tratado, que afirma ser de astrologia natural, faz questão de escrever algumas páginas argumentando a favor da astrologia judicativa, invocando a esse respeito S. Tomás de Aquino, e salvaguardando o livre arbítrio humano. Por demonstrar o entendimento da época, que vemos refletido nas obras dramáticas, no que concerne aos limites entre astrologia natural e judicativa e aos argumentos utilizados, face à Igreja Católica, na validação da vertente judicativa, transcreve-se um excerto do capítulo segundo de *Sphera del Universo*, “De la astrologia natural, y de los usos y frutos della”:

*Y aunque nuestro intento no sea mas de dar lo que se debe a la astrologia natural, (y esto es imposible podello adquirir un tan pequeño caudal como el mio) digo también que la judiciaria (no alargandose a salir de los limites dezentes y justos, dexando en su fuerça, como la tiene el libre albedrio con el qual prudente y sabio puede vencer la influencia de las estrellas) es ciencia permitida, y no la repruevan los sacros canones, antes nos dize santo Thomas en muchas partes, que las estrellas por su naturaleza nos inclinan: y lo resuelve diziendo, que los cielos de suyo influyen sus calidades en los cuerpos inferiores, y accidentalmente en los entendimientos, a los quales disponen las complexiones de nuestros cuerpos: y assi justamente por estas influencias pueden juzgar los Astrologos.*⁶⁹

Este “tratado da esfera” de Rocamora inclui também uma descrição da geografia do mundo, tabelas com as latitudes, a descrição dos reis de Espanha desde a formação do mundo (5559 anos antes!) sendo Adão o primeiro, até ao ano de 1598 e, no final, uma tradução do famoso e influente *Tractatus de Sphaera* de Johannes de Sacrobosco. Para além das obras destes astrónomos/astrologos, Lope de Vega terá sofrido influências de obras de Ramon Llull, Girolamo Cardano, Guido Bonatti, entre outros, e refere frequentemente nas suas obras dramáticas muitos outros astrólogos, astrónomos,

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 3.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, pp. 28-29.

matemáticos e filósofos. Da análise que fez à presença da astrologia na obra de Vega, Frank Halstead conclui:

(...) his knowledge of astronomy and astrology was a scientific one and an extremely sound one completely in conformity with the general beliefs of his age. His approach to astronomy and astrology was not, therefore, that of a credulous charlatan, but that of an artist who had, all his life, an intense scientific interest in the stars.⁷⁰

LA DESDICHADA ESTEFANIA | 1624

Abu Ma'shar al-Balkhi, astrólogo e astrónomo persa do século IX, conhecido no ocidente como Albumasar, escreveu várias obras sobre astronomia e astrologia que, traduzidas para latim, foram muito influentes no Renascimento tornando-o uma referência na ciência do mundo árabe. É uma das personalidades do mundo da astrologia que é mencionada em várias obras de Vega e uma das suas favoritas. Será, no entanto, a única a entrar numa peça como personagem. Isso acontece em *La Desdichada Estefania*, escrita em 1604, uma tragédia (tragicomédia, na classificação da época) histórica cuja ação decorre no século XII no momento em que os Almoádas conquistaram o poder aos Almorávidas no domínio do Norte de África e Sul da Península Ibérica, reconquistando posteriormente parte da península. Albumasar surge, na peça, no final do primeiro ato, como astrólogo já famoso e considerado, do lado dos árabes Almoádas que conspiram e conquistam o poder, destituindo o rei mouro Miramamolín e colocando em seu lugar novo rei, Audelmon. O astrólogo surge como autoridade que incentiva e participa da sublevação, usando as suas predições para criar confiança nos revoltosos garantindo o sucesso da empresa. É curioso notar que Lope de Vega coloca aqui um astrólogo a traçar prognósticos precisamente no campo mais temido (e proibido) pelo poder instituído, o da queda e ascensão de reinos, embora com o distanciamento de se tratar de astrólogos e reis mouros.

Numa das falas de Albumasar, Lope de Vega estabelece a sua autoridade de astrólogo:

Sabes que Astrologo soy?

No solo en Fez, y Marruecos,

⁷⁰ HALSTEAD, *op. cit.*, p. 214.

*conocido donde estoy,
mas que a España con los ecos
de mi nombre fama doy?*⁷¹

Que é sublinhada logo a seguir por Audelmon, na sua dupla vertente natural e judicativa, quando afirma:

*Se que si alguno ha nacido,
Que sepa essa incierta ciencia,
Tu solo en el mundo has sido,
Y que la antigua experiencia
Has puesto en eterno olvido.
Se que de esferas, planetas,
Cielos, y otros movimientos,
Sabes las causas secretas,
Y que nuestros nacimientos
Por su ascendiente interpretas (...)*⁷²

O astrólogo vaticinará, de seguida, a deposição do rei Miramamolín, a subida ao poder de Audelmon, e a reconquista de territórios da Península Ibérica perdidos para os cristãos, como é o caso de Córdoba. A sublevação almoada é apenas um episódio lateral no final do primeiro ato da peça, cujo principal móbil dramático são intrigas amorosas e uma suposta traição conjugal, terminando a participação de Albumasar na peça no final deste ato, no momento da revolução. A sua “ciência” na peça é essencialmente judicativa, sendo a única referência astronómica aquela às “esferas, planetas, cielos e otros movimientos”. É, no entanto, uma participação confortável e prestigiosa para o astrólogo, que nos vaticínios que anuncia usando “essa incierta ciencia” tem a vantagem de estar a “adivinhar” factos históricos, já sucedidos portanto, reforçando assim, para o público da peça, a eficácia da sua arte. E é uma intervenção dramaturgicamente operativa, que influencia o desenvolvimento daquele episódio particular.

⁷¹ VEGA, Lope de, *La Desdichada Estefania*, in *Obras de Lope de Vega*, Madrid: Real Academia Española, Tomo VIII, 1898, p. 338.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 339.

LA DOROTEA | 1632

Uma fonte para o conhecimento astrológico usado por Vega nos seus textos terá sido o seu cunhado Luís Rosicler, tecelão e astrólogo francês, representado na figura de um astrólogo na obra de “acción en prosa” *La Dorotea*⁷³. Rosicler chegou a ser condenado pela Inquisição pela prática de astrologia, acusado de ser “matemático e ter traçado horóscopos de nascimento”⁷⁴. Esta obra de difícil categorização quanto ao género é frequentemente incluída no trabalho em prosa de Vega, embora seja totalmente dialogada e dividida em atos e cenas. Foi publicada em 1632 e tem muito conteúdo autobiográfico, sendo inspirada em duas relações amorosas do autor. O *alter ego* de Vega no texto chama-se Fernando e divide o seu interesse entre duas jovens irmãs, Dorotea e Marfisa. A dado momento no texto, Fernando pede ao astrólogo e seu amigo César que leia o que o futuro lhe reserva. César traça o mapa astral do seu nascimento, que depois interpreta, prognosticando o devir tanto do amigo como das mulheres que o interessam. Esta personagem, César, faz referência a determinada altura a João Baptista Lavanha, ao contra-argumentar com Júlio, acompanhante e confidente de Fernando, que repudia a astrologia na sua vertente divinatória:

*CÉSAR: Bien lo veo, Julio, bien conozco, y se que la misma verdad dixo, que no fuessemos solícitos em inquirir la observacion de las cosas futuras; y os aseguro, que siempre me desagradaron y parecieron temerarias las predicciones de lo que Dios inescrutable tiene prescrito en su mente eterna. Esto estudiè em mi tierna edad, del doctissimo Portugues Juan Bautista Lavaña, y solo tal vez juzgo por curiosidad (y no de otra suerte) algun nacimiento; pero no respondo a las interrogaciones por ningun caso. El hombre no se hizo por las estrellas, ni el libre alvedrio les puede estar sujeto.*⁷⁵

Nesta passagem o astrólogo refere o matemático e cosmógrafo português como alguém avesso à vertente judicativa da astrologia, e apoia-se nele para se distanciar dessa arte, afirmando apenas tirar, por mera curiosidade, juízos quanto a natividades e nunca fazer interrogações. Esta posição da personagem é esclarecedora dos delicados

⁷³ HALSTEAD, *op. cit.*, p. 215.

⁷⁴ LANUZA-NAVARRO, *op. cit.*, p. 684.

⁷⁵ VEGA, Lope de, *La Dorotea*, fac-simile, Madrid: Real Academia Española, 1951, pp. 262-263.

limites em que a astrologia judicativa se podia mover na época. Nas suas intervenções judicativas vai sempre salvaguardando atuar dentro do permitido, sem beliscar o poder absoluto de Deus, mas não se abstém de ao longo das cenas ir opinando “astrologicamente” quanto aos amores e desamores de Fernando, que vai sendo influenciado emocionalmente pela arte, apesar de afirmar o oposto:

FERNANDO: Ya no ay amor de Dorotea.

CÉSAR: Antes me persuadiré que no ay movimiento en aquellos dos luminosos Presidentes del día y de la noche; porque vos y Dorotea teneis la Luna en la duodecima parte de los Pezes, en dignidad de Venus; como por lo contrario, si sucediese Venus al tardo y frigido Saturno, y le tuviessen dos en un mismo grado.⁷⁶

Esta influência dos astros sobre o amor entre pessoas é, como nota Halstead, explorada por Vega em muitas das suas peças, o que leva este investigador a concluir ser esta uma das duas exceções no tocante ao livre arbítrio humano, que nestes casos estaria diminuído⁷⁷. A outra exceção refere-se à influência do astros sobre reis, príncipes e altos dignatários, que surgem como mais suscetíveis dessas influências do que os mortais comuns.

Em diversas partes do texto, a propósito das predições de César, as personagens vão discutindo a validade ou não da astrologia judiciária, tornando-se claro que a autoridade divina é sempre colocada numa posição onipotente, acima dos poderes astrológicos humanos, de modo semelhante à posição que vimos atrás assumida nas obras de Gil Vicente. Isto é visível, por exemplo, num dos excertos anteriores quando se afirma que o homem não é obra das estrelas nem o livre arbítrio a elas pode estar sujeito, ou também no diálogo seguinte, onde há uma bem definida hierarquia de poderes, com Deus, “la primera causa de las causas”, acima de tudo o resto:

FERNANDO: (...) Pero, ya que os acordastes de Marfisa, ¿cómo no me dezis algo en el juicio deste pronóstico?

CÉSAR: Admírome de que preguntéis curioso aquello a que no avéis de dar crédito, desengañado.

⁷⁶ *Idem, ibidem*, pp. 235-236.

⁷⁷ HALSTEAD, *op. cit.*, p. 208.

FERNANDO: Ya vamos advertidos de que todo quanto podéis hallar en las estrellas se remite a la primera causa de las causas; que lo que es primero, ninguna cosa puede tener delante de si, como dize el prohemio de los Digestos⁷⁸. Hablad en Marfisa, reservando (como manda la verdadera ley que profesamos) a la divina Sabiduria lo futuro, y a la Omnipotencia la disposición.⁷⁹

A ressalva de Fernando, na última fala, reservando à providência e onipotência divinas o conhecimento do futuro e a disposição dos astros, respetivamente, é um ótimo exemplo do cuidado, “(como nos manda la verdadera ley que profesamos)”, com que a astrologia vai sendo introduzida ao longo da obra. Essa presença revela-se no relacionar de acontecimentos da vida das personagens com as posições relativas dos astros e daí retirar supostas influências destes últimos.

La Dorotea termina com a seguinte frase: “Todo lo que contiene La Dorotea se sujeta a la corrección de la santa católica romana Iglesia, y a la censura de los mayores, desde la primera hasta la letra vltima⁸⁰. Talvez devido a esta vigilância apertada, considerando a então recente condenação papal de 1631, a menção à astrologia judicativa na peça é sempre feita com contraditório, salvaguardando o livro arbítrio e a posição inultrapassável da autoridade divina. É essencialmente neste confronto entre inclinação astral e livre arbítrio e onipotência divina que reside a eficácia das referências astrológicas neste texto.

A julgar pela omnipresença da astrologia na obra dramática de Lope de Vega, de acordo com a análise de Frank Halstead⁸¹, o escritor certamente a consideraria um motivo oportuno e identificável pelo público das suas peças. Em muitos momentos ela é utilizada como motor dramático, essencialmente na sua vertente judicativa, influenciando o desenrolar da trama. Há um conjunto de peças suas que têm astrólogos

⁷⁸ Referência à obra jurídica Digesto, mandada compilar pelo imperador Justiniano e publicada em 533. No preâmbulo, encabeçado pela frase “Em Nome de Nosso Senhor Jesus Cristo”, tanto a obra como o sucesso do Império Romano são atribuídos à providência divina.

⁷⁹ VEGA, Lope de, *La Dorotea*, p. 291.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p.305.

⁸¹ Para uma análise mais exaustiva dos termos astronómicos utilizados por Vega, consultar HALSTEAD, *op. cit.*, pp. 205-219.

por personagens⁸², para fazerem prognósticos e adivinhações sobretudo em matéria de amores ou sobre predestinações natais das personagens, que depois se vêm a verificar (ou não) com o avançar dos enredos, contribuindo para o comportamento das personagens e conseqüente dinâmica da acção. Apesar de Vega mostrar conhecimentos e utilizar nas suas peças terminologia tanto da vertente natural como da vertente judicativa da astrologia, “completely in conformity with the general beliefs of his age”⁸³, é na última que parece encontrar interesse dramaturgico para os enredos que criou.

1.3 Calderón de la Barca

Um dos alquimistas dramáticos que, a par de Lope de Vega, transmutaram os séculos XVI e XVII em Espanha num longo Século de Ouro, foi Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Na sua obra teatral, a esfera surge como um dos conceitos mais usados e é fundamento cosmológico e filosófico na estruturação que descreve do mundo e na relação do Homem com este⁸⁴. Calderón utilizaria, frequentemente, como adereço para os seus autos sacramentais, globos que abririam em duas metades, numa representação cénica do mundo. Tal como em Vega, a astrologia, nas suas duas vertentes, é também referência comum em Calderón.

LA VIDA ES SUEÑO | 1635

Naquela que é considerada uma das suas obras-primas, *La Vida es Sueño* (1636), a eterna questão da condição humana, essência de muitas obras do dramaturgo, está representada de modo sublime. A.J. Briones⁸⁵, no seu artigo “El concepto del hado en el teatro de Calderón”, considera que este autor, nas suas obras, constrói uma conceção filosófica baseada numa teoria cósmica, de luta do Homem com o universo, onde o centro dramático está numa luta interior entre razão e emoção, correspondendo a razão à ordem universal e a emoção ao destino, assinalado nos astros. E aponta o conceito grego de destino, adaptado à doutrina cristã por Santo Agostinho, recuperado por S.

⁸² Alguns exemplos: *Desdichada Estefanía* (1604), *Gran Duque de Moscovia y Emperador Perseguido* (1606), *Servir a Señor Discreto* (1610-1612), *Sortija del Ovido* (1610-1615), *Sin Secreto no Hay Amor* (1626).

⁸³ HALSTEAD, *op. cit.*, p. 214.

⁸⁴ MIRAMÓN, Ana Suárez, La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón, in BERZAL, Montserrat Iglesias; ALCALDE, María de Gracia Santos (Eds.), *Actas de las Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, Madrid: Universidad de San Pablo-CEU, 2001, pp. 263-286. Disponível em: WWW<URL:http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/suarez.htm>. [Consult. 8 ago. 2014].

⁸⁵ BRIONES, A. J. Valbuena, El concepto del hado en el teatro de Calderón, *Bulletin Hispanique*, Tome 63, No. 1-2 (1961), pp. 48-53.

Tomás de Aquino, e transportado na renascença pelos neoplatónicos Marsilio Ficino e Giovanni Battista della Porta, como possível motor do teatro calderoniano:

En ellas [as suas obras] la naturaleza del hombre opera convenientemente cuando está dirigida por la Razón o idea del Orden. Pero abandonada a su causalidad material fuerza las cosas hacia el caos hasta que, modificado el rumbo o eliminado el elemento discorde, el orden rige nuevamente la vida.⁸⁶

Em *La Vida es Sueño* é num universo assim que as personagens são movidas. Basílio, rei da Polónia, estudioso em astrologia, descreve do seguinte modo as esferas celestiais:

*Esos círculos de nieve,
Esos doseles de vidrio
Que el sol ilumina á rayos,
Que parte la luna á giros;
Esos orbes de diamantes,
Esos globos cristalinos
Que las estrellas adornan
Y que campean los signos,
Son el estudio mayor
De mis años, son los libros
Donde en papel de diamante,
En cuadernos de zafiro,
Escribe con líneas de oro,
En caractéres distintos,
El cielo nuestros sucesos,
Ya adversos o ya benignos.
Estos leo tan veloz,
Que con mi espíritu sigo
Sus rápidos movimientos*

⁸⁶ *Idem, ibidem*, pp. 49-50.

*Por rumbos y por caminos.*⁸⁷

Neste universo a fortuna do ser humano está escrita nos astros, e o conhecimento que Basílio deles tem é utilizado para neles ler as suas influências. Foi num desses prognósticos que fundou a decisão de encarcerar eternamente o seu filho recém-nascido, por receio de ver o seu trono por ele usurpado e ver-se a si próprio rojado a seus pés. Os sinais premonitórios de má fortuna que os astros manifestaram no dia de nascimento do infante, são descritos pelo rei de modo vibrante, com uma extraordinária descrição de um eclipse como uma luta entre a lua e o sol:

*Llegó de su parto el día,
Y los presagios cumplidos
(Porque tarde ó nunca son
Mentirosos los impios),
Nació en horóscopo tal,
Que el sol, en su sangre tinto,
Entraba sañudamente
Con la luna en desafío;
Y siendo valla la tierra,
Los dos faroles divinos
A luz entera luchaban,
Ya que no a brazo partido.
El mayor, el más horrendo
Eclipse que ha padecido
El sol, después que con sangre
Lloró la muerte de Cristo,
Este fué, porque anegado
El orbe entre incendios vivos,
Presumió que padecía
El último parasismo;*⁸⁸

⁸⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, La Vida es Sueño, in HARTZENBUSCH, Don Juan Eugenio (Ed.), *Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca*, Madrid: Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, Tomo I (1851), p. 4.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 4.

E após ter verificado, por intermédio da astrologia, que o filho seria o mais cruel e ímpio monarca, que provocaria a divisão do reino e que prostraria o pai a seus pés, decide acorrentar o filho numa torre isolada:

*Pues dando crédito yo
A los hados, que divinos
Me pronosticaban daños
En fatales vaticinios,
Determiné de encerrar
La fiera que había nacido,
Por ver si el sabio tenia
En las estrellas dominio.⁸⁹*

Mas muitos anos mais tarde Basílio decide desafiar o destino e libertar o herdeiro, segundo o princípio, catolicamente aceite, de que os astros apontam inclinações mas não forçam o livre arbítrio:

*Pues aunque su inclinación
Le dicte sus precipicios,
Quizá no le vencerán,
Porque el hado más esquivo,
La inclinación más violenta,
El planeta más impío,
Sólo el albedrío inclinan,
No fuerzan el albedrío.⁹⁰*

O filho, Segismundo, quando libertado, não consegue perdoar àqueles que forçaram o seu trágico destino, e acabará por regressar ao cárcere, julgando ter sido a sua libertação apenas um sonho.

Já na Terceira Jornada da peça, após uma revolta contra o rei e libertação do herdeiro para ocupar o trono, este enfrenta a sentença celeste e decide inverter o

⁸⁹ *Idem, ibidem, p. 5.*

⁹⁰ *Idem, ibidem, p. 5.*

vaticínio, numa manifestação prática do livre arbítrio, colocando-se ele aos pés do seu pai. Também nesta peça encontramos o conhecimento astrológico assente no modelo aristotélico de esferas celestes e a sua vertente judicativa dramaticamente explorada, sendo a causa do seu acontecimento central (a prisão de Segismundo) e movimentando assim toda a ação. Calderón não apenas enuncia mas também imbui nos acontecimentos a premissa católica fundamental no que concerne à astrologia judicativa: não se pode sobrepor ao livre arbítrio humano. Coloca também Deus como causa primeira de tudo e os astros como instrumentos da sua ação, como indicado no excerto seguinte, afirmando que quem mente não são eles mas sim aqueles que deles se aproveitam com más intenções.

*Lo que está determinado
Del cielo, y en azul tabla
Dios con el dedo escribió,
De quien son cifras y estampas
Tantos papeles azules
Que adornan letras doradas;
Nunca engañan, nunca mienten,
Porque quien miente y engaña
Es quien, para usar mal de ellas,
Las penetra y las alcanza.⁹¹*

É de sublinhar, tanto na personagem de Basílio como em Anastasio de *La Exaltación de la Cruz*, que veremos a seguir, a crença dos astrólogos na vertente judicativa da sua arte. Eles realmente acreditam na influência dos astros sobre terrenos mortais, sendo esse entendimento que têm parte integrante da sua ciência, e agem em conformidade com essa crença. Basílioacorrenta o filho durante longos anos como reação ao horóscopo desfavorável traçado no dia do seu nascimento. O medo, fundado na astrologia, orienta as suas ações.

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 18.

LA EXALTACIÓN DE LA CRUZ | 1652

Em *La Exaltación de la Cruz* Calderón representa o episódio da destruição e saque a Jerusalém pelos persas no século VII, e conseqüente roubo da cruz de Cristo, facto histórico importante para a Igreja Católica. Na peça, os dois filhos e Cosdroas, “rei da Persia”, visitam Anastasio, sábio recolhido numa gruta e que passa os dias a estudar a natureza, para saber, recorrendo aos seus poderes e sabedoria, como corre o cerco que o pai montou à Cidade Santa. Anastasio é caracterizado como aquele que estuda a esfera inferior e a superior, o caderno verde da natureza e o caderno azul do firmamento, as plantas e as constelações, seguindo o curso do Sol no céu:

*Pues el oráculo eres
Destos bárbaros desiertos,
Donde son para tu estudio
Verdes y azules cuadernos
Las lâminas de las flores,
Las cifras de los luceros,
De quien es árbitro el sol,
Cuyos dos rumbos opuestos
Sigues en su natural
Y rápido movimiento;⁹²*

Na fala seguinte é-lhe atribuída uma arte considerada, pela personagem, superior à astrologia, a magia, com referência a artes divinatórias baseadas na observação dos quatro elementos, que eram praticadas na Babilónia.

*Pues eres (dejando á parte
La astrología, y viniendo
Á mayor ciencia) el asombro
De la mágica, en que has hecho
Tantos prodigios, usando
En todos cuarto elementos,*

⁹² CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, “Exaltación de la Cruz, in KEIL, Juan Jorge (Ed.), *Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca*, Leipzig: Casa de Ernesto Fleischer, Tomo III (1829), p. 633.

*La geomancia en la tierra,
La eteromancia en el viento,
La hidromancia en el agua,
La piromancia en el fuego,
Y pues eres finalmente
El que, á pesar de los tiempos,
Presente haces lo futuro,
Siendo para tí en el viento
Los arrullos vaticinios,
Y los graznidos agujeros.⁹³*

Anastasio usará a sua magia para conjurar espíritos que vêm dar aos irmãos a possibilidade de ver, à distância, o que se passa no cerco de Jerusalém. Mas a dada altura, quando surge a imagem da cruz de Cristo, a “transmissão” apaga-se, o que surpreende Anastasio e o deixa perturbado por encontrar poderes que não conhece. Decide então procurar esse poder superior, essa “ciência das ciências”. Zacarias, um sacerdote cristão preso na conquista da cidade, é quem fará a revelação (e acabará por converter Anastasio): a ciência das ciências é a crença no Deus cristão, pois nele estão todas as artes e ciências. Estão a filosofia, a jurisprudência, a medicina, a teologia, as matemáticas, a dialética, a música, a gramática, a retórica, a geometria, a arquitetura, a pintura, a poesia, e também

*En él hay astrología,
Porque es suma inteligencia,
A cuyo arbitrio se mueven,
Cielos, sol, luna y estrellas;⁹⁴*

Ao que replica Anastasio faltarem, na sua opinião, as ciências principais a esta lista, a magia e a necromancia:

¿Donde la mágica está

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 633.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 641.

*Y las que proceden della,
Hasta la nigromancia,
Que ni las nombras, ni mientas,
Ni dices, que estan en Dios?*⁹⁵

Sendo a resposta de Zacarias: “Como no estan en Dios esas, Ni esas son ciencias.”⁹⁶ São artes diabólicas, conclui. Calderón assinala aqui claramente o que é ciência e o que não o é aos olhos da fé cristã. A astrologia é apresentada como uma das ciências, mas as artes mágicas e divinatórias, colocadas na peça como prática de um povo ímpio que idolatra vários deuses, são colocadas fora dessa categorização.

A peça, uma apologia à fé em Deus, termina com a vitória dos cristãos sobre os persas em Jerusalém fruto da intervenção divina concretizada com um terramoto e um eclipse durante a batalha, que desnorteiam e enfraquecem os infiéis. No final o sábio gentio converte-se ao cristianismo, que é apresentado como a sabedoria suprema. Ciência e religião, na concepção católica apresentada por Calderón nesta peça, estão profundamente ligadas.

1.4 Francisco Bances Candamo

LA PIEDRA FILOSOFAL | 1693

É relevante assinalar a obra *La Piedra Filosofal* de Francisco de Bances Candamo (1662-1704), que foi comediógrafo oficial de Carlos II e é um dos dramaturgos da chamada Escola de Calderón. Esta peça, que terá fragilizado a posição de Candamo na corte por abordar a questão da sucessão do rei, tem muitos pontos de contato com *La Vida es Sueño*, nomeadamente por ter por tema central o livre arbítrio e por ter como personagem um astrólogo que, como Basílio, condiciona as suas ações e, conseqüentemente, toda a intriga da peça pelo medo fundado numa profecia.

O cenário inicial, segundo as didascálias, é o de uma gruta onde encontramos Rocas, “filósofo anciano” grego, “entre libros, esferas, cuadrantes y otros instrumentos matemáticos”⁹⁷. Hispán, rei de Espanha, incumbe Rocas de traçar o horóscopo a Hispalo, sobrinho do rei e pretendente ao trono por casamento com a filha deste, Iberia, com a

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 641.

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 641.

⁹⁷ CANDAMO, Francisco Bances, *La Piedra Filosofal*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: WWW<URL:http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-piedra-filosofal--0/>. [Consult. 16 mai. 2013].

finalidade de saber se aquele será bom rei. Infelizmente para Rocas, o horóscopo revelou-lhe que será morto pelo futuro príncipe. Decidido a desafiar o destino, Rocas negocia com Hispalo evitar a morte se lhe entregar a mão da princesa, confiando na superioridade das leis do livre arbítrio sobre a influência das estrelas:

*Hispalo, en mi mano pone
Hispan (para esto me llama)
elegir a Iberia esposo.
Yo he leído en esas altas
líneas de luz que el que fuere
su dueño (el cielo me valga,
que aún me asusta en la memoria
la sombra de la amenaza)
me ha de dar la muerte; pero
como, en fin, el hombre manda
las estrellas y las vence,
si tú me dieres palabra
de vencer en ti el influjo
que mi destino señala,
te elegiré, pues en fin
forzoso es que me persuada
a ello, por ser tu maestro⁹⁸*

Hispalo compromete-se a fazer como Ronca sugere, mas este, temeroso do poder das estrelas, usa artes mágicas para simular toda uma ação alternativa da qual só ele está ao corrente, que dura toda a Segunda Jornada. Nem o público sabe, até ser desvendado mais adiante na peça, que o que está a assistir é um sonho de Hispalo provocado por Rocas. Este tem aqui o poder de demiurgo, da “magia” da encenação, criando um cenário alternativo para poder daí tirar conclusões. E a conclusão é que Hispalo, ao desposar Iberia, acabaria por o matar. Hispalo, que viveu o sonho como realidade, não distingue depois, à semelhança de Segismundo, o que é sonho e o que é a realidade, e culpa Rocas desse infortúnio, parecendo precipitar-se a ação para a concretização do vaticínio da

⁹⁸ *Idem, ibidem*, vs. 1045-1061.

morte de Rocas. No final, com este já aos pés de Hispalo, assistimos ao falhanço da profecia face à vitória do livre arbítrio:

RONCA:

*A tus pies estoy, pues ya
cumplido se vee el destino,
que a matarme en el encanto
no tan sólo te ha inducido,
sino a mancharte en mi sangre;
que esto el pronóstico dijo,
aunque yo temí la muerte.*

HISPALO:

*Yo, sólo por desmentirlo,
la perdono.⁹⁹*

Tal vem confirmar a apologia do livre arbítrio que Ronca faz em vários momentos ao longo da peça:

*Todas esas luces bellas
desmentir puede tu acción,
porque tiene la razón
dominio aun en las estrellas.¹⁰⁰*

EL ASTROLOGO TUNANTE | 1687

Merece ainda menção uma outra obra de Francisco Candamo: um pequeno entremez escrito para o seu auto sacramental *El Primer Duelo del Mundo* (1687), intitulado *El Astrólogo Tunante*¹⁰¹. No entremez, o astrólogo, um estudante que aprendera necromancia em Salamanca, visita Madrid por altura das festas do Corpo de Deus e, sem dinheiro, pede alojamento a uma mulher. Esta deixa-o ficar a dormir no palheiro enquanto, aproveitando a ausência do seu esposo, recebe em casa quatro pretendentes

⁹⁹ *Idem, ibidem*, vs. 3918-3926.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, vs. 1805-1809.

¹⁰¹ BAZTÁN, Juan M. Escudero, El Entremés de 'El Astrólogo Tunante' de Francisco de Bances Candamo, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, Vol. 17, No. 2 (2001), pp. 141-167.

que a disputam entre si, um sacristão, um médico, um alfaiate e um fidalgo, cada um trazendo ofertas para a conquistar. O estudante assiste a tudo escondido. Entretanto o marido regressa antes do previsto e todos os pretendentes se escondem onde podem, espalhados pela casa. O marido vem com fome e quer comer, mas a mulher responde que não há comida. O “astrólogo” aproveita a oportunidade para dizer que com a sua arte conseguirá invocar espíritos para lhe trazerem os víveres necessários, e aproveita-se da situação encravada dos infelizes escondidos para deles obter as ofertas que traziam: comida, roupa e dinheiro. Acaba por jantar, vestir-se e ficar com dinheiro à custa do comportamento desviado dos restantes, comprometidos pela sua falta de moral.

Esta história já tinha sido contada por Cervantes em *La Cueva de Salamanca* (1606), mas é curioso notar que Candamo altera no seu entremez o título da personagem central, um estudante, em Cervantes, para astrólogo, associando os praticantes desta arte à charlatanice. É feita também a associação da astrologia à magia e necromancia. O “estudiante de nigromancia”, como o estudante na obra de Cervantes, finge a dada altura conjurar demónios para justificar, face ao marido enganado, a presença de todos os outros lá em casa. Nada mais na peça é introduzido que esteja relacionado com astrologia. A designação de astrólogo, ao ser introduzida, é associada ao carácter trapaceiro do estudante, querendo representar possivelmente uma prática da época de utilização da astrologia como ferramenta para o engano, ou pelo menos a manifestação da má fama de algumas pessoas que a praticariam.

O modo de representação do astrólogo como aldrabão ou vigarista, tinha, por esta altura, já uma longa existência nos palcos europeus. É a história da personagem do astrólogo, e do praticante das artes de um modelo mais geral, que procuramos traçar no próximo capítulo.

1.5 Bernard Bouvier de Fontenelle

LA COMETE, DE FONTENELLE | 1681

A 14 de novembro de 1680, o astrónomo alemão Gottfried Kirch (1639-1710) terá sido o primeiro a observar um cometa que se manteve visível na Europa até março do ano seguinte. O cometa, que ficou conhecido por Grande Cometa de 1680 (GC1680), e que teve como característica particular uma longa cauda e visibilidade à luz do dia, foi o primeiro destes corpos celestes a ser descoberto através de um telescópio. Tendo

atingido o seu periélio no dia 24 de dezembro, continuou o seu percurso de rotação em torno do Sol, e essa alteração de direção fez com que se julgasse, a certa altura, tratar-se não de um mas de dois cometas, confusão que foi desfeita, logo na época, por observações e cálculos astronómicos.

Na verdade, este cometa foi o mais observado e comentado até à época, tendo sido seguido durante os meses do seu percurso próximo da Terra por um grande número de astrónomos e observatórios em toda a Europa. Em Paris, no recém-criado observatório, o cometa foi observado e registado por Giovanni Cassini, seu diretor, e curiosamente também por Edmund Halley, que viria a prever o retorno de um outro cometa, o de 1682, ao qual veio a ser atribuído o seu nome.

A passagem do GC1680 ficou também marcada pela influência que teve no trabalho de Newton (1643-1727), cujo resultado viria ser publicado em 1687 na sua obra-mestra, *Principia*. O cientista inglês questionou-se sobre a possibilidade de o movimento dos cometas poder ser explicado, à semelhança do dos planetas, pela atração gravítica do Sol. Trabalhou os dados do cometa de 1680, tendo descoberto que o seu movimento poderia ser descrito matematicamente por uma parábola ou uma elipse alongada. Esta inclusão dos cometas no grupo de corpos celestes que orbitam o Sol sob a influência da força gravítica é considerada uma das grandes descobertas na obra do inglês¹⁰².

As reações ao cometa, cuja longa cauda se manteve visível a olho nu durante cerca de três meses, foram inúmeras. Uma análise exaustiva de textos surgidos na época a propósito do cometa permitiram a James Robinson concluir que existiu uma reação muito crédula à superstição em Inglaterra (e na sua colónia americana) e na Alemanha, em contraste com as reações muito mais racionais de Holanda e França, nomeadamente por parte da comunidade religiosa e do povo. Neste último país, destaca-se a discussão do cometa em duas publicações periódicas, o académico *Journal des Savants* e o generalista *Mercure Galant*. O primeiro, no seu número de 11 de janeiro de 1681, tem um artigo onde é descrita a progressão do cometa ao longo do tempo e que depois argumenta sobre a questão “[s]i les Cometes presagent des malheurs”, que é ali refutada cientificamente, estendendo o mesmo raciocínio aos eclipses¹⁰³. A 5 de maio desse ano, a

¹⁰² ROBINSON, James Howard, *The Great Comet of 1680: a study in the history of rationalism*, Minnesota: Press of the Northfield News, 1916, p. 111.

¹⁰³ MERCURE GALANT, Paris: au Palais, jan. 1681, pp. 9-12. Disponível em: WWW<URL:http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6218374s>. [Consult. 9 ago. 2016].

mesma publicação tem um número especial dedicado ao cometa, em grande parte ocupado pelo relato das observações e reflexões que Cassini apresentou a Louis XIV e também por notas sobre outras observações do fenómeno em várias parte do mundo. Mas nenhuma alusão a uma suposta influência do cometa sobre a vida terrena.

Já no *Mercure Galant* de janeiro de 1681 podemos ler reações, em verso e em prosa, à crença na influência nefasta do cometa sobre as pessoas. Nalguns versos, enviados pelo Mr. Philbert de Antibes, na Provence, a voz do cometa afasta dos seus ombros a responsabilidade que é dos homens:

*Il est mesme de faux Sçavans,
Qui par ma course vagabonde,
Veulent que j'annonce aux vivants
La mort de quelque Grand du Monde.
(...)
Qu'ils ne cherchent point de détours;
Quoy qu'il arrive sur la terre,
Tempeste, mort, sanglante guerre,
On n'en peut accuser mon cours;
Mais leur ignorance parfaite,
Et leur esprit ambitieux,
Veut dans une pauvre Comete,
Ou dans la matière des Cieux,
Trouver l'Autheur pernicieux
D'une faute qu'ils auront faite.¹⁰⁴*

No mesmo número, o clérigo Comiers d'Anbrun, autor uns anos antes da obra “*La Nouvelle Science de la nature des Comètes*” (1665), argumenta longamente sobre o tema num texto intitulado “*Discours sur les Comètes*”, criticando mais uma vez superstição da influência catastrófica dos cometas e renegando também a astrologia enquanto ciência. A certa altura faz uma analogia dos cometas com as tochas que iluminam um espetáculo de teatro que, também por esse motivo, vale a pena reproduzir aqui:

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 95-98.

Il est aussi ridicule de croire que les Comètes soient la cause, le signe, ou le présage des funestes accidens qui arrivent sur la Terre, que si l'on s'imaginait que des Flambeaux qui éclairent un Theatre, soient la cause, le signe, ou le présage de la mort des Grands Hommes qui y sont représentez.¹⁰⁵

Estes alguns exemplos da argumentação generalizada contra as superstições em torno dos cometas, que surgiu de modo bastante intenso em França neste final de século, e que terá sido uma das responsáveis pelo seu apagamento acentuado e repentino. Robinson assinala que

it can be said of the superstition with regard to comets that a credulity that received widespread literary expression in 1681 became suddenly silent. Few superstitions have dissapeared with such great rapidity, for often they gradually dissolve not so much because they have been disproved as because they have become superfluous.¹⁰⁶

O empreendimento científico em torno da passagem deste cometa, com uma grande quantidade de observações, recolha de dados, cálculos de trajetórias, comparação com registos do passado, apresentação e discussão pública de teorias e resultados, parece ter sido decisivo para esta eliminação implacável do tema da suposta influência dos cometas sobre a esfera terrestre.

O seguinte comentário de Cassini no *Abregé des observations et des réflexions sur la comète qui a paru au mois de décembre 1680*, que publicou para dar conta a Louis XIV das observações do cometa que realizou no Observatório de Paris, é mais um sinal claro da distinção entre astronomia e astrologia, e entre os métodos da ciência moderna e as crenças insustentadas do que é hoje chamado de pseudociência:

C'est pourquoi à l'occasion de cette Comète, je me suis principalement arrêté à la recherche de ces regles [de mouvement], n'ignorant pas que cela est bien plus agreable Vôte Majesté, que la presumption vaine de prévoir les effets que le vulgaire a accoûtumé d'attribuer à des causes dont on ignore encore la nature.¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 133-134.

¹⁰⁶ ROBINSON, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁷ CASSINI, Giovanni, *Abregé des Observations & des Reflexions sur la Comete qui a paru au mois de Decembre 1680, & aux mois de Janvier, Fevrier & Mars de cette année 1681*. Paris: Etienne Michallet, 1681, pp. IV-V.

O *Mercure Galant* de janeiro daquele ano trazia ainda uma nota sobre uma “petite Comédie” que a Troupe Royale des Comédiens François começara a representar com grande sucesso. O seu título: *La Comète*. E o *Mercure* aconselhava-a àqueles que quisessem curar o seu medo do cometa, acrescentando que “[e]lle fait connoistre qu’on n’a aucun lieu de s’en effrayer, & marque d’une manière très enjouée, l’opinion du fameux Descartes sur cette matière.”¹⁰⁸

A peça terá tido nove representações naquele janeiro de 1681, tendo depois perdido o interesse do público a partir do momento em que o cometa deixou de estar visível¹⁰⁹.

La Comète constituiu mais uma manifestação pública de crítica à astrologia e particularmente à crença na influência nefasta da passagem dos cometas sobre a vida das pessoas. O seu autor, Bernard Bouvier de Fontenelle (1657-1757), escritor e filósofo francês, foi membro da Académie Française e da Académie des Sciences, da qual foi secretário desde 1699 até 1740, tendo desempenhado um papel importante no registo da atividade da academia, nomeadamente através da sua *Histoire de la Académie*.

Fontenelle e Pierre Bayle, a quem o cometa de 1680 inspirou também uma reflexão e crítica marcante sobre a superstição e a crença na sua obra *Pensées Diverses sur la Comète* (1682), são considerados os principais cruzados na batalha racional contra a astrologia e contra o pensamento mágico dos séculos anteriores, fomentando com as suas obras o desenvolvimento de um pensamento crítico, e precursores daquele que veio a ser considerado como o Século das Luzes.

Fontenelle, em particular, travou essa sua cruzada em várias obras como os *Nouveaux Dialogues des Morts* (1683), a *Histoire des Oracles* (1687) e o seu enorme sucesso *Entretiens sur la Pluralité des Mondes* (1686), onde divulga as ideias cosmológicas de Descartes (1596-1650), que teve sucessivas edições e grande impacto em França e fora dela. Os *Entrétiens* são o exemplo do papel desempenhado de modo consciente por

¹⁰⁸ MERCURE GALANT, jan. 1681, p. 328. No seguimento do anúncio da peça, surge um exemplo de sátira versificada à crença na influência negativa dos cometas: “Le Peuple a toujours voulu que les Comètes fussent le présage de la mort des Grands, C’est là dessus qu’un fort galant Homme ayant appris que l’Eléphant de Versailles estoit mort, a fait l’Improptu qui suit – Assurez-vous que la Comète, Du Ciel la funeste interprete, Prédit toujours la mort d’un Grand. Ne voila-t-il pas qu’à Versaille, Étendu, couché sur la paille, Vient de mourir un Eléphant?”. (*Mercure Galant*, jan. 1861, pp. 328-329).

¹⁰⁹ GRENET, Micheline, *La passion des astres au XVIIe siècle: De l’astrologie à l’astronomie*, Paris: Hachette, 1994, p. 245.

Fontenelle na transposição do discurso científico para uma linguagem mais acessível. Na introdução a essa obra, o autor afirma:

*J'ai voulu traiter la philosophie d'une manière qui ne fût point philosophique; j'ai tâché de l'amener à un point où elle ne fût ni trop sèche pour les gens du monde, ni trop badine pour les savants.*¹¹⁰

e ainda

*Je dois avertir ceux qui liront ce livre, et qui ont quelque connaissance de la physique, que je n'ai point du tout prétendu les instruire, mais seulement les divertir en leur présentant d'une manière un peu plus agréable et plus égayée ce qu'ils savent déjà plus solidement; et j'avertis ceux pour qui ces matières sont nouvelles que j'ai cru pouvoir les instruire et les divertir tout ensemble.*¹¹¹

É extraordinária esta procura de Fontenelle de um discurso equilibrado entre o científico e a literatura, que agradasse tanto a leigos como a sábios nos temas científicos tratados. E sobretudo a sua intuição dessa necessidade, numa época em que começava a acumular-se o conhecimento resultante da inquirição sistemática da natureza nas publicações associadas às recentes sociedades científicas. Na prática, procurava-se satisfazer a máxima de Cícero: *docere et delectare*.

La Comète, desde logo pelo seu género, enquadra-se nesta prática literária de aproximação da ciência ao público e, nesta obra, Fontenelle expõe argumentos, tanto de modo direto como através de sátira, contra a astrologia judicativa e a crença na influência dos astros sobre a sorte das pessoas, e vai introduzindo no discurso das personagens teorias cosmológicas contemporâneas.

A peça não será alheia, como indica Grenet¹¹², ao período conturbado do *Affaire des Poisons* (1679-1682), que resultou na condenação de um conjunto de indivíduos com atividades relacionadas com feitiçaria, adivinhação, astrologia, alquimia, e em um esforço de esclarecimento da opinião pública sobre o carácter fraudulento dessas

¹¹⁰ FONTENELLE, Bernard B., Entrétiens sur la Plurarité des Mondes, in VOLTAIRE [et al.] (Eds.), *Oeuvres de Fontenelle: études sur sa vie et son esprit*, Paris: Eugène Didier, 1852, p. 34.

¹¹¹ *Idem, ibidem*, p. 34.

¹¹² GRENET, *op. cit.*, p. 245.

atividades. Nicolas de La Reynie, superintendente geral da polícia de Paris na época, desempenhou um papel central em todo o processo, e terá sido em parte por influência sua que Donneau de Visé, fundador do *Mercure Galant*, e Thomas Corneille, colaborador regular do periódico, escreveram a peça *La Devinresse*, estreada a 19 de novembro de 1679, que retratava a atividade de uma das principais arguidas no processo, la Voisin. A peça teve enorme impacto público tendo sido representada quarenta e sete vezes consecutivas. Os autores receberam pela sua criação um dos maiores pagamentos na época. La Voisin acabou por ser condenada e queimada viva no dia 22 de fevereiro de 1680.

La Comète é então escrita neste contexto de condenação pública e repressão das atividades que exploravam a superstição e a credulidade, que viria a culminar no édito de 1682, com Fontenelle, ele próprio colaborador do *Mercure Galant* por sugestão do seu tio Thomas Corneille, intimamente ligado a este meio literato de denúncia da charlatanice.

Na peça, na linha central do enredo, encontramos um casal prestes a assinar o contrato de casamento, mas o cometa que entretanto surge no céu coloca-se entre eles e essa sua vontade. O pai da jovem, astrólogo, interpreta o surgimento do cometa como um mau presságio e opõe-se ao casamento enquanto o cometa pairar sobre as suas cabeças. Tanto o noivo como o seu tio argumentam com o astrólogo, recusando aceitar qualquer influência do cometa sobre o destino dos noivos, mas aquele mantém-se intransigente. Entretanto os jovens, com a cumplicidade dos criados, simulam o rapto dela num momento em que o astrólogo fora observar o cometa. Ao regressar e confrontado com a terrível notícia, cuja responsabilidade foi de imediato atribuída ao corpo celeste, o astrólogo mostra-se resignado face ao facto consumado.

A presença do cometa manifesta-se ao longo de toda a peça, tanto nos diálogos que se desenrolam em torno do impedimento do casamento, como na relação individual de várias personagens com o acontecimento celeste.

No arranque da peça, o criado do astrólogo, Maturin, revela que está a escrever um almanaque para o ano de 1681, reconhecendo que a astrologia é uma ocupação rentável:

MATURIN: (...) nostre Maître a aussi amassé bien de l'argent avec son Astrologie. Morbleu, Française, c'est un bon Métier que d'estre Astrologue. Je tâche à l'apprendre sans qu'il y paroisse. Je ramasse avec soin tout ce que nostre Maître dit; & pour te faire voir combien j'ay fait de progrès, tu vas estre toute étonnée. Tien, je travaille à un Almanach pour l'Année quatre-vingts un où nous sommes prests d'entrer.

FRANÇOISE: Un Almanach! Tu es donc un grand Docteur?

MATURIN: J'en ay déjà fait une bonne partie. J'ay composé tous les jours de tous les Mois, & je viens tout fraîchement d'achever Decembre. Mais il me reste une petite difficulté, sur laquelle je te veux consulter. Je ne sçay si à la fin de mon Almanach (car il faut un peu le grossir) je dois mettre les Vies de quelques Grands Hommes, ou la maniere de planter des Choux.

FRANÇOISE: Je croy que tu dois t'en tenir aux Choux. Cela me semble estre assez de ta portée. Mais sur tout, n'oublie pas de te faire peindre au commencement de ton Almanach les Instruments à la main, & lorgnant les Etoiles.”¹¹³

Esta sátira aos almanaques constituirá, segundo Grenet, uma inovação de Fontenelle, pois nunca até então esta “verdadeira instituição” havia sido atacada¹¹⁴. Estes periódicos constituiriam o principal meio de de propagação das ideias astrológicas, em particular fora das grandes cidades, e nesta peça Fontenelle ataca-os de modo incisivo. Começa, desde logo, por colocar um analfabeto interesseiro como aprendiz de charlatão, a compor um almanaque, sem qualquer ideia de organização ou de conteúdo, preocupado apenas com a espessura do opúsculo, e na dúvida entre adicionar uma secção sobre a vida de personagens ilustres ou sobre o modo de plantar couves. A ironia de Françoise, a outra criada, vai sublinhando o ridículo da situação aconselhando-o a ficar-se pelas couves.

Outra preocupação, a da imagem do autor no início da obra, aconselhado a retratar-se de instrumentos (de agricultura?) nas mãos a contemplar as estrelas. Uma sugestão corroborada por Maturin, que refere que os astrólogos têm sempre “de certains diables de visages aussi extraordinaires”¹¹⁵.

¹¹³ FONTENELLE, Bernard B., *La Comète*, Paris: C. Blageart, 1681, cena 1, pp. 2-4.

¹¹⁴ GRENET, *op. cit.*, p. 246.

¹¹⁵ FONTENELLE, *La Comète*, cena 1, p. 4.

Mas a sátira ao almanaque continua. Françoise questiona Maturin sobre o método utilizado para prever os fenómenos meteorológicos. Maturin fará “como fazem todos”:

FRANÇOISE: Et comment as-tu fait pour prédire le beau & le mauvais temps?

MATURIN: Comme ils font tous. Les Astres ne sont pas trop de ma connoissance. J'ay eu recours à trois Dez. Quand j'ay eu de certains coups, j'ay mis, Frimats; à d'autres, Gelée blanche; à d'autres, Vents humides avec tonnerre, & ainsi du reste. Tu en ris? Tu verras que mes trois Dez auront deviné juste.¹¹⁶

A aleatoriedade dos escritos sobre a previsão atmosférica é revelada aqui neste lançar de dados de Maturin.

A conversa em torno do almanaque de Maturin alastra-se à cena seguinte, com o criado a dizer à jovem patroa, Florice, que lhe irá dedicar a sua obra e que, quando for ainda mais sábio, fará um horóscopo bom aos seus futuros filhos, fazendo-os nascer sem defeitos e “sob constelações maravilhosas”¹¹⁷.

Na cena 3 vemos pela primeira vez o par de noivos, e o jovem Mr. de La Forest comentar o temperamento difícil dos astrólogos, mais habituados a lidar com as estrelas do que com as pessoas, encontrando aqui, como noutras peças anteriores, uma caracterização do estudioso como alguém de difícil relacionamento social.

MR. DE LA FOREST: Il est vray que les Gens de la Profession sont d'une humeur assez difficile, & que le commerce qu'ils ont avec les Astres, les rend d'ordinaire assez peu propres à en avoir avec les Hommes.

FLORICE: Aparentment, mon Pere a consulté les Etoiles sur nostre Mariage. Il faut qu'elles ne luy ayent rien promis que d'heureux, & nous devons estre assez contens de voir que les Influences Celestes s'accordent avec celles que l'Amour a sçeu verser dans nos coeurs.¹¹⁸

Na resposta, Florice introduz aquele que será o conflito central da peça, a realização do casamento estar dependente da vontade dos astros interpretada pelo seu pai.

¹¹⁶ *Idem, ibidem*, cena 1, p. 4.

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, cena 2, p. 6.

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, cena 3, p. 8.

E eis que finalmente o astrólogo entra em cena, esbaforido: "Que de fléaux pour l'Année prochaine! Que d'orages, que de famine, que de peste, que de guerre!"¹¹⁹ Acaba de observar o cometa no céu, com a sua longa cauda, e prevê toda a espécie de desgraças como consequência da sua influência maligna:

L'ASTROLOGUE: Ah, mon pauvre Monsieur de la Forest, des Feux allumez dans l'air, des Queues épouvantables qui tiennent la cinquième partie d'un grand Cercle, ou afin que vous m'entendiez mieix, des Queues qui ont plus de quinze arpens de long.

(...)

*L'ASTROLOGUE: Jamais le Ciel ne versa sur luy de si malignes Influences. C'est mille fois pis que si Saturne & la Lune estoient conjoints, ou que Mars & Mercure fussent en aspect Sextil. Ne songez pas à vous marier, Monsieur de la Forest, voicy un temps trop funeste.*¹²⁰

Na descrição do cometa, o astrólogo refere que a sua cauda impressionante se estende pela quinta parte de um círculo, ou seja 72 graus, valor que se encontra na ordem de grandeza do observado pelos astrónomos na época. No *Abregé* de Cassini sobre as observações do cometa, são referidas medições de 62 graus em Paris, 63 graus em Estrasburgo, 80 em Londres, 90 graus em Constantinopla¹²¹. Por isso, na descrição do fenómeno pelo astrólogo, Fontenelle introduz um discurso cientificamente verosímil. Também é interessante reparar, no mesmo excerto, a "tradução" das unidades de medida que o astrólogo sente necessidade de fazer ao falar com um leigo, de graus para *arpens*¹²², para facilitar a compreensão.

Segue-se, depois, o espírito judicativo do astrólogo, sobre a suposta influência do cometa, equiparando-o a outros acontecimentos da mecânica celeste a que tipicamente eram atribuídos significados negativos, como determinadas posições relativas dos astros.

Após a exposição do cometa e da crença numa suposta influência, Fontenelle contra-argumenta, usando a voz de Mr. de La Forest, num diálogo representativo dos argumentos amplamente propagados na época contra essa crença, e que, pela sua

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, cena 4, p. 9.

¹²⁰ *Idem, ibidem*, cena 4, pp. 10-11.

¹²¹ CASSINI, *op. cit.*, pp. xxxii-xxxiii.

¹²² Antiga medida de distância francesa, equivalente a cerca de 58 metros.

exemplaridade na articulação do espírito crítico defendido pelo filósofo, merece aqui uma transposição alargada:

MR. DE LA FOREST: Hé , Monsieur, croyez-vous tout de bon que les Astres s'inquiètent de notre Mariage? Vous leur donnez bien de la pratique, si vous voulez qu'ils se meslent de tous les menus tracas qui occupent les Hommes.

L'ASTROLOGUE: Que voulez-vous dire? Ce grand Livre du Ciel, imprimé en Caracteres de feu, ne contient-il pas les Destinées de tous les Hommes?

MR. DE LA FOREST: Permettez-moy de vous dire que ce grand Livre n'est pas fort aisé à déchiffrer, & qu'avec toutes vos Lunetes vous avez bien de la peine à en lire quelques mots.

L'ASTROLOGUE: Non, ce n'est pas pour vous sans doute qu'il est écrit. Il n'appartient qu'à nous autres Descendants du fameux Nostradamus, de développer ces mysteres. A quoy serviroient, à votre avis, tous ces Aspects des Astres, Sextils, Trin & Quadrat? A quoy serviroient ces Conjonctions, ces Oppositions, ces Stations, ces Directions, ces Retrogradations?

MATURIN, prenant ses Tablettes: Mettons cecy sur nos Tablettes. La peste, que me voila riche!

MR. DE LA FOREST: Tout cela sert à faire rouler les Planetes dans le Ciel, à les faire aller & venir. Elles vont leur train, & nous laissent aller le nostre.

L'ASTROLOGUE: Il suffit de vous faire regarder une Comete pour vous confondre. Sa figure extraordinaire, sa lumière rougeâtre, cette queue, cette barbe, cette chevelure; tout cela ne vous inspire-t-il pas naturellement de la frayer?

MR. DE LA FOREST: A moy? Non. Je trouve cela fort beau. C'est un nouvel Astre, dont le Ciel nous favorise. Et pourquoy ne veut on pas croire qu'il nous annonce par là quelque bonheur? N'y a-t-il pas présentement mille Gens heureux, qui ont autant de droit de remercier la Comete de leur felicité, que les Malheureux ont droit de se prendre à elle de leur infortune?

L'ASTROLOGUE: Pour vous, Monsieur de la Forest, vous n'aurez pas de remerciement à luy faire, & vous ne vous moquerez pas d'elle entre les bras de ma Fille.

MR. DE LA FOREST: Mais, Monsieur, écoutez-moy, je vous conjure, & rendons nos un peu de justice. Sommes-nous des Gens si importants, que nous puissions nous imaginer que le Ciel fasse pour nous la dépense d'une Comète? Si elle avoit à menacer

quelqu'un; au lieu que je suis persuadé qu'elle ne menace personne, seroit-ce vous & moy qu'elle menaceroit? Voila un feu plus gros que toute la Terre qui s'allume dans le Ciel; & pourquoy cela? Pour empêcher le Mariage de Mademoiselle Florice, & de moy. L'ASTROLOGUE: Taisez-vous petit esprit, car je sens que ma bile s'échaufe; & si jamais...

MR. DE LA FOREST: Je cede, puis qu'il le faut; mais enfin...¹²³

De assinalar no excerto anterior os argumentos do descentrar do Homem, da pequena importância do indivíduo para os céus se preocuparem ou regularem por ele, e também o da qualidade da influência dos astros. Porquê apenas influências negativas? Pela coincidência temporal entre acontecimentos seria possível inferir também influências positivas. Deixo aqui um breve exemplo retirado do anteriormente referido *Discours sur les Comètes* de Comiers d'Anbrun:

Ceux qui prétendent que ces Etoiles chevelues sont toujours accompagnées de quelques grands malheurs, n'ont pour preuves que quelques inductions; mais par une mesme sorte de raisonnement, je pourrois conclure que les Cometes annoncent toujours quelque grand bonheur à la Terre.¹²⁴

É notável também a referência introduzida a Nostradamus. Apesar de desaparecido há mais de um século, a influência das suas *Prophéties* é enorme nas últimas três décadas do século XVII, com a reedição desta sua obra e com muitos almanaques a serem publicados em seu nome¹²⁵. A fama do boticário francês na suposta arte da predição do futuro justifica a menção que lhe é feita por Fontenelle enquanto parte integrante da mentalidade supersticiosa que pretende combater.

Ao longo da peça, à semelhança do que sucede no excerto anterior, Maturin vai recolhendo oportunisticamente e acrescentando ao seu almanaque todo o discurso astrológico que o seu patrão vai elaborando, satisfeito com o que antevê como um futuro negócio lucrativo. Assim, acrescenta ao seu opúsculo termos como sextis, conjunções ou retrogradações, sem fazer qualquer ideia do seu significado, o que constitui, do ponto de

¹²³ FONTENELLE, *La Comète*, cena 4, pp. 12-16.

¹²⁴ D'ANBRUN, Comiers, *Discours sur les Comètes*, in *Mercur Galant*, jan. 1681, p. 137.

¹²⁵ DRÉVILLON, *op. cit.*, pp. 198-199.

vista dramaturgico, uma associação direta aos fazedores de almanaques e à sua real (in)competência quanto aos conteúdos astrológicos/astronómicos que papagueiam.

Entra em cena, entretanto, o tio de La Forest, Mr. Taquinet, que vem assinar o contrato de casamento do sobrinho e fica rapidamente a saber pelo astrólogo que a sua filha “ne sera point mariée contre toutes les Regles de l’Astrologie.”¹²⁶ Mr. Taquinet, mais irascível que o sobrinho, desentende-se rapidamente com o astrólogo:

MR. TAQUINET: Je me moque (...) de toutes les Cometes qui ont jamais esté, & de toutes celles qui seront jamais, & de tous les aspects des Planetes, & de tout le fatras de vostre Astrologie. Sortons, mon Neveu.

(...)

L’ASTROLOGUE: Sortez d’icy, Impies que vous estes. Je vous donne ma malédiction.

*MR. TAQUINET: Je me moque de ta malédiction, vieux fou d’Astrologue (...)*¹²⁷

A argumentação do tio face às ideias do astrólogo é mais rude que a do sobrinho, considerando a influência do cometa como um completo disparate e despedindo-se dele com um “velho e tolo astrólogo”. Este comentário final ganha uma dimensão mais abrangente, no contexto francês de uma astrologia sábia em fim de vida. O astrólogo de Fontenelle poderia ser Jean-Baptiste Morin, da linhagem de astrólogos que, apesar de uma vertente judicativa na sua arte, são profundos estudiosos e conhecedores da matemática e filosofia dos corpos celestes, embora constrangidos por argumentos de autoridade que lhes chegam desde Ptolomeu. Micheline Grenet dá-lhe o epíteto de ‘único astrólogo sincero da literatura’¹²⁸. Sem conseguir verificar de modo completo esta afirmação, sou levado a confirmar que, de todos os astrólogos que considere até ao momento neste estudo, este é o único que não é um charlatão, o único que realmente acredita na sua astrologia. Repare-se que chega a chamar ímpios ao tio e sobrinho que a desdenham! Por este facto, a crítica de Fontenelle nesta peça é transversal no ataque à astrologia: aponta tanto aos charlatães que se servem dela para lucro próprio (representados por Maturin, aprendiz de charlatão), como àqueles que realmente

¹²⁶ FONTENELLE, *La Comète*, cena 5, p. 20.

¹²⁷ *Idem, ibidem*, cena 5, pp. 22-23.

¹²⁸ GRENET, *op. cit.*, p. 246.

acreditam nela como modo de conhecimento do mundo. A crítica é à astrologia em todas as suas vertentes.

Os motivos astrológicos são utilizados, na boca dos criados, para acentuar o ridículo, quando se atiram aos pés do patrão a suplicar que reveja a sua posição “au nom de vos Lunetes, & de tous vos instruments, e “par la conjonction de Vénus avec Saturne”¹²⁹. Chegam a sugerir que o casamento se realize na cave, para que o cometa não saiba de nada, e afirmam que o cometa, no lugar do patrão, não teria um coração tão duro.

Fontenelle aproveita uma cena em que o astrólogo e o criado estão sozinhos, para desenvolver mais a sátira à astrologia ignorante, jogando com o duplo significado de alguns termos relacionados com os astros. Maturin manifesta ao patrão interesse pela sua atividade e pergunta-lhe se poderia usar as suas lunetas para fazer observações. Gostaria de ver, por exemplo, qual das casas do zodíaco é a mais espaçosa; e de observar a Lua quando está cheia, para ver o que é que a enche. Fontenelle aproveita o tema da Lua para, através das palavras do astrólogo, levantar a possibilidade de ela ser habitada, tema muito discutido no século XVII e que o autor viria a desenvolver nos seus *Entretiens sur la pluralité des mondes*. O senso comum de Maturin levanta de imediato uma objeção, que Fontenelle deixa sem resposta na peça:

*MATURIN: Bon, Monsieur, vous vous moquez. Comment ces Hommes tiendroient-ils là-haut? Ils tomberoient tous sur nous assurement, & nous verrions pleuvoir ces Hommes de la Lune, qui nous casseroient la teste.*¹³⁰

A chegada da condessa De Goustignan, que chega a casa do astrólogo, fugida do cometa, a pedir-lhe asilo, precedida de toda a mobília do seu quarto trazida por criados, introduz, de modo cómico, a reação de medo e superstição que atravessaria toda a sociedade da época face ao cometa. Fontenelle, colocando a condessa como uma pessoa interessada em astrologia, aproveita-a como interlocutora do astrólogo para introduzir um início de discussão sobre a constituição dos cometas, um assunto ainda não resolvido no final do século XVII.

¹²⁹ FONTENELLE, *La Comète*, cena 6, p. 27.

¹³⁰ *Idem, ibidem*, cena 7, pp. 31-32.

L'ASTROLOGUE: Je vous proposeray donc, Madame, les diverses opinions des Philosophes, & nous nous arresterons à la plus raisonnable. Il y en a qui disent que les Cometes sont des feux qui s'allument dans l'air, & qui se nourrissent des exhalaisons que la Terre leur envoie.¹³¹

Esta é a teoria da composição dos cometas de Aristóteles. A condessa mostra a sua indignação por nós próprios (a Terra) estarmos a fornecer alimento àqueles astros da desgraça, no que é secundada por Maturin. O astrólogo não chegará a apresentar outras teorias, pois entra em cena uma nova personagem. Mas é de assinalar o que parece ser uma intenção do autor de provocar o espírito crítico, introduzindo temas filosóficos associados à astronomia ainda não resolvidos, tanto a questão da composição dos cometas, como a anterior relativa à existência de outros mundos (ou vida fora da Terra). A proposta que faz à condessa, no excerto atrás citado, de análise de várias ideias e posterior seleção da mais razoável, indicia essa vontade de querer provocar uma análise racional sobre os temas referidos.

Na cena 10, Fontenelle parece fazer uma referência àquilo que ficou conhecido como querela do astrolábio. Seria público o desinteresse que Nicolas Boileau, famoso escritor francês, nutria pela ciência e, em particular, a astronomia. Nuns versos de 1674 ele escreve:

*Je songe à me connaître, et me cherche en moi-même.
C'est là l'unique étude où je veux m'attacher,
Que l'astrolabe en main, un autre aille chercher
Si le Soleil est fixe, ou tourne sur son axe;
Si Saturne à nos yeux peut faire un parallaxe.¹³²*

A Madame de La Sablière, cujo salão era frequentado pelo escritor, tê-lo-á corrigido tanto quanto à finalidade do astrolábio como quanto ao género do termo paralaxe, que é feminino. Boileau, incomodado, terá argumentado que esses erros terão sido propositados para manifestar o seu desdém pelo vocabulário científico.

¹³¹ *Idem, ibidem*, cena 9, p. 36.

¹³² BOILEAU, Nicolas, *Oeuvres*, La Haye: P. Gosse & J. Neaulme, Tome I, 1729, p. 201.

Na peça de Fontenelle entra em cena, a certa altura, uma Madame Fraisier, que o vem consultar a propósito do “nouveau Méteore qui paroist au Ciel”¹³³. O astrólogo convida-a a participar da discussão sobre a natureza do cometa que está a ter com a condessa, mas ela responde que são coisas vãs e inúteis. O que a traz ali é uma questão mais importante: se se diz **a** cometa ou **o** cometa. A opinião do astrólogo quanto ao tema:

*L’ASTROLOGUE: Madame, nous n’en sommes pas aux noms prés, & il y a bien plus lieu de s’inquiéter, que de sçavoir si la Comete est mâle ou femelle. Son cours, son mouvement, sa figure, son paralaxe, tout cela, ce sont bien d’autres affaires.*¹³⁴

(...)

*L’ASTROLOGUE: Il paroist bien que vous n’avez jamais étudié que les noms des choses, & que vous n’en connoissez guère la nature.*¹³⁵

A menção à paralaxe, numa das respostas do astrólogo, ajuda a sustentar uma relação entre a Mme Fraisier e a polémica com Boileau, mas mesmo que a correspondência não seja direta, Fontenelle, que viria a ser membro das duas academias, não deixa de comentar nesta cena o conhecimento literário em confronto com o conhecimento científico do mundo.

No final da cena é Maturin quem, espirituosamente, sugere uma solução para o dilema do género: como o cometa tem uma cauda, será uma questão de a levantar e espreitar por baixo.

A cena 11 da peça é dedicada por Fontenelle a expor a cosmologia cartesiana, nomeadamente no que concerne à teoria dos turbilhões. Para Descartes a matéria do céu era líquida, e o movimento dos astros era justificado por um sistema de turbilhões, à semelhança, como o próprio exemplifica, dos remoinhos no caudal de um rio. O pensamento filosófico de Descartes, onde se incluiu a sua teoria dos turbilhões, teve grande impacto no século XVII. Fontenelle foi um seu admirador e seguidor fervoroso. Publicou, já com uma idade avançada, a obra *Théorie des Tourbillons Cartésiens; avec des réflexions sur l’attraction* (1752), na qual defende de modo algo extemporâneo a Teoria

¹³³ FONTENELLE, *La Comète*, cena 10, p. 38.

¹³⁴ *Idem, ibidem*, cena 10, p. 40.

¹³⁵ *Idem, ibidem*, cena 10, p. 42.

dos Turbilhões, quando a Teoria Geral da Gravitação de Isaac Newton já tinha sido publicada de modo convincente nos *Principia*, em 1687.

Na peça, Fontenelle coloca o astrólogo, na continuação da conversa teórica com a condessa, a explicar-lhe de modo básico a teoria cartesiana, onde cada estrela ocupa o centro de um turbilhão, e também o modo como segundo o filósofo francês os cometas se formavam. Quando as manchas visíveis na superfície das estrelas (como as manchas solares) se multiplicam a ponto de cobrir o astro inteiro, formam uma crosta, alterando o equilíbrio de forças no turbilhão dessa estrela, e ela assim transformada passaria a vaguear de turbilhão em turbilhão, passando a ser um cometa. A explicação do astrólogo está perfeitamente de acordo com a exposição de Descartes na terceira parte do seu *Les Principes de la Philosophie* (1644), “Du Monde Visible”¹³⁶:

L’ASTROLOGUE: (...) Voicy un Systeme admirable, La plûpart des Philosophes modernes, souÿtiennent que chaque Etoile fixe est un Soleil comme le nostre. Tous ces Soleils ont chacun leur tourbillon, c’est à dire, un grand espace dont ils occupent le centre, & de là ils éclairent des Terres & des Planetes, semblables à nos Planetes & à nostre Terre.

(...)

L’ASTROLOGUE: Ces Soleils ont des taches aussi bien que le nostre. Elles peuvent s’accrocher les unes avec les autres, & enfin s’épaissir de sorte qu’elles forment une crouste fort dure qui couvre tout le corps de ce Soleil.

(...)

L’ASTROLOGUE: (...) Ce pauvre Soleil ainsi encrousté, inhabile à toute chose, seroit chassé du tourbillon, dont il occupe le centre, & s’en iroit errant de tourbillon en tourbillon, & c’est ce qu’on appelle une Comete.

*LA COMTESSE: J’ay mille fois plus de frayeur qu’auparavant. Dés que je verray les moindres taches sur le corps du Soleil, je ne dormiray plus. Je croiray que voila la crouste qui se forme.*¹³⁷

Chegam, entretanto, algumas cartas de Roma, de um colega astrólogo, que contêm algumas observações sobre o cometa. O comentário satírico de Fontenelle na peça

¹³⁶ DESCARTES, René, *Du Monde Visible*, in COUSIN, Victor (Ed.), *Oeuvres*, Paris: F. G. Levrault, Tome III, 1824.

¹³⁷ FONTENELLE, *La Comète*, cena 11, pp. 44-45.

estende-se aqui a mais um assunto relacionado com o fenómeno astronómico que, na época, foi alvo de intensa discussão pública - o caso do ovo de Roma.

Na altura em que o cometa decorava os céus da Europa, em Roma espalhou-se a notícia de um ovo de galinha que teria na casca o desenho de um cometa. A história chegou a França juntamente com figuras que reproduziam a imagem de um ovo, que foram também aqui propagadas como mais um fenómeno associado à passagem do cometa. O *Mercure Galant* chegou a comentar as imagens do ovo-cometa¹³⁸.

O astrólogo de Fontenelle revela, então, na peça, o aparecimento de um cometa num ovo. A condessa apressa-se a afirmar que nunca mais comerá ovos. Maturin também não, nem quer imaginar se um dia encontrasse uma omeleta de cometas, e diz-se maravilhado com a ideia de as galinhas porem cometas. Vemos Fontenelle a divertir-se e a divertir o público sublinhando o ridículo da situação.

Mas o astrólogo leva o assunto a sério e, apesar do frio invernal, decide ir observar mais uma vez o cometa, no que é acompanhado pela condessa. Esta saída providencial cria a oportunidade aos noivos de planearem a fuga, com a ajuda dos criados. Estes, após a saída do casal, combinam o que dizer ao patrão e trocam um breve diálogo ainda sob os auspícios do cometa. Françoise, gozona, diz a Maturin que não se sente confortável por ele agora, que escreve almanaques, poder adivinhar tudo o que ela faz. Maturin responde ameaçando que, se ela o trair, virá um cometa para o avisar, o que é a deixa perfeita para a mulher rematar: “Ah, Maturin, cela ne se peut; car si chaque Mary infortuné avoit sa Comète, le Ciel en seroit si plein, qu’elles ne s’y pourroient pas tourner.”¹³⁹ Mais uma oportunidade para expor através do ridículo o absurdo de uma suposta influência dos astros sobre a vida das pessoas.

Quando o astrólogo e a condessa regressam, constipados, ficam a saber da grande tragédia do rapto da filha por meliantes mandatados por Mr. de La Forest, cuja responsabilidade os criados se apressam a atribuir ao cometa. O pai também não tem dúvidas quanto ao culpado: “Ah Comete, Comete, je te reconnois.”¹⁴⁰ A condessa, face ao facto consumado, aconselha-o a receber o jovem na família, mas o astrólogo, renitente

¹³⁸ MERCURE GALANT, jan. 1681, pp. 325-328.

¹³⁹ FONTENELLE, *La Comète*, cena 16, p. 59.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, cena 17, p. 64.

por acolher alguém “qui a traité outrageusement la Comete”¹⁴¹ precisa de ajuda para tomar uma decisão: “Allons, Madame, j’en veux consulter tous mes Amis.”¹⁴² Os seus amigos astros. É assim o astrólogo de Fontenelle, um homem cuja vida está condicionada pela crença profunda numa influência dos astros. Um homem auto-desprovido de livre arbítrio e sem espírito crítico.

Este primeiro conjunto de peças, reunido sob o título “A astrologia como concepção geral da realidade”, esboça uma presença transversal da astrologia nas práticas, crenças e costumes das sociedades europeias dos séculos XVI e XVII. Nas peças ibéricas, ela encontra-se plasmada, pelo seu suposto poder preditivo e também pela relação com a prática médica, em várias personagens. Vemos ali também refletida a tentativa de conciliação doutrinal católica do poder de Deus com o poder determinístico dos astros, e o estabelecimento das fronteiras entre as vertentes natural e judicativa da astrologia. Apenas em Gil Vicente e em Fontenelle encontramos a sátira à crença astrológica, denotando inconformismo destes autores face a essa concepção vigente. No caso deste último, ela reflete um movimento de mudança de mentalidade em França no final do século XVII face à astrologia, para a qual o autor contribuiu de modo ativo.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, cena 17, p. 66.

¹⁴² *Idem, ibidem*, cena 17, p. 66.

2. O praticante das artes com a finalidade de enganar ou iludir

A comédia erudita italiana foi veículo de transporte das comédias gregas e latinas para os palcos europeus da idade moderna, primeiro traduzindo-as e depois imitando-as e adaptando-as. No seu processo de desenvolvimento, Richard Warwick Bond aponta dois períodos fundamentais com cerca de três décadas cada: um primeiro período de incubação, entre 1471 e 1502, durante o qual as comédias latinas, sobretudo as de Plauto e Terêncio, foram representadas tanto no original em latim como em traduções; e um segundo período, de 1504 a 1533, caracterizado pelo surgimento e representação das primeiras comédias italianas¹⁴³.

Estas comédias foram acrescentando à estrutura e temas das obras latinas que lhes serviam de base motivos e personagens da vida contemporânea, que as atualizaram, enriqueceram, resultando na criação desse novo tipo de comédia. Entre os novos temas introduzidos estão alguns ligados à astrologia, à magia e à alquimia, profundamente presentes no período renascentista onde se procurava conhecer e atuar sobre a natureza, e que eram transversais a todos os meios sociais. Como sublinha Radcliff-Umstead, estudioso do teatro italiano desta época, em Itália, até à Contrarreforma, a astrologia gozava de um estatuto respeitável e integrava os currículos universitários, tal como no Portugal da época, de Gil Vicente. Afirma também que os termos “astrólogo”, “mago” e “necromante” eram permutáveis na literatura italiana quinhentista¹⁴⁴.

São estas personagens, profundamente enraizadas no meio social da época, que irão surgir cada vez mais frequentemente e de modo mais consistente num conjunto de peças italianas do início do século XVI, de um modo geral indivíduos apresentados como magos, astrólogos ou necromantes, que lucram com os desejos e fraquezas humanos.

LA CALANDRIA, DE BERNARDO DOVIZI DA BIBBIENA | 1513

O necromante como figura dramática da comédia erudita italiana terá tido a sua estreia na peça *La Calandria*, do cardeal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520), apresentada no carnaval de 1513 na corte do duque de Urbino. Esta peça é considerada um marco por esta introdução de novas personagens, mas também pela associação que

¹⁴³ BOND, R. Warwick, *Early Plays from the Italian*, Oxford: Clarendon Press, 1911, p. xxii.

¹⁴⁴ RADCLIFF-UMSTEAD, Douglas, *The Sorcerer in Italian Renaissance Comedy*, in BEECHER, Donald; CIAVOLELLA, Massimo (Eds.), *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*, Dovehouse: Carleton Centre for Renaissance Studies, 1986, pp. 73-98.

Bibbiena estabelece entre as figuras do mágico e a do pedante, que utilizam uma linguagem intrincada, ancorada no latim, como estratégia para convencer e ludibriar os outros¹⁴⁵. Bibbiena foi buscar a figura do necromante ao *Decameron*, de Boccaccio, onde se encontra um seu antecedente literário¹⁴⁶, que Ariosto também irá resgatar para a sua *Il Negromante*¹⁴⁷. No contexto da criação de um novo tipo de comédia onde a peça de Bibbiena se inclui, é interessante notar as palavras do autor a abrir o prólogo quando refere tratar-se de uma comédia “em prosa, e não em verso; moderna, e não antiga; vulgar, e não latina” que sintetiza o processo global de transformação da comédia erudita a partir da comédia latina.

O mago de *La Calandria*, Ruffo, que é na lista de personagens e ao longo da peça referido por “negromante”, tem uma presença marginal na peça. É contratado por uma mulher que ama um homem e pretende que ele a ajude a que o outro goste dela também. É um caso de embusteiro típico. Curiosamente, quando é inicialmente procurado pela criada da “cliente”, o suposto necromante é surpreendido por aquilo que pretendem que faça. Mas o oportunismo leva-o a aceitar o trabalho para o qual tirará partido dos seus conhecimentos pessoais. A ocasião faz o necromante. A sua intervenção gira em torno da transformação de um homem em mulher e vice-versa, o que lhe será possível pelo facto de existirem na peça um irmão e uma irmã gémeos, que se virão a encontrar no fim. O necromante de Bibbiena intervém apenas até ao quarto ato, não pisando o palco no quinto e último, quando a trama amorosa se resolve.

IL NEGROMANTE, DE LUDOVICO ARIOSTO | 1520-28

A figura do necromante passa para primeiro plano na peça *Il Negromante* de Ludovico Ariosto (1474-1533), provavelmente inspirada pela personagem da peça de Bibbiena, finalizada por encomenda do papa Leão X para o carnaval de 1520. A peça não foi, no entanto, representada nesta altura pois não terá agradado a Sua Santidade, tendo subido ao palco apenas no carnaval de 1528 em Ferrara, numa segunda versão revista e aumentada. Ambas as versões foram publicadas postumamente, a primeira em 1535 e a segunda em 1551. As diferenças entre as duas versões da peça são significativas,

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*, pp. 73-98.

¹⁴⁶ Sobre os precedentes dramáticos em Itália para os temas da magia e astrologia, Radcliff-Umstead aponta a personagem do mágico na comédia latina humanística *Epirota*, de Tommaso de Mezzo, publicada em Veneza em 1483; e a representação sacra *Sant'Orsola*, de Castellano Castellani, provavelmente do final do século XV, onde a astrologia judiciária é ridicularizada.

¹⁴⁷ ARIOSTO, Ludovico, *The Necromancer*, in BEAME, Edmond; Sbrocchi, Leonard (Eds.), *The Comedies of Ariosto*, Chicago: The University of Chicago Press, 1975, p. xxviii.

sobretudo no que concerne ao papel da personagem que dá título à peça. É possível assinalar nesse desfasamento uma definição mais clara do tipo cómico do necromante/astrologo aldrabão e também um aumento da sua relevância no conjunto da peça, fazendo jus ao título. Na primeira versão do texto, tanto na lista de personagens como ao longo do texto, o necromante surge indicado como “físico”; na segunda passa a ser designado por “astrologo” desaparecendo aquela primeira categorização. Esta é mais uma indicação da intercambiabilidade na época das designações para um conjunto de ocupações que estariam relacionadas. Ao longo da peça, o necromante é em várias ocasiões referido pelas outras personagens como astrologo ou como mágico, sendo no entanto a designação de astrologo a predominante. No início do segundo ato Nibbio, o seu ajudante, faz num monólogo a caracterização do seu amo e dos seus intentos:

*Per certo, questa è pur gran confidentia,
Che mastro Iachelino, ha in se medesimo:
Che mal sapendo leggere e mal scrivere,
Facci a professione di Filosofo,
D'alchimista, di Medico, di Astrologo,
Di Mago, e di scongiurator di spiriti.
E sa di queste, e de l'altre scientie
Che sa l'asino, e'l bue di sonar gli organi.
Benché si faccia nominar lo Astrologo
Per eccellentia, si come Virgilio
Poeta, e Aristotele il Filosofo:
Ma con un viso, piu che marmo immobile,
Ciance, menzogne: e non con altra industria,
Aggira, et avviluppa il capo agli huomini
E gode, e fa godere a me: aiutandoci
La sciocchezza, che al mondo è in abbondantia,
L'altrui ricchezze.¹⁴⁸*

¹⁴⁸ ARIOSTO, Ludovico, Il Negromante, in *Comedie di M. Lodovico Ariosto*, G. Giolito: Vinegia, 1562, ato II, cena 1. Disponível em: WWW<URL:http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb372980621>. [Consult. 6 ago. 2016].

Logo a seguir Nibbio irá descrever a vida nómada que o amo leva, sempre a mudar de terra, de nome e de história, para evitar ser apanhado por aqueles que vai enganando pelo caminho. Introduz assim o ofício trampolineiro em que o amo é versado, que o próprio astrólogo, umas falas à frente, descreve com maior detalhe categorizando os diferentes tipos de vítima e respetivos modos de lhes extorquir dinheiro. É um mestre experiente na arte de enganar o semelhante, como diz a certa altura ao criado: “Insegnami pur altro che di mugnere le borse, che gli è mio primo esercizio.”¹⁴⁹ Está assim claramente caracterizada, desde o início, a personagem central da peça.

Na primeira versão, o astrólogo terminava a sua participação ainda no terceiro ato, constituindo a resolução do caso amoroso da intriga, como sucedia habitualmente, o culminar da peça (tal como sucede na peça de Bibbiena atrás referida). Mas na segunda versão Ariosto tem a intuição de prolongar a presença do astrólogo até ao final da peça, terminando-a com a resolução do destino deste e passando assim a ser ele o elemento central e até mesmo o tema da peça. Ariosto cria deste modo em *Il Negromante* a personagem tipo do astrólogo/necromante trapaceiro que irá posteriormente influenciar uma série de peças em Itália e fora de fronteiras.

Em linhas muito gerais a intriga da peça é a seguinte: Massimo tem um filho adotivo, Cintio, casado secretamente com Lavinia, filha adotiva de Fanzio, mas que foi obrigado a casar posteriormente com Emilia, filha de Abondio, no casamento socialmente perfeito. No entanto, Cintio tarda a consumir a união, o que está a tornar-se constrangedor para todos. É então contratado um astrólogo pelo pai de Cintio para curar a impotência do filho. Cintio, por sua vez, querendo manter a impotência como argumento para quebrar o casamento, contrata por sua vez o astrólogo para convencer o pai de que não tem cura. Finalmente Camilo, pretendente de Emilia, contrata também o astrólogo para que assegure a impotência de Cintio para sempre.

O esquema do astrólogo é ir retirando dinheiro e víveres a todos, forjando cartas de Emilia para Camilo, e levando este a aceitar entrar em casa desta metido numa caixa, num estratagema forjado com o acordo de Cintio, que seria deixada no quarto deste e da mulher para esta ser encontrada com Camilo e o casamento ser desfeito. No final todos os estratagemas são descobertos. Camilo, dentro da caixa colocada por Temolo (servo de Cintio) no quarto de Lavinia, ouve o plano quando Cintio o revela à amada, e põe tudo às

¹⁴⁹ *Idem, ibidem*, ato II, cena 2.

claras. O astrólogo tem de fugir, não sem antes ser enganado por Temolo, que lhe fica com a capa, e pelo próprio servo Nibbio, que ficará com todos os seus pertences.

Como habitualmente o discernimento é colocado do lado dos servos, que manifestam uma argúcia superior à dos seus amos e conseqüentemente uma menor propensão a serem enganados. E é precisamente da credulidade do ser humano exacerbada pelos seus desejos de dinheiro, de luxúria ou poder, que se alimenta o trapaceiro. Por isso, regra geral, se conseguir ultrapassar o ceticismo dos criados alcançará depois com facilidade o crédito dos seus amos, facilmente influenciáveis pelos primeiros. Veja-se, por exemplo, a seguinte conversa entre Cintio e o seu servo, a propósito dos poderes mágicos do astrólogo:

CINTIO:

Dimmi questo, credi tu

Che costui gran maestro sia di magica?

TEMOLO:

Ch'egli sia mago, et eccellente, possovi

Credere, ma che farsi li miracoli

Che dite voi, si possino per magica,

Non crederò.

CINTIO:

La poca esperientia

C'hai del mondo, n'è causa. Dimmi: credi tu

Che un Mago possa far cosa mirabile?

Come scongiurar spirti, che rispondino,

Di molte cose, che tu vogli intendere?

TEMOLO:

Di questi spirti, a dirvi il ver, pochissimo

Per me ne crederei; ma li grandi huomini,

E prencipi, e prelati, che vi credono,

Fanno col loro esempio ch'io, vilissimo

Fante, vi credo anchora.¹⁵⁰

¹⁵⁰ *Idem, ibidem, ato 1, cena 3.*

Temolo, descrente quanto aos supostos poderes mágicos do astrólogo e face à inclinação para a credulidade do patrão, ironiza ao afirmar que um humilde servo como ele só poderá ser influenciado pela opinião de ilustres nobres e prelados que acreditam em espíritos. O ridículo a que é exposto Cintio pela sua credulidade é acentuado pelo enxovalhar a que é votado pelo discurso do criado e, ainda sobre isso, por não se aperceber de estar a ser gozado.

Embora da primeira para a segunda versão certas partes do texto relativas aos conhecimentos e poderes do astrólogo tenham sido ampliadas, tornando tanto o seu discurso como as descrições da sua arte mais elaboradas e envolventes, elas não são muito abundantes na peça e são, na sua maioria, relacionadas com práticas mágicas. É referida em vários momentos a capacidade do astrólogo para transformar o dia em noite e vice-versa, fazer falar os mortos, transformar pessoas em animais e tornar alguém invisível. Veja-se o exemplo abaixo:

ASTROLOGO:

(...) Volendovi

Mandar al modo, che dite invisibile,

Trovar bisognarebbe una Helitropia,

Et a sacrarla, et a metterla in ordine

Come si debbe, non habbiamo spazio.

Ma serbando gli incanti quando siano

Piu di bisogno; ho pensato che chiudere

Vi farò in una cassa, e ne la camera

Di lei portar, e a tutti darò a intendere,

Che quella cassa sia piena di spiriti,

Si che non sara alcun, che d'appressarsele

Ardisca a quattro braccia, fuor che Emilia

Che sa il tutto (...)¹⁵¹

O heliotropo é um mineral que supostamente, preparado ou consagrado segundo um determinado ritual, teria o poder de conceder a invisibilidade. É uma referência que Ariosto terá ido buscar ao *Decameron*, de Boccaccio, onde uma das personagens crê

¹⁵¹ *Idem, ibidem*, ato III, cena 3.

precisamente nesse poder do mineral. No entanto o necromante de Ariosto, após o discurso de conhecedor, acaba por enveredar pelo expediente mais prático e terreno, muito comum nas peças da época, de esconder o amante numa arca para assim o introduzir na casa da amada.

No quinto e último ato, já resolvidos os casos amorosos da peça e anunciados os costumeiros casamentos, dá-se a reentrada do astrólogo em cena (na segunda versão da peça). A verdadeira natureza do seu caráter já está clara para todos e apenas o astrólogo não está ao corrente desse estado de coisas. O anúncio dessa reentrada, por um dos criados, não podia ser mais revelador: “Ecco il baro: io non vuo' più dir lo Astrologo. Non de' saper il ghiotton che scopertisi sien li suoi inganni (...)”¹⁵². Descobertas as fraudes, estão criadas as condições para o castigo final que Ariosto dá a esta personagem que, num volte-face de cento e oitenta graus, passa de trapaceiro a vítima de trapaça. Num primeiro momento é ludibriado por Temolo, que argumentando precisar de algo para cobrir os vasos de prata que servirão para pagar os serviços do astrólogo, o convence a “emprestar-lhe” a sua capa.

ASTROLOGO:

Se pur ti par che la sia buona, pigliala.

Ma perch non debba esser buona? Pigiuala

Ogni modo, e va' ratto.

TEMOLO:

Sarebbe ottima.

Ma mi parria gran villania spogliarvene.

ASTROLOGO:

Peggio saria s'io lasciassi trascorrere

Una coniuntion, che per me idonea

Ora si fa, di Mercurio e di Venere:

Piglia pur tu la vesta, e torna subito,

Che qui t'aspettarò, in casa Massimo.

TEMOLO:

Mi par strano lasciarvi in questo piccolo

Gonnellin, nondimeno comandandolo

¹⁵² *Idem, ibidem, ato V, cena 4.*

Voi, pigliarolla.

ASTROLOGO:

Pigliala.

TEMOLO:

Hor lo Astrologo

Son io, e non voi.

ASTROLOGO:

Tu mi pari in questo abito

Un huom da bene.

TEMOLO:

E voi parete... vogliolo

Poi dir com'io ritorni a voi.¹⁵³

Há várias coisas a destacar no excerto anterior. Em primeiro, o ato de retirar a capa ao astrólogo é visualmente forte pelo caráter simbólico desse adereço, que caracteriza e distingue o seu possuidor. Um pouco como o cabelo de Sansão. E a imagem do astrólogo em roupa interior também acentua a comicidade e o ridículo da situação. Despido do hábito de astrólogo, Iachelino (ainda sem disso ter consciência) está exposto, a nu, ele e as suas fraudes. A frase irónica de Temolo, que veste a capa e diz ser ele agora o astrólogo, vem acentuar essa imagem. O que faz um astrólogo é a capa, algo superficial. A toda esta situação ainda é somado o vexame de uma última predição errada, por sinal a única referência astrológica em toda a peça. A conjunção de Mercúrio com Vénus, neste caso, não lhe trouxe nada de bom.

É de roupa interior que encontra o seu servo, Nibbio, que o coloca a par da situação complicada em que se encontram agora que foram descobertos, e o convence a ir para o porto encontrar um barco em que possam fugir, enquanto ele vai à estalagem buscar os seus pertences. É o golpe derradeiro no vigarista profissional. A intenção do criado é a de o abandonar ficando ele com tudo. E antes de pedir os aplausos ao público, deixa um último conselho:

NIBBIO:

(...) Or non curate se lo Astrologo

¹⁵³ *Idem, ibidem, ato V, cena 4.*

Restar vedete al fin de la Comedia
Poco contento perché l'arte, ch'imita
La natura, non pate ch' habbian l'opere
D'un scelerato mai, se non mal esito. (...) ¹⁵⁴

Apenas sabemos o nome do astrólogo, Iachelino, porque o criado o nomeia uma única vez, no início do segundo ato na apresentação que faz do seu amo e que atrás foi transcrita. Todas as referências a ele são como necromante, ou mágico, ou mestre, mas sobretudo como astrólogo. É assim que é conhecido e reconhecido pelas personagens e pelo público. Este facto reforça o seu carácter de personagem-tipo, representante de toda uma classe de impostores.

No fim da peça, de novo em diáspora, o astrólogo de Ariosto, mais do que para Veneza ou Pádua (para onde Nibbio afirma que ele iria), atravessou textos e fronteiras. A influência do teatro erudito italiano, estendeu-se para Espanha, Portugal¹⁵⁵, França e Inglaterra, e pela prioridade que teve na invenção de um modelo, afirma Edmond Beame, forneceu temas e personagens ao teatro europeu, e Ariosto foi um dos seus principais representantes¹⁵⁶. Bond chega mesmo a afirmar que este autor italiano foi “o verdadeiro fundador do palco europeu moderno”¹⁵⁷. *Il Negromante* marcou o início da carreira de uma personagem-tipo no teatro europeu.

I TRE TIRANNI, DE AGOSTINO RICCHI | 1530

Considerando a forte influência entre dramaturgos nas obras italianas deste período, nas quais Bond reconhece uma semelhança de tom e assunto¹⁵⁸, é aqui que encontramos as primeiras influências de *Il Negromante*. Em 1530 é publicada a peça *I Tre Tiranni*, da autoria de Agostino Ricchi (1512-1564), estreada em Bolonha na altura da coroação de Carlos V, imperador do Sacro Império Romano-Germânico, pelo papa Clemente VII. É a única peça deste autor, médico de formação, estreada quando tinha dezoito anos e ainda estudante. Foi uns anos mais tarde secretário do famoso

¹⁵⁴ *Idem, ibidem*, ato V, cena 6.

¹⁵⁵ Na introdução à obra *The Comedies of Ariosto*, numa nota sobre a influência de Ariosto em autores europeus do século XVI, Gil Vicente é referido como um dos escritores que poderá ter sofrido essa influência, sobretudo através de manifestações das personagens-tipo do pedante, do necromante e do frade nos seus autos. Será uma possibilidade interessante de aprofundar.

¹⁵⁶ BEAME, Edmond, Introduction, in BEAME, Edmond; Sbrocchi, Leonard (Eds.), *The Comedies of Ariosto*, p. xxxiv.

¹⁵⁷ BOND, R. Warwick, *op. cit.*, p. xvii.

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. xxix.

dramaturgo Pietro Aretino, de quem aliás, é sugerido ter sofrido influências para esta sua obra¹⁵⁹.

Os três tiranos do título da peça são três entidades abstratas (na realidade duas mais abstratas e uma mais concreta) que constituem os temas centrais da peça: o amor, a fortuna (no sentido de sorte, destino) e o ouro. Este encapsular da intriga num sentido mais lato e abstrato, enunciado por Mercúrio no prólogo da peça, constitui uma das inovações que os críticos lhe atribuem. O enredo é simples. Há três homens que pretendem a jovem Lúcia: o velho avarento Girifalco, o nobre rico Crisaulo, e o jovem de fracas posses Filocrate. A dinâmica da peça está nos sucessivos estratagemas levados a cabo pelos servos e por procuradores dos dois primeiros e da jovem para alcançarem os intentos dos seus amos (e pelo caminho os seus próprios). No final quem conquista Lúcia é Crisaulo, com o seu “ouro”, mas os outros dois também terminam a peça emparelhados, Girifalco com a mãe de Lúcia e Filocrates com a sua aia.

Há alguns momentos assinaláveis na peça relacionados com o tema deste estudo e que dizem respeito principalmente a um dos procuradores (no sentido de veículos de alguém) atrás referidos, Pilastrino (apresentado como “parasito”¹⁶⁰). Pilastrino é a alma da peça, omnipresente desde o argumento inicial às palavras finais, e o responsável pelo estratagema para roubar Girifalco aproveitando-se da sua fraqueza amorosa, juntamente com um comparsa, Listagiuro, que se faz passar pelo necromante/astrólogo/quiromante “maestro Abraham”. Num primeiro encontro com a vítima, este tenta ganhar-lhe a confiança lendo-lhe o futuro na mão e nas estrelas:

LISTAGIRO:

Ho veduto a la prima.

Oh bella vita! oh bei monti! oh begli anguli!

oh che bei segni! oh! gran particolari

v'è da vedere! Io, per me, mai non vidi

la più felice man. Guarda, messere.

Non voglio far come che soglion certi

che dicono mille cose, poi fra tutte

¹⁵⁹ GALLO, Anna Maria, Introduzione, in *I Tre Tiranni*, de Agostino Ricchi, Cremona: Edizioni Il Polifilo, 1998, p. XI.

¹⁶⁰ O parasita é uma personagem-tipo que já vem do teatro latino, e a sua presença nesta obra constitui uma das várias influências de obras de Plauto que aí se encontram. Para uma análise mais pormenorizada das diversas influências utilizadas por Ricchi, consultar: GALLO, Anna Maria, *ibidem*, pp. lx-xcv.

*non si ricoglie un vero. Io sempre dico
qualche particolar che sia notabile
e lascio le lunghezze. La man, prima,
è bella com'un cesso.¹⁶¹*

Listagirologia exageradamente a mão de Girifalco, e seguidamente lerá nela uma longa vida a que se seguirá uma cómica conversa sobre atingir uma idade tão avançada que, de curvado, terá de andar de quatro e usar ferraduras. Mais à frente levanta os olhos da palma da mão para o céu e vê em duas estrelas o nascimento de dois filhos varões (bonitos, por saírem à mãe), não antes de passarem pelo menos mil anos. E, logo a seguir, prediz-lhe o conseguir de um cargo eclesiástico:

LISTAGIRO:

*Ancor non penso
ch'abbi figliuoli; ma, in fra poco tempo,
ti se n'aspetta (per quello che mostrano
quelle linee che vedi in fra quei monti
che fan duo stelle) duo maschi a la fila,
perché si fa la congiunzion di Giove
ne la casa di Venus. E di questo
allegriati perché, per via di madre,
nasceran di bellissima progenie.
Al nascimento lor, che non c'è forse
mille anni, ti dirò de la lor vita
cose grandi. E, se questo non ti fosse
destinato dal ciel, giudicherei
che tu venissi, un tratto, ne la Chiesa
un gran privato.¹⁶²*

¹⁶¹ RICCHI, *ibidem*, p. 48.

¹⁶² *Idem, ibidem*, p. 49.

Se a “conjunção de Júpiter na casa de Vénus” lhe trará dois varões, já o fim da oposição de dois planetas que acontecerá no fim da lua nova fará com que finalmente consiga satisfazer os seus desejos.

LISTAGIRO:

(...)

*Tu dèi venire, anzi che passi troppo,
al desiato fin d'una tua impresa:
e fia per la virtù di duo pianeti
le cui opposizion debbon pure ora
mancare al fin di questa nuova luna.
E le cose che son già lungamente
desiate verranno a buoni effetti.*¹⁶³

Esta cena da leitura da mão terá sido inspirada numa cena semelhante, mas não tão desenvolvida, introduzida por Ariosto na sua peça *I Suppositi*¹⁶⁴. A astrologia, referenciada nos momentos atrás assinalados, está presente na peça na sua vertente puramente judicativa. Também nestes aldrabões de Ricchi vemos a mistura da astrologia com quiromancia e necromancia. Combinam com Girifalco novo encontro à noite, desta feita para o iniciar na arte da invocação de espíritos, com a suposta finalidade de usar esse meio para obter as boas graças de Lúcia. O resultado é uma das cenas mais cómicas da peça, tanto pela encenação da conjuração pelos dois trapaceiros como pelo discurso que aí utilizam. Num primeiro momento, ainda antes da entrada em cena de Girifalco, Listagiuro mostra reservas quanto ao que vão fazer, não por ludibriarem o crédulo, mas pela cerimónia de invocação de espíritos ser proibida pela Igreja:

LISTAGIRO:

*O Pilastrino,
non mi stringer a questo perché sai
che la Chiesa lo vieta. E, se qualcuno*

¹⁶³ *Idem, ibidem*, p. 50.

¹⁶⁴ GALLO, *op. cit.*, p. LXXV.

*m'accusasse al Vicario, che sarebbe
atto a tenermi che non ruinassi?
So come fanno.¹⁶⁵*

Vão, no entanto, adiante com a vigarice, primeiro preparando a atmosfera, descrevendo um ritual pleno de objetos, orações e consagrações:

*LISTAGIRO:
(...)
Truova i cuori
di colombi e di gufi; e ben rassetta
tutti quegli instrumenti e quei sacchetti
e libri; e fa' da te quella orazione.
E consacra la casa in ogni canto
con quei licori. E troverai quel sangue
di fenice da far tutti i caratteri;
e la verga e la stola.¹⁶⁶*

E depois, já com a vítima colocada no costumeiro círculo presente neste tipo de cerimónia, Listagiuro dá início à invocação dos demónios, num discurso de mistura entre grego, latim e italiano, usado para reforçar o carácter mágico do momento. Naturalmente na língua corrente é dito apenas aquilo que se quer que Girifalco perceba, a solicitação aos demónios da presença de Lúcia na casa daquele no prazo de três horas. O resto do discurso, nas línguas de propagação, na época, do conhecimento escrito, é utilizado como elemento formal para reforçar o carácter cerimonial e a suposta autoridade do necromante.

*LISTAGIRO:
Or ciascun taci.
Fermati in questo cerchio; ed avertisci
di non parlar, se non come t'ho detto.*

¹⁶⁵ RICCHI, op. cit., p.59.

¹⁶⁶ Idem, ibidem, p. 60.

Miàstor, àniptos chiè dolichóschios,
teostighìs, cantilios chiè nodòs,
móscos apalotrephis due ànpelos
frenomoròs, gereòs chiè phalacròs,
te claudò in hoc circulo et te invoco,
exorcizo et libi ac tuis impero,
demon Maladies, ut ludifices
cum characteribus vestri nominis
istum perditum. *E, per la gi'an virtù
di questi nomi tuoi, con le caterve
de la tua compagnia, fa' che ne venga
e porti Lucia inanzi che trapassi
a l'orologio il termin di tre ore.
Fa' che tu non ti muova.
Sta' più ardito su la vita.*¹⁶⁷

À medida que a cerimónia avança, com Girifalco vendado, impedido de ver o que acontece, eles vão-lhe batendo e vão-no amarrando, atribuindo estes acontecimentos aos espíritos malignos invocados. É nesta situação, aterrorizado, que Girifalco se vai lamentando, e ouvindo arrombarem as caixas onde guardava os seus valores.

O necromante Listagirol, presença fugaz na peça mas intensa na cena inicial do terceiro ato atrás relatada, enquadra-se na apetência dos autores da comédia quinhentista por cenas de burla e de forja de identidade, mas destaca-se como um exemplo na linha dos primeiros astrólogos/necromantes, como Ruffo e, sobretudo, Iachelino.

É curioso verificar que, na comédia de Ricchi, Pilastrino, Listagirol e Artemona (uma feiticeira), os quase marginais da sociedade, que a eles recorre quando pretende obter algo por meios menos lícitos, sobrevivem aos acontecimentos da peça e, ao contrário dos impostores de outras peças, não têm que fugir da cidade.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 62.

LO SPIRITO, DE GIOVANNE MARIA CECCHI | 1549

Uma outra peça italiana da primeira metade do séc. XVI que foi influenciada por *Il Negromante* foi *Lo Spirito* de Giovanne Maria Cecchi (1518-1587), o mais prolífico dramaturgo italiano da época. A peça, publicada em 1549 e representada no mesmo ano pela Compagnia de Fantaschichi, tem um argumento com muitas similitudes com a peça de Ariosto, onde um conjunto de personagens recorrem aos serviços de um suposto conhecedor dos segredos da natureza para resolverem os seus interesses pessoais. Aqui o especialista impostor chama-se Aristone Greco, de origem grega e citador frequente de Aristóteles. Tem também, como é usual, um subalterno que o ajuda a manter a fachada e a ludibriar os incautos. Aristone, após ter sugerido a uma jovem o estratagema de simular a possessão por um espírito como modo de se encontrar com o amado, é requerido pelo sogro dela para resolver esse mesmo problema. Também aqui, à semelhança da peça de Ariosto e de outras, é usado o expediente da arca como modo de introduzir personagens em casas onde não são bem-vindas, e Aristone vai fazendo a gestão de vontades e estratagemas para aproximar uns e evitar o encontro de outros. Como habitualmente também, os estratagemas complicados acabam inevitavelmente por correr mal e, após um momento de revelação geral das vontades, enganos e intenções, a intriga resolve-se e os pares amorosos terminam juntos.

Relativamente à personagem que nos interessa e à sua caracterização na peça, Aristone ao contar as origens do seu conhecimento, diz:

*Ma io, che havevo a maggior cose l'animo,
Studiaì più anni in Padova di Fisica,
Astrologia, Logica; (...)
(Per farmi universale nelle scienze)¹⁶⁸*

Para além dos estudos numa das mais prestigiadas universidades da época, terá conhecido em Pádua um calabrês “ótimo herbalista, destilador, alquimista e engenheiro” de quem se tornou amigo e que o iniciou nestas artes. Entre os segredos que lhe transmitiu estava o da conjuração de espíritos, “já antes conhecido de Zaratrusta e Malagigi” que lhe havido sido confiado pela sábia Sibilla. Na construção da história de Aristone, Cecchi mistura o saber universitário da época, com as disciplinas de Lógica,

¹⁶⁸ CECCHI, Giovanne Maria, *Lo Spirito*, in *Comedie di Gianmaria Cecchi*, Venetia: Appresso Bernardo Giunti, 1585, ato II, cena 1.

astrologia e medicina, o conhecimento das ervas medicinais¹⁶⁹ e práticas alquímicas associadas às práticas ocultas de comunicação com espíritos. Mas tal como Listagiuro na *I Tre Tiranni*, também Aristone se mostra reservado na realização de práticas do oculto, “só por amizade” o fazendo, pois “l’arte del Negromante é proibita dalle leggi”.

No final, tal como na peça de Ricchi, Aristone, fruto da sua capacidade argumentativa e tato diplomático, sobrevive à revelação das suas trapaças e continua a ser aceite na sociedade, sendo mesmo convidado por umas das personagens para residir em sua casa durante o resto da sua estada em Florença, cidade onde a peça se desenrola. De notar que Aristone, ao contrário de Listagiuro, não tenta roubar as vítimas de modo direto, mas sim procura convencê-las a pagar pelos seus serviços (tal como acontece com Iachelino).

LA SPIRITATA, DE ANTON FRANCESCO GRAZZINI | 1560

Anton Francesco Grazzini (1503-1584) ter-se-á inspirado na peça anterior de Cecchi, bem como na de Ariosto, para escrever *La Spiritata* (1560)¹⁷⁰. A intriga é bastante simples, quando comparada com outras peças da época, com as personagens todas envolvidas na mesma história, não existindo enredos paralelos, e consiste essencialmente na junção de histórias de duas comédias de Plauto, a *Mostellaria* e a *Aulularia*, às quais Grazzini adiciona a possessão por espíritos de uma jovem e a personagem do necromante¹⁷¹.

Dois anciãos, Giovangualberto e Niccodemo têm um filho e uma filha respetivamente, Giulio e Maddalena, que gostam um do outro mas cujos pais impedem o casamento pois Giovangualberto, um avaro, quer um dote elevado que Niccodemo não consegue suportar. Face à ameaça de vir a casar com outro que não o seu amado, Maddalena finge estar possuída por um espírito. Os jovens, com o apoio de amigos e dos servos, “criam” a figura de um necromante para convencer o pai da jovem de que a única solução será realmente a de autorizar a união com Giulio, e de que o dinheiro que entretanto roubam a Giovangualberto (para depois o reentregarem como dote de casamento) terão sido os espíritos que o levaram.

¹⁶⁹ É interessante notar que o Jardim Botânico de Pádua, hoje património cultural da Humanidade, foi criado em 1545 com a finalidade do cultivo de ervas medicinais para serem utilizadas no ensino da medicina na universidade.

¹⁷⁰ BOND, *op. cit.*, p. lxxiii.

¹⁷¹ CLARK, James Drummond, *The Bugbears, a modernized edition*, dissertação de doutoramento, Tucson: The University of Arizona, 1987, pp. 55-56.

Albizo, “fiorentino, ma allevato in Pisa; ed è scolare”¹⁷², é o amigo que encarnará o papel do necromante Aristomaco da Galatrona (uma zona de Itália), numa escolha de nome que remete para o Aristone Greco de Cecchi, compostos tendo por prefixo a partícula “Aristo” como Aristóteles. Será certamente a bagagem académica que permite a Albizo convencer os anciãos das suas capacidades de necromancia através da enumeração dos diferentes tipos de espíritos existentes, tanto da luz como das trevas:

*E a fine che voi intendiate meglio, gli spiriti sono di più varie e di-verse spezie, come ignei, aerei, acquatici, terrei, aurei, argentei, folletti, foraboschi e forasiepi, amabili, dilettevoli, sociali, e vattene là*¹⁷³.

*(...) questi son quelli solamente della luce: ci restano gli spiriti delle tenebre, che sono demoni, diavoli, orchi, streghe, tregende, setanassi, versiere, arpie, ermafroditi, lestrigoni e infiniti altri.*¹⁷⁴

O estratagema dos jovens funciona na perfeição. Os pais, através da intervenção oportuna do suposto necromante, são convencidos de que os espíritos pretendem o seu casamento, e tudo termina bem sem que o esquema seja descoberto. O necromante termina a peça tendo conseguido deixar todas as partes satisfeitas e nas boas graças dos anciãos. Representou nesta peça a força necessária para vencer a obstinação e avareza dos mais velhos para chegar a um final feliz para os jovens. Foi, por isso, uma força positiva, ainda que através do engano.

De assinalar que durante toda a peça as referências a esta personagem são sempre como “necromante” e as suas supostas intervenções relacionadas com a invocação e diálogo com espíritos, não existindo associação, como noutros casos, a outras artes como a astrologia.

THE BUGGBEARS, DE JOHN JEFFERE | 1563-66

Apenas alguns anos depois, provavelmente entre 1563 e 1566, foi apresentada em Inglaterra a peça *The Buggbears*, de autoria atribuída a John Jeffere (ca. 1520 –

¹⁷² GRAZZINI, Antonfrancesco, *La Spiritata*, in GRAZZINI, Giovanni (Ed.), *Teatro*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 1953, p. 152.

¹⁷³ *Idem, ibidem*, p. 146.

¹⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 147.

1578)¹⁷⁵, uma adaptação da peça de Grazzini, com influências menores de um conjunto de outras peças. Valerá a pena assinalar, relativamente à peça de Grazzini, a complexificação da intriga, com adição de mais um par amoroso e mais uma família inter-relacionada, e uma expansão do discurso do necromante, cuja enumeração de espíritos ganha maior destaque e dimensão, fortalecendo a caracterização desta personagem, incluindo também a recitação de alguns encantamentos¹⁷⁶. As fontes principais para o conteúdo oculto e demonológico na peça são, segundo R. Warwick Bond, a obra *De Praestigiis Daemonum et Incantationibus ac Venificiis* (1563), de Johann Weier (1515-1588), médico e demonologista holandês, discípulo de Cornelius Agrippa (1486-1535), e também a obra *De Occulta Philosophia* (1533) deste último¹⁷⁷, um tratado teórico e prático sobre magia dividido em três livros, o primeiro sobre magia natural, o segundo magia celeste e o derradeiro consagrado à magia cerimonial. Jeffere inclui também na peça uma cena de conjuração de espíritos num discurso misturado de latim, grego e inglês que, não sendo identificada nos estudos consultados, pela semelhança estrutural e coincidência de diversas partes do texto é claramente inspirada na cena de conjuração realizada por Listagiuro na peça *I Tre Tiranni*, de Ricchi, atrás citada. Digna de nota é também o facto de a menção ao necromante, tanto na indicação na lista de personagens inicial, como nas numerosas referências ao longo do texto pelas outras personagens, ser sempre como “astrónomo”, o que, não sucedendo na fonte primária de Grazzini, poderá traduzir a inter-relação das designações e práticas na época, desta feita em Inglaterra.

De entre as lengalengas encantatórias articuladas na peça que são parcialmente identificáveis na obra de Weier, existiu da parte do autor da peça algum sentido de humor na escolha daquelas a transcrever. Uma delas é alegadamente para aliviar a dor de dentes e uma outra para aplicar a vítimas de mordeduras de cães raivosos¹⁷⁸. É extremamente risível, para quem saiba estas intenções por trás do palavreado do necromante, vê-lo aplicar estas “receitas” às crédulas personagens, extremamente preocupadas com a casa cheia de espíritos ou a doença da filha.

Trappola (italiano para “armadilha”), amigo do servidor de um dos velhos pais enganados da história, é a personagem que, a pedido daquele, se faz passar pelo

¹⁷⁵ CLARK, op. cit., p. 30.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 65.

¹⁷⁷ BOND, op. cit., p. lxxiii.

¹⁷⁸ WEIER, Johann, *De Praestigiis Daemonum et Incantationibus ac Venificiis*, Basileia, Livro V (1568), Cap. VIII, pp. 473-474.

“astrónomo” Nostradamus. A referência ao famoso médico e astrólogo francês, numa altura em que ele ainda estaria vivo (aceitando a datação da peça), é surpreendente por isso mesmo, traduzindo a fama já associada ao seu nome, mesmo fora de fronteiras. O momento da peça em que Trapolla se apresenta como Nostradamus acontece a seguir à longa enumeração de espíritos e descrição de encantamentos e conjuração de espíritos que faz aos dois anciãos:

AMEDEUS:

Well done master Doctor, let me crave to know your name.

TRAPPOLA:

My name is Nostradamus

AMEDEUS:

I have heard of your fame

For great skill in astronomy a great while ago.

You are of Nepo's¹⁷⁹ race.

TRAPPOLA:

I am of that faction.

AMEDEUS:

O how famous is that race and excellent in astronomy

And the art of black magic.¹⁸⁰

Mas já antes, quando é apresentado aos anciãos pelo seu amigo Biondello, são introduzidas referências supostamente relacionadas com o astrólogo francês:

BIONDELLO:

O sir, you would wonder what miracles I did hear

Of those that did know him, in Orleans¹⁸¹ this other year

¹⁷⁹ Esta referência encontra-se já na peça de Grazzini *La Spiritata*. Nepo de Galatrona é um mago/necromante personagem de uma novela de Grazzini, publicada em 1549 na sua obra *Le Cene*. Aristomaco de Galatrona, que surge em *La Spiritata*, parece estar associado a esta personagem anterior da obra de Grazzini. Referência nessa obra: terza cena, novela X, vol. II, p. 209.

¹⁸⁰ JEFFERE, John, *The Bugbears: a modernized edition*, in dissertação de doutoramento de James Drummond Clark, Tucson: The University of Arizona, 1967, p. 146.

¹⁸¹ Não é clara a razão porque é feita referência a Orléans. Nostradamus nunca lá terá estado. Talvez seja uma referência indireta ou errada. Bond refere a possibilidade de relação com a primeira guerra religiosa, iniciada em Orléans em 1562. A menção à cura que terá feito ao rei de França, ou à rainha, poderá estar relacionada com a descendência do casal (“teeming” em inglês arcaico está relacionada com abundância, fertilidade). Durante 10 anos não tiveram filhos e posteriormente Catherine de Médicis deu à luz 10 filhos. Mas não há qualquer indicação de uma associação de Nostradamus ao facto. A sua visita à corte em Paris

*And in Paris what a cure he did on the French king
(I would have said the queen) how he brought down her teeming.*¹⁸²

Será interessante referir a alusão que é feita na peça à figura do ‘cunning man’, curandeiro em português, associado sobretudo ao tratamento de enfermidades, cuja prática era oficialmente aceite na época, e que gozava por isso de um estatuto diferente, bem menos incomodado do que a bruxaria ou a necromancia¹⁸³. Em Inglaterra os “cunning-folk” estavam culturalmente enraizados e ao adaptar *La Spiritata* para os palcos ingleses, o autor junta-lhe também esta realidade da sociedade da época. Na peça é Amedeus, que pensa ter a casa infestada de espíritos, que procura um “cunning-man” que resolva este seu problema:

AMEDEUS:

I look for a cunning man

That hath promised my son to do the best he can

To rid the house of them, for during this stir

*I dare not for my life peep my head within the door.*¹⁸⁴

E logo a seguir, após ser apresentado ao famoso “Nostradamus”: “Master doctor I commit myself to you wholly, and I pray you show your cunning.”¹⁸⁵ Os termos “cunning” e “cunning man” relacionados com o suposto astrónomo e necromante, vêm adensar a mistura de conceitos e designações utilizados para os praticantes destas artes aos olhos da sociedade da época. Curioso é assinalar o significado de “cunning” hoje em dia, associado a ardil, esperteza e logro, uma fama muito provavelmente conquistada ao longo dos anos pelas práticas fraudulentas relacionadas com estas atividades.

Quanto a astrologia, as referências na peça são parcas, limitando-se a algumas breves alusões à influência das estrelas usadas por Trapolla para justificar algumas das suas predições, como quando diz: “But this I do see by the stars, and by my sprite, That she

aconteceu em 1555 ou 1556, este último o ano em que a rainha deu à luz pela última vez (duas gémeas que morreriam quase imediatamente).

¹⁸² JEFFERE, *op. cit.*, p. 138.

¹⁸³ Sobre os ‘cunning-folk’ consultar DAVIES, Owen, *Popular Magic: Cunning-folk in English History*, London and New York: Hambledon Continuum, 2007.

¹⁸⁴ JEFFERE, *op. cit.*, pp. 135-136.

¹⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 137.

shall match with him in whom she does delight”¹⁸⁶, ou ainda mais à frente “The stars threat such danger.”¹⁸⁷

Em *The Buggbears*, como na peça que lhe serviu de principal inspiração, o logro não é descoberto e tudo acaba em bem, mesmo para o falso astrónomo, como indica no final da peça Biondello: “(...) Our astronomer is exalted to the skies for his counsel (...)”¹⁸⁸.

LO ASTROLOGO, DE GIOVANNI BATTISTA DELLA PORTA | 1572

De entre as dezassete peças de Giovanni Battista della Porta (1535-1615) que chegaram até nós, uma é particularmente relevante para este estudo, tanto pelo tema que aborda, como pela grande influência que terá em peças posteriores de outros autores. Trata-se de *Lo Astrologo*, publicada em 1606 mas escrita provavelmente antes de 1572¹⁸⁹, aparentemente como prova de arrependimento face ao Santo Ofício¹⁹⁰. No primeiro dos dois momentos em que della Porta foi visado pela Inquisição, o italiano foi julgado por atividades suspeitas no âmbito da magia natural e a sentença, apresentada em 1578, foi inconclusiva¹⁹¹. Não conseguiram provar que nas suas atividades recorria a demónios, o que constituiria uma heresia, mas o contrário também não ficou estabelecido. Os inquisidores ter-lhe-ão então recomendado que dedicasse a sua energia a escrever comédias. E, na sequência, terá surgido *Lo Astrologo*, onde há uma crítica incisiva tanto à crença em certo tipo de artes como a astrologia e a necromancia como meio para determinados intentos, quanto ao seu uso fraudulento por vigaristas.

Della Porta, pouco tempo após a sua morte, foi referência para peças de Calderón e Dryden enquanto estudioso da natureza (como veremos adiante), o que atesta a fama que atingiu com a ampla propagação da sua obra na Europa, em particular os seus *Magia Naturalis* (1558) e *De Humana Physiognomia* (1586). Mas a sua obra dramática também viajou e influenciou as obras posteriores de uma série de dramaturgos. *Lo Astrologo*, em particular, foi representada em vários países europeus por trupes itinerantes de

¹⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 178.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 178.

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 199.

¹⁸⁹ CLUBB, Louise, *Giambattista Della Porta: Dramatist*, Princeton: Princeton University Press, 1965, p. 172.

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 64 e p. 179.

¹⁹¹ TARRANT, Neil, Giambattista Della Porta and the Roman Inquisition: censorship and the definition of Nature's limits in sixteenth-century Italy, *The British Journal for the History of Science*, Vol. 46, No. 4 (2013), p. 19.

Comeddia dell'Arte, e veio a ser adaptada em 1614 por Thomas Tomkis, numa versão que teve amplo sucesso e repercussões em Inglaterra¹⁹².

A personagem que provoca o título da peça é Albumazar, um pretense astrólogo cuja ocupação é roubar, com a ajuda de outros três meliantes, aqueles que a ele se dirigem com a intenção de resolver um problema ou satisfazer um desejo. O nome é o de um astrónomo e astrólogo árabe, Abu Ma'shar al-Balkhi (787-886), que escreveu um conjunto de obras que, quando traduzidas para latim no século XII, tiveram grande impacto nos filósofos ocidentais, em particular o seu tratado de astrologia *Introductorium in Astronomiam*.

Tanto a estrutura da peça como a sua intriga seguem o esquema tradicional da comédia erudita. A ação é assente na habitual dicotomia jovens/velhos, cujo conflito é mediado por criados. Há dois anciãos que combinam entre si cada um desposar a filha do outro. Para as jovens, a situação é naturalmente desagradável, e agravada por estarem enamoradas pelos jovens irmãos uma da outra. Entretanto um dos pais, Guglielmo, viajou e demora a regressar e a dar notícias, pelo que se instala a ideia de que teria morrido. O outro, Pandolfo, ansioso por desposar a jovem, recorre aos serviços de “un certo todesco indiano di là della Trabisonda¹⁹³, dalla fin del mondo, astrologo mirabile e negromante” conhecido por “Albumazzaro meteoroscopico”, para adivinhar se Guglielmo está vivo ou morto e, caso se verifique esta última possibilidade, para o ressuscitar por um dia, por artes necromantes, apenas para que o casamento seja consumado. Cricca, criado de Pandolfo, que suspeita tanto das artes como do astrólogo, afirma a propósito deste último que só o nome bastaria para o enforcar sem julgamento.

Albumazar, o intelecto do grupo de vigaristas, para além de ter o papel principal no esquema que utilizam, é quem traça o plano para burlar Pandolfo:

Appena giunsi qui in Napoli, che fui richiesto da uno certo Pandolfo, vecchio ricco di danari e mobili di casa, che sta innamorato; che se l'età gli scema il cervello, l'amor gli lo toglie in tutto. E quello che importa, è che dà credito alla astrologia e alla negromanzia: che si può dire più? Che se fosse uno Salomone, il dar credito a queste sciocchezze bastarebbe a farlo la maggiore bestia del mondo. Mirate fin dove giunge

¹⁹² RADCLIFF-UMSTEAD, Douglas, The Sorcerer in Italian Renaissance Comedy, in BEECHER, Donald; CIAVOLELLA, Massimo (eds.) - *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*, p. 96, e CLUBB, Louise George, *Giambattista Della Porta, Dramatist*, pp. 284-285.

¹⁹³ Trabizonda é uma cidade e um distrito no Nordeste da Turquia, nas margens do Mar Negro.

*la umana curiosità o per dir meglio asinità ! Or io facendo dell'astrologo che partecipa un poco del negromante, che pizzica dell'alchimista e del far molini, con l'aiuto de' miei cari compagni spero lasciare memorabili segni della nostra pratica in casa sua (...)*¹⁹⁴

O pretenso astrólogo não é parco em palavras a qualificar a sua vítima, rica e cega de amor, que considera uma besta por dar crédito à astrologia e necromancia, e que planeia enganar fazendo-se passar por um astrólogo que domina um pouco de cada arte. Nesta passagem, della Porta dá indicação de ter uma noção clara da separação entre artes, não existindo a mistura de práticas que encontramos em personagens de outras peças vistas atrás. Como veremos mais à frente, também em *Il Candelaio*, de Giordano Bruno, se deteta esta definição mais clara das diferentes artes invocadas pelas personagens, o que poderá ser resultado da maior proximidade e maior conhecimento destes autores face a estes assuntos.

Tal como sucede em *Il Negromante*, parte do trabalho de criação da imagem de poder e sapiência do astrólogo está a cargo de um adjuvante, ainda antes da entrada em ação daquele. No caso de Albumazar, dos seus três parceiros no crime é sobretudo a um deles, Gramigna, que cabe esse papel, logo na terceira cena da peça:

GRAMIGNA. Son servo dell'astrologo divino.

CRICCA. Avrà ben bevuto l'astrologo, poiché è di vino.

GRAMIGNA. « Divino », cioè che sa delle stelle, dalli cieli e di cose celestiali, e perché indovina.

PANDOLFO. Si potria parlare col vostro indovino?

GRAMIGNA. È ritornato stracco dalla caccia de spiriti e di intelligenze, e n'ha portato più di cento carafelle piene; e or sta con quadranti, astrolabi e metereoscopi e altri stromenti, osservando la congiunzione de' pianeti.

CRICCA. Dunque i pianeti si congiungono in cielo e s'impregnano? e che cosa partoriscono?

*GRAMIGNA. Buoni influssi quando son maschi, cattivi quando son femine.*¹⁹⁵

¹⁹⁴ PORTA, G. Della, Lo Astrologo, in SPAMPANATO, Vincenzo (Ed.), *Giambattista Della Porta: Le Commedie*, Bari: Gius. Laterza & Figli, Vol. II (1911), p. 307.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 312.

O cético criado de Pandolfo, Cricca, vai desconstruindo com humor o discurso pretensamente elevado do ajudante do astrólogo, acentuando a sátira à suposta arte divinatória. A imagem do astrólogo é criada aqui por uma faceta mais judiciária, pela referência da ida à caça de espíritos e inteligências e também das influências boas ou más dos planetas consoante machos ou fêmeas, e uma faceta natural, sendo colocado a observar uma conjunção de planetas, com recurso a instrumentos astronómicos: quadrantes, astrolábios e “meteoroscópios”. Comparativamente a *Il Negromante*, há uma caracterização mais aprofundada do astrólogo quanto às referências à arte que são introduzidas no texto. Os motivos astrológicos continuam logo a seguir com a descrição da alimentação do astrólogo:

PANDOLFO. Che berrà? che mangiarà questa mattina?

GRAMIGNA. Una Venere allessa e un Mercurio arrosto.

(...)

PANDOLFO. Mangiando che beve?

GRAMIGNA. Liquore di pianeti, rugiate di stelle fisse, distillazioni di destini, quinte essenzie de fati, sugo di cieli.

PANDOLFO. Come li raccoglie? come se li beve?

GRAMIGNA. La notte, quando sta contemplando il cielo, li piovano su la gran barba, ed ei se li succhia e se li beve; l'avanzo si conserva, per quando ha sete, in certe botte grandi cerchiare di zodiachi, coluri equinoziali e orizzonti; altri in certe botte mezzane cerchiare di tropici iemali ed estivali; e altri in certi barili cerchiati di cerchi artici e antartici.¹⁹⁶

A avaliar pela descrição do que ingere, Albumazar está em perfeita comunhão com os céus. Ele não apenas sabe de astrologia como é composto de astrologia, tendo comido uma Vénus cozida e um Mercúrio assado, e bebido licor de planetas, geada de estrelas fixas, destinos destilados, quintessência de fados e suco dos céus. E os recipientes onde conserva estas iguarias são pipos grandes cercados de zodíacos, coluros equinociais e horizontes, pipos médios cercados de trópicos estivais e hibernais, e ainda barris cercados de círculos árticos e antárticos. Della Porta introduz nesta última frase um

¹⁹⁶ *Idem, ibidem*, pp. 312-313.

conjunto alargado de termos astronómicos relacionados com o estudo dos corpos celestes, reforçando o conteúdo astrológico com que caracteriza a personagem.

Quanto aos poderes que o mestre possui, que é o que realmente interessará àqueles que a ele recorrem, Gramigna atribui-lhe as capacidades de transformar os homens e mulheres em animais, de atirar alguém de um local elevado sem o perigo de partir as pernas, e de fazer prognósticos infalíveis.

Após o terreno preparado pelo ajudante, chega o momento da entrada em cena do astrólogo. A demora em abrir a porta é justificada por estar a falar com uma “intelligenza mercuriale”. É interessante a justificação que Gramigna dá a este propósito, afirmando que os astrólogos são lunáticos por estarem sempre a contemplar e a falar com a Lua. Reconhece-se nesta frase uma saliência que iremos encontrar mais tarde como característica-tipo em certas representações do cientista: um indivíduo imerso nas suas cogitações e alheado da realidade.

A estratégia do astrólogo para convencer a sua vítima começa por mostrar as suas capacidades divinatórias adivinhando o motivo por que é procurado (que já sabe de antemão), e simulando depois um complexo raciocínio apoiado em termos astrológicos para chegar à conclusão que o amigo de Pandolfo teria morrido no mar e adivinhar o desejo de Pandolfo de o ressuscitar por um dia para consumir o casamento:

ALBUMAZAR. Già sormontava negli assi e poli de' cardini celesti e vaneggiava tra gli eccentrici, concentrici ed epicicli: cercava alcuni punti felici per voi, (...) e se il sole era entrato nel segno del Cancro: (...) egli é morto, mortissimo, perché il raggio direttorio è gionto alla casa sesta, (...) e negli luoghi della morte è gionto il suo afelio, (...) e passa dal tropico estivale all'iemale. (...) E già la luna scema se ne va alla volta di Capricorno. (...) E perché la luna, come dicemmo, da Capricorno passa in Acquario e in Pesce, il vostro Guglielmo è morto nell'acque e se l'hanno mangiato i pesci.¹⁹⁷

Este discurso é entrecortado por intervenções de Cricca que, não crédulo, o vai ridicularizando. Como consequência, Albumazar “adivinha” que o criado estará prestes a morrer e, um momento depois, os seus comparsas entram em cena e espancam-no, tendo ele sobrevivido apenas pela suposta intervenção do astrólogo. Albumazar vence

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*, pp. 315-318.

assim a força oponente que ameaçava os seus planos. São relevantes as exclamações do astrólogo para o criado, instando-o a não denegrir os astrólogos e a astrologia.

O passo seguinte do astrólogo é a definição da técnica a usar para conseguir os resultados desejados, neste caso o ressuscitar de um morto:

ALBUMAZAR. « Sed de privatione ad habitum non datur regressus »: cioè col fiato delle stelle e de' pianeti far risuscitare un uomo dalle ceneri, oh che stento, oh che manifattura! Ci bisogna una intelligenza planetaria delle grosse, che sono fastidiose e fantastiche, come quella di Giove e del Sole; e queste sorti di spiriti tanto ti servono quanto si pagano bene: e se voglio essere ben servito bisogna che io paghi meglio, senza le molte difficoltà che porta seco questa impresa.

Pandolfo. Purché sia sodisfatto del mio desiderio, non guardare a spesa nessuna.

Albumazar. Faremo l'istesso effetto con l'arte prestigiatoria. Terremo una intelligenza di bassa mano, che vuole poca spesa, e con l'aiuto di quella faremo che un vostro servo o amico pigli la forma di Guglielmo, e gli falseggiaremo solamente il sembiante, che non si sappia discernere se il vero sia falso o il falso vero.¹⁹⁸

Albumazar trabalha com inteligências planetárias, uma espécie de espíritos dos corpos celestes responsáveis pelas influências sobre as coisas terrenas e mundanas, e a sua arte operatória baseia-se (teoricamente) no diálogo com essas entidades. Para um espírito prático como o deste astrólogo, a questão do custo dos seus serviços é assunto merecedor de referência, e quanto mais difícil o trabalho a realizar mais importantes e dispendiosas as inteligências a utilizar. A técnica eleita como mais adequada neste caso acabou por ser a arte da prestidigitação, com uma outra pessoa a fazer-se passar por Guglielmo. É forte a ironia que a opção por esta arte introduz, pois Albumazar diz a Pandolfo que usará a arte da dissimulação e do engano, o que corresponde à realidade. Com a verdade o engana.

Finalmente, num último estratagema prévio para convencer e ter a vítima em seu poder, invoca mais uma arte, a da fisiognomonía, vendo na frente de Pandolfo um mal terrível para o qual terá de usar o chapéu e sapatos alados do deus Mercúrio, o que torna mais visível e rizível a credulidade da personagem:

¹⁹⁸ *Idem, ibidem*, pp. 318-319.

ALBUMAZAR. *Ma fermatevi, che mentre sto ragionando con voi ho visto certe linee nella fronte, e mi pare che tutte le stelle siano congiurate a' vostri danni e sono corrucciate e incolerite contro di voi. ...*

Pandolfo. *Oh che dite! son morto! Voi state attonito?*

(...)

ALBUMAZAR. *Abbiatè pazienza: così comanda quel pianeta di cui voi sète preda.*

(...)

ALBUMAZAR. *Sappi che le stelle e i pianeti sempre guerreggiano fra loro e fanno amicizie e inimicizie, e se stessero in pace per un momento, il mondo ruinarebbe. E come noi potremo opporci al cielo che non disponga delle cose mondane?*

(...)

ALBUMAZAR. *Benedixisti, che il sapientissimo Tolomeo egiziano disse: « Sapiens dominabitur astris »>>. — Gramigna, calami giù quel cappello e talari di Mercurio, fatti sotto ponto di Mercurio ascendente nel suo segno.*

(...)

ALBUMAZAR. *Eccolo, ponetelo in testa, e tenete in mano questa imagine marziale, impressa quando egli felicissimo ascendeva su l'orizzonte nel segno d'Ariete di marzo, di martedì, all'ora prima di Marte, che vi farà libero d'ogni male.¹⁹⁹*

Nas suas obras sobre fisiognomonia, della Porta estabelece relação entre as características físicas de uma pessoa e os planetas sob a influência dos quais se estaria. Aqui, coloca Albumazar a fingir ver uma desgraça nos traços da fronte de Pandolfo e a atribuir isso a influências astrais. Sublinhe-se a referência que faz a Ptolomeu, atribuindo-lhe uma citação, “o sábio dominará os astros”, frequentemente citada em contextos de astrologia, que na realidade será um dos aforismos do que é conhecido como o *Centiloquium*²⁰⁰ de pseudo-Ptolomeu²⁰¹.

A influência dos corpos celestes na vida humana, conceito essencial da astrologia judiciária, é presença constante no discurso do astrólogo, que a mistura com termos astronómicos, como azimute e almicantrado. Curiosa referência a um instrumento

¹⁹⁹ *Idem, ibidem*, pp. 319-320.

²⁰⁰ Há três “Centiloquium”, textos compostos por cem aforismos, que circulavam nos meios astrológicos. Sem se conhecer muito bem a sua origem, um é atribuído a Ptolomeu, outro a Hermes Trismegisto, e um terceiro ao astrólogo árabe cohecido por Bethem.

²⁰¹ WESTMAN, Robert, *The Copernican Question: Prognostication, Skepticism, and Celestial Order*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2011, p. 93.

apelidado de “iscioterico”, que seria semelhante a um relógio de sol, usado para medir sombras²⁰².

*ALBUMAZAR. Io intanto col mio stromento iscioterico per via d'azimut e almicantarat cercherò felici ponti per voi. (...) Andate: che le stelle vi siano propizie e vi riempiano la casa d'influssi benigni, propizi e fortunati!*²⁰³

Numa fase posterior da peça, vencida a fase do convencimento, surge a aplicação prática da técnica dos “prestidigitadores”. A primeira tarefa será transmutar Vignarolo (caseiro de Pandolfo e voluntário à força na experiência) em Guglielmo. Primeiro, a constatação de que estão reunidas as condições perfeitas para levar a cabo a transformação:

*ALBUMAZAR. Ed arrivati in buon punto di astrologia: che se il Sole vi fosse padre, madre Venere, la Luna sorella, Saturno vostro avo, Marte zio, Giove fratello e Mercurio vostro consobrino, non si sarebbono collocati in luoghi più eletti del cielo di favorirvi e spargere sopra voi i loro felici influssi, che nell'ascendere, che nel mezzo del cielo, tutti in angoli, in congiungimenti e felicissimi aspetti di trini e di sestili; e in fortuna, sepolti in luoghi deboli e radenti.*²⁰⁴

Em mais uma utilização imaginativa da temática celestial, Porta distribui os planetas como família de Pandolfo (ele, implicitamente, a Terra), para Albumazar afirmar que a disposição dos astros é mais benéfica do que se aquele os tivesse por familiares. De seguida é necessário encontrar uma sala adequada para o ritual de transmutação:

ALBUMAZAR: Primieramente bisogna trovar una camera terrena che sia rivolta al levante, che è la più benigna parte del cielo; che non abbia fenestre al ponente; (...) e che sia in tutto conversa al settentrione: che, secondo la opinione di Zoroastro, figlio di Oromasio persiano, larca bracmane, Tespione gimnosofista, Abbari iperboreo,

²⁰² Na adaptação inglesa desta obra por Thomas Tomkis (1614) este termo surge traduzido como 'scioferical', que segundo a obra *A Glossary of Tudor and Stuart Words, especially from the dramatists* (1914), p. 349, é forma alternativa para 'scioterical' ou 'sciatherical', “concerned with the recording of shadows, esp. on a sun-dial”.

²⁰³ PORTA, *op. cit.*, p. 320.

²⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 328.

*Ermete Trismegisto, Budda babilonico, e tutt'i caldei e cabalisti, i cattivi influssi del cielo vengono da settentrione, che è la parte di dietro del cielo.*²⁰⁵

A localização da sala será escolhida, segundo o mestre, seguindo a opinião de autoridades antigas para evitar as influências celestiais negativas, que virão do lado setentrional. Esta enumeração de magos ou sábios que Porta faz aqui é muito semelhante à que faz no primeiro capítulo do primeiro livro da sua obra *Magia Naturalis*. É muito plausível que ela lhe tenha servido de referência na composição da peça²⁰⁶. Os nomes indicados são ali por ele considerados como mágicos excelentes, sábios que teriam conseguido penetrar na natureza das coisas. Logo a seguir, na peça, Albumazar, justificando a escolha da arte da prestidigitação para fazer a transmutação, rejeita um conjunto de outras artes que considera ciências vãs e supersticiosas, como a teurgia, a necromancia, a arte notória, concordando aqui com a opinião do seu criador.

*ALBUMAZAR. Or, declinando dalla goezia alla teurgia, farmacia, neciomanzia, negromanzia, arte notoria e altre vane e superstiziose scienze, ci attaccheremo all'arte prestigiatoria che illude e perstringe gli occhi, che fan vedere una cosa per l'altra.*²⁰⁷

É no modo como Porta projeta as suas ideias no astrólogo da peça, fazendo simultaneamente uma sátira ao seu discurso e criticando o uso indevido e criminoso da arte por pessoas menos escrupulosas, que se encontra o desafio da peça. Se considerarmos a possibilidade, mencionada atrás, de a peça ter sido escrita como modo de redenção face à acusação da Inquisição de ideias e práticas heréticas, e de demonstrar o oposto tecendo uma forte crítica às artes que lhe eram censuradas, Porta faz com a peça um extraordinário jogo de ironia. Acusa de charlatanice e ridiculariza as artes, sim, mas colocando um falso sábio como seu representante. A crítica é assim

²⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 328.

²⁰⁶ PORTA, G. Della, *Della Magia Naturale*, Napoli: Appresso Antonio Bulifon, Libro I (1677), Cap. I, pp. 1-2. Ver o seguinte excerto: "E quelli chiamano Magi, che i Latini savi, i Greci Filosofi da quel primo Pitagora, che ritrovò questo nome, come serisse Diogene, gl'Indiani dicono Brachmanni, e Ginnofofisti, con nome Greco, come si dicesse Filosofi nudi; gli Babiloni, e gli Assiri Chaldei, da Caldea paese dell'Asia; i Francesi Celti, cioè i Fiamenghi dicono Druidi, Bardi, e Semidei; gli Egittij Sacerdoti, Cabalisti, Profeti, & insomma il nome di Magia appresso diverse nazioni, ritiene diversi nomi. Et abbiamo letto appresso gli antichi scrittori, in tal sciétia essere fiorir grandissimi interpreti della natura, siccome fù Zoroastre figlio di Osomaso appresso i Persiani, Numa Pompilio appresso i Romani, Tespione appresso i Ginnofofisti, Zamolsi appresso i popoli di Tracia, Abbari appresso gli Iperborei, Hermete appresso gli Egittij, e Buda appresso i Babilonij. Oltre à questi appresso Apulejo se ne raccontano molti, come Carinonda, Damigeronte, Hismote, Apollonio, e Dardano dopo Zoroastre, & Ostane."

²⁰⁷ PORTA, G. Della, *Lo Astrologo*, p. 329.

apontada aos usos fraudulentos e criminosos das artes (que aliás Porta critica nos seus outros escritos), e não a si próprio e às suas ideias relativas ao que chama de magia natural, o conhecimento e a intervenção na natureza.

Albumazar indica entretanto a Pandolfo que o quarto deverá ser todo decorado de branco, decorado com vasos de prata e ouro, pela irmandade que existe entre os dois astros, com um altar no meio, e recheado com comida e bebida, tudo branco, dentro do possível, pois a Lua é o astro que será invocado para a metamorfose de Vignarolo pela sua natureza mutante, pois atravessa várias fases:

ALBUMAZAR: E perché la Luna è quel pianeta in cielo che si transforma in più forme — che dalla neomenia in sette giorni sin alla dicotoma, e dalla dicotoma in sette altri giorni al panséline, e in sette altri dal plenilunio alla dicotoma,(...) perché con quel suo mostrarsi in varie forme, mostra agli uomini d'intelletto che ella sola può fare questa maravigliosissima metamorfosi.²⁰⁸

E está montado o esquema completo. Pandolfo recheará um quarto de sua casa com bens e víveres que o astrólogo e os seus comparsas irão, oportunamente, roubar. Vignarolo será convencido, por intermédio de uma série de estratagemas, que realmente se transformou em Guglielmo, pois é reconhecido por uma série de pessoas como tal. Mas o verdadeiro Guglielmo há-de voltar, vivo, as uniões amorosas resolver-se-ão, como habitualmente, a favor dos jovens, e Pandolfo cairá finalmente em si e no engano e roubo de que foi vítima:

PANDOLFO.(...) O cieli, o stelle, o mondo iniquo, o fortuna disleale! ma perché debbo dolermi del cielo e delle stelle, del mondo e della fortuna, se non di me stesso che son stato ministro del mio male? che una cosa di tanta importanza non dovevo commettere in mano di un furfante, villano, ignorante, traditore. (...)²⁰⁹

A vítima crédula, que começa por se lamentar do céu e da fortuna, volta o discurso contra si e aponta-se como responsável pelo mal que lhe aconteceu, e conclui que deveria ter tomado o destino nas suas mãos.

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 329.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 379.

Mas a peça tem mais um volte-face no final. Os três ajudantes de Albumazar decidem pregar uma rasteira ao mestre (já Nibbio o fizera a Iachellino em *Il Negromante*) de modo a ficarem eles com todo o produto do saque:

ASTROLOGO. Non mi volete dar dunque la parte mia?

RONCA. Non saressimo ladri se non sapessimo rubbar da te: siamo tuoi discepoli, e tu ci hai addottorati.

(...)

ASTROLOGO. Questa vostra impietà mi farà divenir uomo da bene.

ARPIONE. Non può essere che tu facci tanto torto alla forza che ti aspetta.

ASTROLOGO. Ah, ciel traditore!

(...)

ARPIONE. A te, che sei astrologo, ti hanno ingannato i cieli.

ASTROLOGO. Ed è il peggio: ingannato da voi.²¹⁰

Como os próprios afirmam, os discípulos doutoraram-se assaltando o mestre, o que permite o comentário final do astrólogo, enganado pelos céus mas, sobretudo, enganado pelos homens. Também aqui, como na fala anterior de Pandolfo, Porta transfere para as pessoas a responsabilidade pelos infortúnios dos astros. E oferece ao astrólogo a possibilidade de redenção. O facto de ter sentido na pele o que fez aos outros leva-o a tornar-se um homem de bem, acabando por revelar o paradeiro dos bens de Pandolfo, que lhe serão restituídos. E isso valer-lhe-á o perdão.

IL CANDELAIO, DE GIORDANO BRUNO | 1582

É possível estabelecer uma série de paralelos entre Giovanni Battista della Porta e o seu contemporâneo Giordano Bruno (1548-1600). Ambos re revelam interessados no estudo da natureza, com uma grande inclinação para as chamadas ciências ocultas, ambos acusados pela Inquisição e ambos dramaturgos.

É já no final do período de desenvolvimento da comédia erudita italiana que surge a invulgar *Il Candelaio*, de Bruno, que introduz na intriga não apenas o mágico-astrólogo mas também o alquimista. Escrita em 1582, quando estava em Paris, a peça reflete muito do seu pensamento filosófico na época, em particular assuntos relacionados com a arte

²¹⁰ *Idem, ibidem*, pp. 384-385.

da memória, cosmologia e hermeticismo, que explora na sua obra *De Umbris Idearum*, publicada no mesmo ano²¹¹.

A obra consiste no desenvolvimento paralelo de três linhas de intriga independentes, que se vão interseccionando e tecendo uma complexa rede de relações entre personagens. Cada uma dessas linhas é encabeçada por uma personagem principal, o apaixonado, o aspirante a alquimista e o pedante, e é à volta destas três figuras e dos seus desejos, intrigas e caracteres que a ação se desenrola. A trindade em que está organizada a peça é reflexo da importância atribuída por Bruno ao número três, que considerava relacionado com o princípio estrutural do universo²¹². No plano estrutural é possível traçar um paralelo entre a peça de Bruno e *I Tre Tiranni* de Ricchi, ambas com intrigas triplas centradas em personagens que representam, no primeiro caso, o desejo carnal, a ganância pelo ouro e o academismo pedante, e no segundo, o desejo carnal, a ganância pelo ouro e a sorte/destino.

O suposto astrólogo de *Il Candelaio*, Scaramurè, move-se bem instalado na sociedade, tendo por parceiros nos seus esquemas os outros habitantes imersos nas suas fraquezas humanas, e termina a peça vitorioso nos seus propósitos de conseguir dinheiro de Bonifacio, que deseja possuir uma mulher. O suposto alquimista, Cencio, é nómada, trabalha sozinho, e consegue os seus intentos de burlar Bartolomeo, que deseja o segredo da pedra filosofal, ainda no primeiro ato, viajando de seguida para a próxima terra. A sua aparição, na primeira parte da peça, é como uma introdução, um primeiro estudo de personagem, de modo semelhante ao que acontece na primeira versão do *Il Negromante* de Ariosto com a personagem do necromante. Uma terceira personagem burlada na peça é o pedante Manfurio, que tem laivos de pederasta, e que acaba por ser o mais castigado no final. Sublinha-se o êxito de todos os meliantes na peça, e a derrota dos imbecis deslumbrados por uma mulher, por ouro e pela afetação literária e pederastia.

Comparativamente às peças anteriores, em *Il Candelaio* o discurso do astrólogo e do alquimista são bem mais elaborados no que concerne às suas artes. A estratégia dos aldrabões apoia-se muito no discurso elaborado e cheio de referências às suas supostas especialidades.

²¹¹ BEECHER, Donald, Introduction to *The Candlebearer* by Giordano Bruno, in BEECHER, Donald (Ed.), *Renaissance Comedy: The Italian Masters*, Toronto: University of Toronto Press, Vol. II, p. 327.

²¹² GATTI, Hilary, Bruno and the Stuart Court Masques, in *Essays on Giordano Bruno*, Princeton: Princeton University Press, 2011, p. 193.

No pro-prólogo, Bruno antecipa o universo em que o público vai entrar:

*Vedrete ancor in confuso tratti di marioli, stratagemme di barri, imprese di furfanti; oltre, dolci disgusti, piaceri amari, determinazion folle, fede fallite, zoppe speranze e caritadi scarse; giudicii grandi e gravi in fatti altrui, poco sentimento ne' proprii; femine virile, effeminati maschii: tante voci di testa e non di petto; chi più di tutti crede, più s'inganna; e di scudi l'amor universale.*²¹³

Nos desejos de Bonifacio por possuir uma mulher (que não a sua) e o seu recurso a um astrólogo ou mágico para conseguir obter os seus intentos, reconhece-se um tema comum a muitas das peças atrás referidas. Bruno aponta-o como alguém que “pone la sua speranza ne la vanità de le magiche superstizioni, per venire a gli amorosi effetti”²¹⁴. É logo no início do primeiro ato, num solilóquio, que Bonifacio decide recorrer a artes mágicas para conseguir os seus intentos:

BONIFACIO:

*L'arte supplisce al difetto della natura, Bonifacio. (...) Si dice che l'arte magica è di tanta importanza che contra natura fa ritornar gli fiumi a dietro, fissar il mare, muggire i monti, intonar l'abisso, proibir il sole, despicar la luna, sveller le stelle, toglier il giorno e far fermar la notte: (...)*²¹⁵

Neste discurso para si próprio, Bonifacio deposita as suas esperanças no poder de transformação da natureza pela magia. E decide recorrer a Scaramuré, conhecido pelas suas práticas mágicas, que é expedito a traçar um diagnóstico para o seu problema de amor:

SCARAMURÉ:

Come mi fa conoscere la vostra fisionomia, il computo di vostro nome, di vostri parenti o progenitori, la signora della vostra natività fu “Venus retrograda in signo masculino; et hoc fortasse in Geminibus vigesimo septimo gradu”: che significa certa

²¹³ BRUNO, Giordano, *Il Candelaio*, Ed. Giorgio Barberi Squarotti, Torino: Einaudi Editore, Colezzione di teatro, 1964, proprologo, p. 12.

²¹⁴ *Idem, ibidem*, Argumento ed ordine della comédia, p.7.

²¹⁵ *Idem, ibidem*, ato I, cena 2, p.13.

mutazione e conversione nell'età di quarantasei anni, nella quale al presente vi ritrovate.

BONIFACIO:

A punto, io non mi ricordo quando nacqui; ma, per quello che da altri ho udito dire, mi trovo da quarantacinque anni in circa.

SCARRAMURÉ:

Gli mesi, giorni ed ore compurarò ben io più distintamente, quando col compasso arò presa la proporzione dalla latitudine dell'unghia maggiore alla linea vitale, e distanza dalla summità dell'annulare a quel termine del centro della mano, ove è designato il spacio di Marte; ma basta per ora aver fatto giudizio cossì universale et in communi. Ditemi, quando fustivo punto dall'amor di colei per averla guardato, a che sito ti stava ella? A destra o a sinistra?

BONIFACIO:

A sinistra.

SCARRAMURÉ:

Arduo opere nanciscenda. — Verso mezzogiorno o settentrione, oriente o occidente, o altri luoghi intra questi?

BONIFACIO:

Verso mezzogiorno.

SCARRAMURÉ:

Oportet advocare septentrionales. — Basta, basta: cqui non bisogna altro; voglio effectuare il tuo negocio con magia naturale, lasciando a maggior opportunità le superstizioni d'arte più profonda.²¹⁶

Scaramurè usa, *duma assentada*, uma série de artes que se somam: fisiognomonía, quiromancia, astrologia, magia natural. É assinalável o modo satírico como mistura astrologia com quiromancia, criando o risível através da transposição de instrumentos e referências geométricas da primeira para a palma da mão da vítima: a idade desta será calculada com exatidão usando o compasso para medir a latitude de uma unha e a distância da ponta de um dedo ao centro da mão. A sátira à utilização fraudulenta destas artes continua com o cómico questionário sobre a localização da mulher quando ele a viu e se apaixonou, após o que Scaramurè decide recorrer apenas à magia natural na

²¹⁶ *Idem, ibidem*, ato I, cena 10, p.19.

resolução do caso. Chega a mencionar a necessidade de invocação de espíritos setentrionais (“oportet advocare septentrionales”) mas decide não seguir este caminho, deixando a magia negra ou necromancia para ocasiões que, segundo ele, a justifiquem. É esta a única referência a necromancia em toda a peça, e nota-se a separação clara que Bruno tem estabelecida entre as diferentes artes.

Isso é perceptível no início da sua obra *De Magia*, escrita em Frankfurt em 1590-91, onde Bruno começa por definir os diferentes sentidos que existiriam, de acordo com a sua visão (muito influenciada pela obra *De Occulta Philosophia* de Agrippa²¹⁷), para os termos mago e magia. Enumera dez tipos de magos entre eles os que se dedicam à magia natural, como os que “realizam[m] prodígios pela simples aplicação de princípios activos e passivos, tal como em medicina e em química” ou ainda quando recorrem “à virtude de simpatia e antipatia das coisas, tendo em conta que as substâncias repulsam, transmutam ou atraem outras substâncias”²¹⁸, e os que se dedicam à necromancia, quando “as adjurações ou invocações [se dirigem] às almas dos defuntos, de cujos cadáveres ou partes deles se recebem oráculos, adivinhando-se e conhecendo-se as coisas ausentes ou futuras”²¹⁹. Bruno acredita no poder operativo da magia, afirmando que “[em] filosofia e entre os filósofos, esta palavra *magus* designa um homem que alia o saber ao poder de agir.”²²⁰ Será por isso que o último entendimento para a palavra mago que apresenta, o único pejorativo, é aquele que associa a magia a relações comerciais ou pactuais com o demónio, e que se desenvolve em meios de ignorância e de credulidade. Para ele os principais responsáveis pela disseminação dessa ideia e pela distorção do nome de mago, são os padres e curas católicos, a quem chama “os encapuçados”, apontando o dedo em particular aos autores da obra *Malleus Maleficarum*, um manual de “caça às bruxas”²²¹. Esta posição de recriminação face à Igreja Católica e à perseguição por ela votada a pessoas com fama de bruxos é semelhante à de outros na época, como Johann Weier e Reginald Scot.

O modo desmascarado como são apresentados na peça os estratagemas dos que se socorrem duma pretensa arte para ludibriar o próximo, torna patente o intuito de Bruno de denunciar e criticar tais práticas, que descredibilizariam e trariam um estigma

²¹⁷ cf. YATES, Frances A., *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Chicago: The Chicago University Press, 1964, p. 143.

²¹⁸ BRUNO, Giordano, *Tratado da Magia*, trad. Rui Tavares, Lisboa: Tinta-da-china, 2007, p. 33.

²¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 34.

²²⁰ *Idem, ibidem*, p. 38.

²²¹ *Idem, ibidem*, p. 36.

negativo àqueles que, como ele, se dedicavam ao seu lado sério e de conhecimento profundo. Um exemplo na peça que aponta o dedo à credice na falsa magia é a seguinte fala de Gioan Bernardo, uma das personagens da peça que possui sentido crítico apurado e não se deixa influenciar pelos supostos sábios²²²:

GIOAN BERNARDO:

*Il primo bottone che appuntò m[esser] Bonifacio fuor della sua greffa, fu l'inamorarsi di Vittoria; il secondo fu l'averse fatto dar ad intendere che m[esser] Scaramurè, co l'arte magica, facesse uscire Satanasso da catene, venir le donne per l'aria volando llà dove piacesse a lui, ed altre cose assai fuor dell'ordinario corso naturale. Da cqua tutti gli altri svariamenti sono accaduti l'uno dopo l'altro, come figli e figli de figli, nipoti e nipoti di nipoti.*²²³

De acordo com o espírito lúcido de Gioan Bernardo, a credice em capacidades mágicas “completamente fora do curso da natureza” é a fonte de todos os males que ocorrem a Bonifacio na peça.

A personagem Bartolomeo tem alguns pontos de contacto com representações mais tardias da figura do cientista. Um deles é o empenhado interesse que coloca na sua aprendizagem alquímica. No entanto o que move este seu interesse é o desejo desenfreado pela prata e pelo ouro, como refere a Bonifacio após este lhe ter revelado a sua própria paixão: “la signora Argenteria m'affligge, la s[ignora] Orelia m'accora.”²²⁴ No início do terceiro ato, num longo solilóquio, Bartolomeo desenha o seu sistema filosófico assente naqueles dois metais e nas associações cosmológicas que lhes são atribuídas tradicionalmente em alquimia:

BARTOLOMEO:

(...) Li metalli, come oro ed argento, sono il fonte de ogni cosa: questi, questi apportano parole, erbe, pietre, lino, lana, sera, frutti, frumento, vino, oglio; ed ogni cosa sopra la terra desiderabile da questi si cava: questi dico talmente necessari, che,

²²² Beecher chega a sugerir que Gianbernardo poderá a representação do próprio Bruno na peça, em BEECHER, Donald, Introduction to The Candlebearer by Giordano Bruno, p. 328.

²²³ BRUNO, Giordano, *Il Candelaio*, ato V, cena 20, p. 72.

²²⁴ *Idem, ibidem*, ato I, cena 3, p. 14.

*senza essi, cosa nisciuna di quelle si accapa, o si possede. Però l'oro è detto materia del sole, e l'argento la luna: perché, togli questi dui pianeti dal cielo, dove è la generazione delle cose? dove è il lume dell'universo? (...)*²²⁵

Aponta a seguir o dedo aos embusteiros que usam supostos poderes mágicos das palavras, ervas e pedras preciosas para retirar dinheiro aos ricos e poderosos que se deixam enredar nas suas patranhas, afirmando-se como imune a esses artistas e à sua oratória. E expande a importância do dinheiro colocando-o como elemento central da vida. Dele dependem os próprios elementos:

BARTOLOMEO:

*(...) Or facciano conto di erbe le bestie, di pietre gli matti e di paroli gli saltainbanco, ch'io per me non fo conto d'altro che di quello per cui si fa conto d'ogni cosa. Il danaio contiene tutte l'altre quattro: a chi manca il danaio, non solo mancano pietre, erbe e parole, ma l'aria, la terra, l'acqua, il fuoco e la vita istessa. Questo dà la vita temporale e la eterna ancora, sapendosene servire, con farne limosina; (...)*²²⁶

É esta adoração extrema pelo dinheiro e necessidade premente de o conseguir que transforma Bartolomeo numa vítima fácil para aqueles face aos quais se afirma imune. Mais risível se torna o longo solilóquio anterior por ser pronunciado num momento em que o aspirante a alquimista já foi ludibriado sem o saber. Cencio, o alquimista que o ajuda a iniciar-se na arte, surge e desaparece no primeiro ato com uma agilidade surpreendente, deixando depois as consequências da sua intervenção a replicar até ao último ato da peça. Apesar da sua breve aparição, a personagem do burlão através da alquimia fica marcada pelo grande conteúdo alquímico que Bruno coloca no seu discurso. Na primeira das duas breves cenas consecutivas em que entra, Cencio debita a Gioan Bernardo um aglomerado de definições e referências eruditas sobre alquimia, tentando convencê-lo deste modo do seu profundo conhecimento na matéria:

CENCIO:

²²⁵ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, pp. 30-31.

²²⁶ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 31.

Cossì bisogna guidar quest'opra, per la doctrina di Ermete e di Geber. La materia di tutti metalli è Mercurio: a Saturno appartiene il piombo, a Giove il stagno, a Marte il ferro, al Sole l'oro, a Venere il bronzo, alla Luna l'argento. Lo argento vivo si attribuisce a Mercurio particolarmente, e si trova nella sustanza di tutti gli altri metalli: però si dice nuncio di Dei, maschio co maschii, e femina co femine. Di questi metalli Mercurio Trimegisto chiamò il cielo padre, e la terra madre; e disse che questa madre ora è impregnata ne monti, or nelle valli, or nelle campagne, or nel mare, or ne gli abissi ed antri: il quale enigma ti ho detto che cosa significa. Nel grembo de la terra la materia di tutti metalli afferma esser questa insieme col solfro il dottissimo Avicenna, nell'Epistola scritta ad Hazez: alla quale opinione postpongo quella di Ermete, che vuole la materia di metalli esserno gli elementi tutti; ed insieme con Alberto Magno chiamo ridicula la sentenza attribuita a Democrito da gli alchimisti, che la calcina e lisciva — per la quale intendono l'acquaforse — siino materia di metalli tutti. Né tampoco posso approvar la sentenza di Gilgile, nel suo libro De' secreti, dove vuole "metallorum materiam esse cinerem infusum" o, perché vedeva che "cinis liquatur in vitrum et congelatur rigido": al quale errore suttilmente va obviando il prencipe Alberto...²²⁷

As fontes para esta passagem de Cencio terão sido, de acordo com Hilary Gatti, a obra *De Mineralibus*, de Alberto Magno, o *Tractatus Aureus*, de Hermes Trismegisto, e textos alquímicos de Avicena e pseudo-Geber²²⁸. A investigadora Silvina Vidal considera assinalável na paráfrase final de Bruno que a correção feita por Alberto a Gilgile quanto à sua assunção de que a substância dos metais é cinza infusa tenha uma fundamentação empírica, interpretando-a como um elogio ao seu conhecimento como experimentalista e filósofo natural²²⁹.

Cencio aponta esta sua longa invetiva ao alvo errado. Gioan Bernardo não se deixa impressionar pela doutrina alquímica, pela impressionante lista de referências e pelas locuções em latim. É do diálogo entre estas duas personagens que percebemos o estratagema que Cencio montou com Bartolomeo, uma vez que estes dois últimos não se encontram em palco. Cencio relata os sucessos de Bartolomeo, sob a sua orientação, na

²²⁷ *Idem, ibidem*, ato I, cena 11, p. 20.

²²⁸ GATTI, Hilary, Bruno's Candelaio and Ben Jonson's The Alchemist, in *Essays on Giordano Bruno*, Princeton: Princeton University Press, 2011, p. 165.

²²⁹ VIDAL, Silvina, Giordano Bruno y la escolástica, *Eadem Utraque Europa*, Año 3, Nº 4/5, Junio-Diciembre (2007), pp. 143-163.

transmutação de outros metais para ouro, mas Gioan Bernardo não se convence com base num raciocínio simples: se Cencio conseguisse realmente criar ouro não precisaria de andar a vender essa fórmula. E sublinha a sua perspicácia descrevendo a Cencio um estratagema para enganar incautos quanto à possibilidade de transmutar outros materiais em ouro:

GIOAN BERNARDO:

Non sai quel che fece? io tel saprò dire. — Costui cavò un pezzo di legno, vi inserrò l'oro dentro, poi lo bruggiò fuori, facendolo a guisa de gli altri carboni; ed al suo tempo, con una bella destrezza, sel tolse dalla saccoccia, e ponendo mani a dui altri carboni ch'erano presso la fornace, fece venir a proposito di ponere quel carbone pregnante, dove presto, per la forza del fuoco incinerito, stillò l'oro impolverato per gli buchi a basso.²³⁰

É na cena imediatamente seguinte, com Cencio já sozinho, que ficamos a conhecer abertamente o seu propósito de enganar Bartolomeo e qual o método que usa para isso. Não é ouro escondido no carvão, como relatado por Gioan Bernardo, mas o recurso a um ingrediente especial que indicou a Bartolomeo ser necessário comprar no boticário Consalvo (que ele próprio fornecera) para o sucesso da sua empresa: *pulvis Christi*. É este pó, contendo partículas de ouro, que vai enganando Bartolomeo nas primeiras experiências a ponto de o fazer soltar os cordões à bolsa para maiores aventuras:

CONSALVO:

(...) Un mese fa, venne questo vostro Cencio, e mi dimandò s'io avevo litargirio, alume, argento vivo, solfro rosso, verde rame, sale armoniaco ed altre cose ordinarie; io li risposi che sì. E lui soggiunse: "Or dunque, voi sarrete il mio ordinario, per certa opera che debbo fare. Tenete ancora a presso di voi questa polvere, che si chiama pulvis Christi, della quale mi mandarrete secondo la quantità che vi sarrà dimandata. (...) ²³¹

BARTOLOMEO:

²³⁰ BRUNO, *Il Candelaio*, ato I, cena 11, p. 21.

²³¹ *Idem, ibidem*, ato V, cena 2, p. 53.

*Oimè, questo pulvis del diavolo era oro meschiato e posto in polvere, con qualche altra maldezione, che non lo facea conoscere! Ben vedevo io che gravava più ch'altra polvere. Da cqua procedevano le verghette d'oro.*²³²

Entretanto a bolsa havia sido aberta e Cencio já abandonara a cidade, deixando na estalagem uma mala cheia de pedras que servira para convencer o estalajadeiro de que voltaria pelas suas coisas. Desapareceu tão rapidamente quanto apareceu.

Outras características da personagem Bartolomeo que são identificáveis em representações posteriores do cientista estão relacionadas com exigências da alquimia, na sua vertente prática: tempo e dinheiro. Quanto ao primeiro, e como representante de um conjunto de personagens que sofrerão a dedicação do cônjuge à experimentação, podemos incluir os queixumes de Marta, esposa de Bartolomeo, descontente com o esquecimento a que é votada pelo esposo:

MARTA:

*Ero più contenta, quando questo zarrabuino di mio marito non avea tanto da spendere, che non potrei essere al dì d'oggi. Allora giocavamo a gamba a collo, alla strettola, a infilare, a spaccafico, al sorecillo, alla zoppa, alla sciancata, a retoncunno, a spacciansieme, a quattro spinte, quattro botte, tre pertosa ed un buchetto. Con queste ed altre devozioni passavamo la notte e parte del giorno. (...) e va e viene, e trotta e discorre, e sbozza ed imbozza, e macina e cola, e soffia vintiquattro ore del giorno.*²³³

A julgar pelas palavras da esposa, Bartolomeo trocou uma atarefada atividade amorosa por uma permanente atividade no laboratório de alquimia, substituindo tarefas com uma sonoridade conjugal, como “de pernas ao pescoço”, “enfiar” e “abrir o figo”, por outras com uma sonoridade mais laboratorial - verter, amalgamar, moer. O tempo de Bartolomeo consome-se nestas atividades práticas e a sua cabeça na obsessão de atingir o seu objetivo dourado. A esposa, testemunha privilegiada e vítima do seu desvario, descreve, no excerto seguinte, o seu comportamento alterado, o seu ambiente de trabalho e alguns dos instrumentos que utiliza:

²³² *Idem, ibidem*, ato V, cena 2, p. 54.

²³³ *Idem, ibidem*, ato IV, cena 9, p. 47.

MARTA:

(...) Ecco costui, per essergli ficcato nel cervello la speranza di far la pietra filosofale, è divenuto a tale, che il suo fastidio è il mangiare, la sua inquietitudine è il trovarsi a letto, la notte sempre gli par lunga come a putti che hanno qualche abito nuovo da vestirsi. Ogni cosa gli dà noia, ogni altro tempo gli è amaro, e solo il suo paradiso è la fornace. Le sue gemme e pietre preziose son gli carboni, gli angeli son le bozzole che sono attaccate in ordinanza ne' fornelli con que' nasi di vetro da cqua, e da llà tanti lambicchi di ferro, e de più grandi e de più piccoli e di mezzani. (...)²³⁴

Nesta obsessão pelo seu objetivo que o leva querer ir para o laboratório experimentar e experimentar e experimentar, até conseguir obter resultados, Bartolomeo tem características que o aproximam da imagem do cientista moderno. Já longamente embrenhado na sua busca, mais do que o desejo do ouro pelo ouro, o que o move é o desafio. O laboratório passou a ser o local onde, mais do que querer, necessita de estar. A fornalha é o seu paraíso, diz a esposa. E a partir desta ideia, Bruno elabora o discurso daquela criando analogias entre os instrumentos do laboratório e elementos “paradisíacos”, compondo na nossa cabeça uma pintura com os carvões como jóias e, nos queimadores, retortas como anjos, de diferentes tamanhos, com narizes de vidro a ligarem-nas entre si e a alambiques de ferro. Ao cimo, no centro, imagino eu, a pedra filosofal a irradiar como um sol.

O dinheiro é outro dos elementos que se consome na busca da pedra filosofal, em equipamentos, materiais e pessoas para manter o laboratório a funcionar, e para adquirir os diferentes ingredientes e elementos químicos utilizados nas experiências. E o assunto não escapa a Giordano Bruno que o expõe na boca de Mochione, ajudante de Bartolomeo:

MOCHIONE:

(...) Mio padrone, per primo male, conobbe Cencio; per il secondo, vi ha lasciato seicento scudi; per il terzo, ha tanto speso in far provisione di bozzole, fornelli, carboni ed altre cose che concorreno a quella follia; (...)²³⁵

²³⁴ *Idem, ibidem, ato I, cena 13, p. 22.*

²³⁵ *Idem, ibidem, ato V, cena 4, p. 56.*

Tanto Bartolomeo como Bonifacio são alvo de burlas apoiadas em discursos elaborados, por falsos praticantes de alquimia, astrologia e magia natural. Manfurio, que a certa altura também é burlado, sempre com a preocupação da escolha adequada das palavras no seu discurso, resume bem a diferença entre ladrão e burlão:

MANFURIO:

“Latro’ è sassinator di strada, in qua, vel ad quam latet. “Fur’ qui furtim et subdole, come costui mi ha fatto: qui et subreptor dicitur a subtus rapiendo, vel quasi rependo, perché, sotto specimine di uomo da bene, mi ha decepto. O i miei scudi.”²³⁶

É através deste tipo refinado de ladrão, o burlão ou impostor, que vemos a astrologia e a alquimia serem introduzidas nos palcos italianos e posteriormente viajar para outros palcos europeus. O conhecimento académico detido e transmitido pelas classes superiores da sociedade, e em particular nos meios escolásticos, passa para o vulgo pelo aproveitamento que os menos escrupulosos fazem da sua ignorância e credence, inventando esquemas para ganhar dinheiro assentes numa suposta sapiência e autoridade académica. É assim que o vemos representado em palco nesta altura, acompanhado de vigaristas e aldrabões, que por extensão o estigmatizam negativamente, mesmo quando, como é regra geral, a crítica e sátira dos dramaturgos aponta aos impostores e não ao conhecimento em si.

No entanto em *Il Candelaio* Giordano Bruno introduz um elemento novo, com a personagem de Bartolomeo, que nos mostra um novo tipo de relação com o conhecimento que não o dos vigaristas ou o dos meios académicos de então. Apresenta-nos um nobre com condições financeiras para investir num laboratório onde realiza experiências com um determinado fim. Apesar de o seu móbil essencial ser o lucro monetário, os meios para atingir os seus objetivos passam unicamente pelo trabalho no laboratório e não por enganar o próximo. O lucro que espera obter vem da manipulação de elementos químicos, da transformação da natureza, tal como veremos suceder uns anos mais tarde em Inglaterra.

²³⁶ *Idem, ibidem*, ato III, cena 12, p. 39.

Comparando as peças de Bruno e Porta de um modo genérico, fica claro que enquanto o segundo segue uma estrutura e uma intriga tradicional na comédia erudita, Bruno parece tentar, com o estender dos limites estruturais da sua peça, colocar em questão essa mesma estrutura. Talvez essa seja uma razão para que a peça de Bruno não tenha sido representada na época enquanto a de Porta teve grande circulação. É de assinalar que, com estes dois autores, são introduzidos conceitos teóricos relativos às artes abordadas, o que pressupõe um conhecimento considerável sobre esses temas. A personagem do astrólogo de Porta é mais aprofundada, existindo um maior número de referências astrológicas e astronómicas e quase sempre uma articulação coerente entre determinados conceitos e o contexto em que são usados. Na peça de Bruno, também pela sua estrutura, a caracterização do astrólogo é mais localizada em determinada zona da peça e não tão explorada, tendo também uma natureza mais eclética e, por isso, menos consistente, quanto às artes que supostamente pratica. Bruno, no entanto, introduz na sua peça uma personagem nova, o experimentador em alquimia, o que é assinalável²³⁷.

THE ALCHEMIST, DE BEN JONSON | 1610

Os astros constituem um ponto de ligação entre a alquimia e a astrologia. Ao passo que na segunda, a suposta influência dos astros é aferida a partir do cálculo das suas posições em determinado momento e de um conjunto de atributos associados a cada um deles, na alquimia foi criada uma correspondência entre os astros e alguns metais utilizados nos processos alquímicos. O Sol é associado ao ouro, a Lua à prata, Mercúrio ao elemento mercúrio, Vénus ao cobre, Marte ao ferro, Júpiter ao estanho e Saturno ao chumbo. A prata e ouro, pelo seu valor intrínseco, assumem um papel importante na simbologia alquímica, mas o mercúrio e o enxofre têm também um papel central sendo considerados elementos a partir dos quais, por um processo de transformação, qualquer um dos outros poderá ser obtido. A ideia de transformação é fundamental na base filosófica alquímica, tanto nos propósitos específicos de transformar uns metais noutros (em ouro, particularmente) como, de um modo mais abrangente, num processo de melhoramento da natureza tendo a perfeição como meta, como indica Charles Nicholl:

²³⁷ Embora seja evidente uma diferença na abordagem às artes na peça de Bruno relativamente às peças atrás analisadas, optámos por incluí-la nesta secção pela presença de personagens que usam as artes para ludibriar.

*These are some of the basic ingredients in the alchemical idea of transmutation: a belief in metallic identity as alterable form; a search for an Elixir or Stone to achieve the alteration; an emphasis on gold-making as the creation of material perfection rather than mere lucre; an insistence that alchemical art followed the footsteps of nature, pursuing her own 'entelechy' or perfecting intention.*²³⁸

Esse processo de transformação tem subjacente a ideia essencial de espiritualização, de passagem de corpo material a espírito, a dissolução dos metais como parte do percurso para obter o seu espírito. De acordo com o *The Compound of Alchymy; or, the Twelve Gates leading to the Discovery of the Philosopher's Stone*, um tratado de alquimia da autoria de George Ripley, publicado em 1477, que descreve o processo de transformação da matéria que culmina na Pedra Filosofal, as doze etapas desse percurso são: calcinação, dissolução, separação, conjugação, putrefação, congelação, cibação, sublimação, fermentação, exaltação, multiplicação e projeção²³⁹. O espaço prático onde é experimentada a transformação é o laboratório do alquimista, com os instrumentos, recipientes e ingredientes necessários para a execução do processo, com o "athanor", o forno do alquimista, como elemento fulcral.

De acordo com Nicholl, à tradição alquímica esotérica, que atingira o seu pico em meados do século XV, juntaram-se duas novas correntes que vêm criar uma imagem dupla do alquimista:

*the Hermetic mystic-magician, intent on revealing the transforming Mercury, philosophical gold or perfect Stone within man's nature; and the Paracelsist chymist-physician, laboring to extract the healing virtues and arcana hidden in 'the bosom of Nature'.*²⁴⁰

John Dee foi figura central no desenvolvimento da primeira corrente na Europa, e Paracelso o responsável por estabelecer as bases filosóficas e técnicas da segunda, uma alquimia associada à medicina. Rompendo com as figuras de autoridade tradicionais do campo da medicina, como Hipócrates, Galeno e Avicena, o alquimista suíço criou uma

²³⁸ NICHOLL, Charles, *The Chemical Theatre*, London: Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 27.

²³⁹ *Idem, ibidem*, p. 35.

²⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 81. O destaque é nosso.

nova medicina cujos princípios, assentes em quatro pilares - filosofia, astronomia, alquimia e virtude -, publicou em 1530 no seu livro *Paragranum*. Exigia um estudo e manipulação dos elementos da natureza para encontrar os princípios curadores presentes na matéria. Nicholl resume assim a imagem do alquimista “paracelsiano”:
“[a]pprentice to Vulcan and Nature, toiling experimenter, revealer of the secret healing ‘virtues’ in matter: this was the new image of the alchemist as medicinal ‘chymist’.”²⁴¹ Na última década do século XVI eram já vários os médicos ‘paracelsianos’ que praticavam em Londres. Um dos famosos seguidores dessas doutrinas e práticas foi Robert Fludd, médico, astrólogo e matemático inglês, que contou entre os seus pacientes com o escritor Ben Jonson (1572-1637).

Nicholl compara o labor prático do alquimista paracelsiano à corrente extremamente mística da alquimia hermética de John Dee, concluindo que são perfeitamente complementares e seguindo trajetórias em sentidos opostos, o primeiro como precursor do futuro cientista, o segundo o velho mago em vias de extinção: “[t]he ‘chymist’ and the ‘philosopher’ are certainly two increasingly divergent identities: the embryonic scientist and the declining magician.”²⁴²

John Dee, falecido em 1608, é apontado como possível fonte de inspiração tanto para o alquimista de *The Alchemist* de Jonson, Dr Subtle, como para o mago de *The Tempest* de Shakespeare, Prospero, ambas as peças estreadas em Londres em 1610 e 1611, respetivamente²⁴³. A peça de Shakespeare termina com o mago a abjurar a sua arte, destruindo os seus livro e ceptro mágicos, que, no contexto do declínio da magia que acabo de descrever, se pode encarar como o símbolo do fim de uma era.

Já o alquimista da peça de Jonson utiliza a sua suposta arte para vigarizar o seu semelhante, uma atividade, a de vigarista, sempre a renovar-se e longe da extinção. Para além da suposta transmutação de metais menos nobres em ouro e prata com que vigarizavam os incautos, muitos pretensos alquimistas da época utilizavam o laboratório para cercear e contrafezer moeda. Esta última é uma das razões principais para a prática da arte ter sido tecnicamente ilegal em Inglaterra durante quase três séculos (XV a XVII), sendo a infração punível com morte e apreensão de bens, embora, como indica Nicholl,

²⁴¹ NICHOLL, Charles, *The Chemical Theatre*, p. 69.

²⁴² *Idem, ibidem*, p. 69.

²⁴³ YATES, Frances, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, New York: Routledge, 2001, p. 141 e p. 188.

os filósofos “genuínos” raramente fossem incomodados pela lei²⁴⁴. No entanto os danos dessas atividades de natureza marginal para a imagem da atividade alquímica eram imensos. Dois expoentes da tradição mágico-científica, John Dee e Thomas Hariot, foram publicamente denegridos como conjuradores, e tornava-se difícil estabelecer uma separação clara entre estes e os “vendedores de fumo”, cujo principal objetivo era ludibriar. Por essa razão os praticantes sérios da arte eram os primeiros a condenar aquelas práticas ilícitas e a apontar o dedo aos aldrabões. Como escrevia em 1596 John Hester, um alquimista e destilador londrino que produzia e vendia remédios, sendo também tradutor dum conjunto de obras de cunho paracelsiano, “[t]o the serious alchemist, these various smoke-sellers, counterfeiterers and coiners were simply those ‘lewd persons’ through whom ‘the worthy science of Alchymie is come in such disdain.”²⁴⁵

É este o contexto em que Shakespeare e Jonson se inspiram para criar algumas das suas peças. Charles Nicholl, no seu *Chemical Theatre*, aponta, num conjunto de peças destes autores, a presença da filosofia e simbologia alquímicas, com especial detalhe para o *King Lear*, de Shakespeare, que constitui, do seu ponto de vista, uma enorme e profunda metáfora alquímica, apontando às diferentes personagens e acontecimentos os correspondentes elementos e processos alquímicos, constituindo a peça, na essência, o processo de transformação da personagem principal que lhe dá o título²⁴⁶.

Relativamente a Ben Jonson, a simbologia e analogia alquímicas surgem em várias das suas obras, com início na *Eastward Hoe* (1605), escrita em parceria com George Chapman e John Marston, onde uma dupla de aprendizes de ferreiro, Quicksilver e Golding, o primeiro com um carácter mais instável, mercurial, e o segundo mais estável, associado ao ouro, seguem percursos de vida moralmente opostos. Aqui a alquimia é utilizada como metáfora de processos sociais, dos fluxos provocados pelos caracteres e condições, com maior ou menor estabilidade, dos elementos da sociedade ali representados. Nesta autor, a par da utilização da alquimia como metáfora, encontramos uma relação diferente com o tema: a sátira.

²⁴⁴ NICHOLL, *The Chemical Theatre*, p. 13.

²⁴⁵ HESTER, John, *The Key of Philosophy*, apud NICHOLL, Charles, *The Chemical Theatre*, p. 13.

²⁴⁶ Cumberland Clark afirma que, a avaliar pelas suas peças e sonetos, o conhecimento de Shakespeare no campo da alquimia iria para além do superficial, sendo as referências que introduz nas suas obras sobretudo de natureza metafórica. Considerando a análise de Nicholl, podemos inferir um domínio da simbologia e questões filosóficas associadas à arte, bem como das técnicas de manipulação química dos materiais.

As referências alquímicas nas peças de Shakespeare espalham-se por várias obras de sua autoria, como *All's Well That Ends Well* (onde é feita uma referência direta a Paracelso), *Pericles*, *Romeo and Juliet*, ou *Macbeth*, mostrando uma permanência do tema sobretudo como fonte imagética e metafórica, de modo análogo ao que sucede com a astrologia.

Michael Flachmann aponta duas conclusões em que a generalidade dos estudiosos da peça de Jonson *The Alchemist* concordam: o ser uma sátira à alquimia como prática fraudulenta; e que o tema oferece uma fonte preciosa de metáforas, trocadilhos, símiles, discursos e referências capazes de fascinar a audiência²⁴⁷. A alquimia fornece, sem dúvida, ótimos ingredientes para a exploração teatral, através da sua imagética fantástica - com o ambiente fumoso do laboratório e os instrumentos aí utilizados, o forno, os cadinhos, as retortas, os alambiques, os livros, os frascos com materiais - e do conteúdo extremamente simbólico das suas receitas e tratados, onde os elementos podem ser matéria ou espírito, tanto são associados a planetas como a pessoas ou animais, e onde as diferentes fases químicas do processo de obtenção da Pedra Filosofal têm paralelos com processos de transformação essenciais como o nascimento, a morte ou a ressurreição. Para além, obviamente, das procuras da riqueza e da longevidade que orientavam muita da atividade alquímica e que constituem pulsões primárias do ser humano.

Adicionalmente, o discurso alquímico, hermético e simbólico por natureza, será do ponto de vista do satirizador uma espécie de caricatura de si mesmo, não necessitando de ridicularização adicional para lá da sua própria excentricidade. A propósito do modo como Jonson o utiliza em *The Alchemist*, Edgar Hill Duncan refere:

*Jonson did not, in this play, essentially alter or exaggerate the bizarre conceptions and marvelous claims of alchemy, that his characters make no more extravagant assertions regarding it than writers of alchemical treatises make for it themselves.*²⁴⁸

A alquimia, na peça de Jonson, surge não apenas como foco central da ação, como é aí introduzida através dos seus próprios conceitos e das suas próprias palavras.

Apesar de aparentemente não ter frequentado a universidade (há indicação de uma sua inscrição em Cambridge²⁴⁹ mas os seus estudos não são certos), Jonson é apontado

²⁴⁷ FLACHMANN, Michael, Ben Jonson and The Alchemy of Satire, *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 17, No. 2 (1977), p. 259.

²⁴⁸ DUNCAN, Edgar Hill, Jonson's Alchemist and the Literature of Alchemy, *PMLA*, Vol. 61, No. 3 (1946), p. 699.

²⁴⁹ DONALDSON, Ian, Life of Ben Jonson, in *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online* [em linha], disponível em: WWW<URL:http://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/jonsons_life_essay/>.[Consult. 7 ago. 2014].

como um homem extremamente letrado e envolvido nos debates acadêmicos e científicos contemporâneos²⁵⁰, revelando interesse por matemática, ciência, bruxaria, magia natural e alquimia. O seu interesse pela escolástica esotérica, nos anos que rodeiam o aparecimento de *The Alchemist*, seria em parte, segundo Bland, para servir “as modalidades hermenêuticas da mascarada”, gênero teatral em que Jonson foi prolífico²⁵¹.

Relativamente à alquimia, Jonson revela um conhecimento aprofundado da arte, que leva Duncan a considerar ser “um conhecimento maior do que o de qualquer outra grande figura literária inglesa, com as possíveis exceções de Chaucer e Donne.”²⁵² Para este conhecimento apurado certamente terá contribuído a proliferação de publicações relacionadas com alquimia na Europa na transição para o século XVII²⁵³, que se vieram somar à literatura alquímica europeia tradicional como o *Testamentum*, de Ramon Llull, *Summa Perfectionis*, de Geber, ou o *Rosarium Philosophorum* de Arnaldo de Vilanova, e a um conjunto de tratados alquímicos ingleses muito influentes na época: o *The Mirror of Alchimy*, atribuído a Roger Bacon, o *The Compound of Alchimy*, de George Ripley, e o *Monas Hieroglyphica*, de John Dee.²⁵⁴

Tanto Frances Yates como Noel Cobb consideram que o olhar de Jonson sobre a alquimia era o de um cético, que a via como falsidade e ilusão²⁵⁵. Considerando este ponto de vista, é surpreendente a profundidade da abordagem do escritor inglês em *The Alchemist*, trazendo para palco e em discurso direto a alquimia de um modo nunca antes visto.

The Alchemist é uma comédia cujo enredo gira em torno de um trio de vigaristas que transformam a casa do patrão de um deles, durante a sua ausência, no consultório e laboratório do Dr Subtle, alquimista, astrólogo, necromante e versado num conjunto de outras artes, onde vão recebendo uma série de clientes que procuram satisfação para os seus desejos e resposta aos seus anseios. A alquimia é aí representada sobretudo através do comportamento e discurso de uma das personagens principais, o alquimista Dr Subtle, do discurso do seu adjuvante (Face), no discurso de uma das vítimas - um leigo

²⁵⁰ Estima-se que a sua biblioteca contivesse entre 1400 a 1600 livros, dos quais 80% seriam em latim.

²⁵¹ BLAND, Mark, Jonson, Scholarship, and Science, in FEOLA, Vittoria (Ed.), *Antiquarianism and Science in Early Modern Urban Networks*, Paris: Blanchard, 2013.

²⁵² DUNCAN, *op. cit.*, p. 699.

²⁵³ NICHOLL, *The Chemical Theatre*, pp. 89-90.

²⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 16, p. 32 e p. 43.

²⁵⁵ COBB, Noel, *Prospero's Island*, London: Coventure, 1984, pp. 20-21; YATES, Frances, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, p. 189.

interessado na arte (Mammon), e no de um cético (Surly), que vão referenciando um conjunto de conceitos e práticas associadas à arte.

A alquimia tem um papel central na peça, sendo a sua principal motivação e fonte de inspiração. As referências à arte atravessam a peça, tanto de modo direto, colocando nas palavras das personagens os seus conceitos e discurso, como, a diferentes níveis, de modo metafórico, através da associação de personagens a elementos químicos ou traçando paralelos entre relações entre personagens e processos alquímicos.

O alquimista de Jonson é representado envergando uma beca e um barrete de veludo (“Re-enter Subtle in his velvet cap and gown”²⁵⁶), com barba e coberto de fuligem (“And this doctor, your sooty, smoky-bearded compeer [...]”²⁵⁷). A sujeição permanente ao ar viciado do laboratório, contaminado com os fumos das combustões, é argumento utilizado por Tribulation Wholesome, um pastor anabatista, para justificar características comportamentais do alquimista, como a irascibilidade:

*Beside, we should give somewhat to man's nature,
The place he lives in, still about the fire,
And fume of metals, that intoxicate
The brain of man, and make him prone to passion.
Where have you greater atheists than your cooks?
Or more profane, or choleric, than your glass-men?
More antichristian than your bell-founders?
What makes the devil so devilish, I would ask you,
Sathan, our common enemy, but his being
Perpetually about the fire, and boiling
Brimstone and arsenic? We must give, I say,
Unto the motives, and the stirrers up
Of humours in the blood.²⁵⁸*

O fumo das reações químicas intoxicaria o cérebro do alquimista, assim como o labor contínuo no forno a ferver os “diabólicos” arsénico e enxofre seria o responsável pela

²⁵⁶ JONSON, Ben, The Alchemist, in HARP, Richard (Ed.), *Ben Jonson's Plays and Masques*, New York: W. W. Norton, 2001, ato I, cena 2, p. 209.

²⁵⁷ *Idem, ibidem*, ato IV, cena 6, p. 288.

²⁵⁸ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 249.

alteração dos humores no seu sangue. A teoria médica dos humores, propagada pela obra de Galeno praticamente até ao século XIX, atribuía à constituição sanguínea quatro componentes: a bílis negra, a bílis amarela, o sangue e a fleuma. O estado de saúde ou doença de uma pessoa, colocando de modo simplista, era reflexo do equilíbrio e da qualidade (húmido, seco, quente, frio, e combinações aos pares das anteriores) destes quatro humores. O temperamento de uma pessoa estaria também associado à qualidade dos seus humores, podendo ser, por exemplo, sanguíneo, fleumático, colérico ou melancólico. Daí o comentário no final do excerto anterior. Será interessante assinalar que Ben Jonson é considerado um dos responsáveis pela “comédia de humores” inglesa, onde a caracterização das personagens, física e psicologicamente, se apoiava na referida teoria dos humores.

A destruição cerebral provocada pelos fumos do laboratório é também referida por Mammon a Face, ao prometer libertá-lo daquele trabalho como recompensa pelos seus supostos bons serviços:

*Lungs, I will manumit thee from the furnace;
I will restore thee thy complexion, Puffe,
Lost in the embers; and repair this brain,
Hurt with the fume o' the metals.²⁵⁹*

Para além do aspeto físico e das referências a um cérebro “queimado” e um sangue “adulterado”, o alquimista, ao longo da peça, é sobretudo caracterizado pela atividade que desenvolve. Essa caracterização é feita pelas palavras e ação do próprio na relação com os outros, e pelos outros nas referências que a ele fazem. A somar às várias dissertações sobre os processos alquímicos que empreende (que analisaremos mais à frente quando abordarmos a presença específica da alquimia na peça) há uma miríade de outras ocupações a que o alquimista se dedica, como astrologia, quiromancia, metoposcopia (leitura do rosto), bem de acordo com os interesses multifacetados de muitos homens da ‘arte’ do período.

Subtle revela, de uma assentada, o seu conhecimento integrado das artes da leitura do rosto, da quiromancia e da astrologia quando refere a Druggier, uma das suas crédulas vítimas:

²⁵⁹ *Idem, ibidem*, ato II, cena 2, p. 225.

SUBTLE:

By a rule, captain,

In metoposcopy, which I do work by;

A certain star in the forehead, which you see not.

Your chestnut or your olive-colour'd face

Does never fail: and your long ear doth promise.

I knew't by certain spots, too, in his teeth,

And on the nail of his mercurial finger.

FACE:

Which finger's that?

SUBTLE:

His little finger. Look.

You were born upon a Wednesday?

DRUGGER:

Yes, indeed, sir.

SUBTLE:

The thumb, in chiromancy, we give Venus;

The fore-finger, to Jove; the midst, to Saturn;

The ring, to Sol; the least, to Mercury,

Who was the lord, sir, of his horoscope,

His house of life being Libra; which fore-shew'd,

He should be a merchant, and should trade with balance.²⁶⁰

Ao longo da peça e face a diferentes personagens, Subtle vai invocando por diversas ocasiões e de modo análogo o seu conhecimento nestas artes, fazendo análises e traçando diagnósticos. Aos olhos dos outros, o alquimista percorre um alargado espetro, desde o descrédito como impostor até à reverência como mestre. Na parte inicial da peça, o seu parceiro de fraude, Face, num momento em que os dois estão agastados um com o outro, refere-se do seguinte modo às atividades a que se dedica o colega: “When all your alchemy, and your algebra,/ Your minerals, vegetals, and animals,/ Your

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, ato I, cena 3, pp. 217-218.

conjuring, cozening, and your dozen of trades,(...)"²⁶¹. Esta descrição da sua atividade como abarcando matemática, alquimia, conjuração, charlatanice e dúzias de outros negócios, traça uma imagem forte de versatilidade e impostura interesseira. Logo a seguir, num momento em que os dois trocam insultos, percebe-se a conotação negativa que práticas como a conjuração ou a feitiçaria possuíam, mal vistas mesmo por um vigarista:

SUBTLE: Cheater!

FACE: Bawd!

SUBTLE: Cow-herd!

FACE: Conjurer!

SUBTLE: Cut-purse!

*FACE: Witch!*²⁶²

Face leva ainda a sua indignação com o colega um pouco mais além ao ameaçar denunciá-lo por bruxaria, invocando o "Witchcraft Act" de 1542, no reinado de Henrique VIII, a primeira lei a definir essas práticas como crime e condenável com a pena capital²⁶³:

Away, this brach! I'll bring thee, rogue, within

The statute of sorcery, tricesimo tertio

Of Harry the Eighth: ay, and perhaps thy neck

*Within a noose, for laundring gold and barbing it.*²⁶⁴

Para além da bruxaria, Face ameaça também denunciar as práticas criminosas de lavagem e cerceamento de moedas de ouro a que Subtle também se dedicaria. Vemos assim traçado um retrato deste alquimista por alguém que o conheceria bem, seu

²⁶¹ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 203.

²⁶² *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 206.

²⁶³ Este "act" viria a ser revogado cinco anos depois, no reinado de Edward VI, mas voltaria a ser instaurado, ainda que de modo mais brando, no reinado de Elizabeth I. James I por sua vez, em 1604, também aprovaria mais uma lei a criminalizar essas práticas, com o título esclarecedor "An Act against Conjuratation, Witchcraft and dealing with evil and wicked spirits".

Para uma breve resenha dos atos do parlamento inglês relacionados com bruxaria consultar:

WWW<URL:<http://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/religion/overview/witchcraft/>>

²⁶⁴ JONSON, *op. cit.*, ato I, cena 1, p. 206.

parceiro, como um praticante de múltiplas “artes”, algumas proibidas por lei, com propósitos fraudulentos.

Através do olhar de outras personagens exteriores à esfera privada do alquimista, e que acreditam poder usufruir dos conhecimentos daquele, a imagem do “doutor” é traçada com contornos bem mais positivos (e crédulos). Uma dessas personagens é Drugger, um vendedor de tabaco que, prestes a estabelecer um negócio próprio, vem pedir conselhos para o sucesso do seu empreendimento, desde logo quanto à disposição espacial que deverá ter a sua loja. De modo natural, Drugger espera que essas indicações sejam obtidas com recurso à conjuração de espíritos:

DRUGGER:

Which way I should make my door, by necromancy,(...)

One captain Face, that says you know men's planets,

And their good angels, and their bad.²⁶⁵

E o Dr Subtle, que joga com a credence dos clientes, obviamente não desilude, enunciando a receita adequada:

SUBTLE:

Make me your door, then, south; your broad side, west:

And on the east side of your shop, aloft,

Write Mathlai, Tarmiel, and Baraborat;

Upon the north part, Rael, Velel, Thiel.

They are the names of those mercurial spirits,

That do fright flies from boxes.²⁶⁶

Uma outra personagem enredada nas vigarices do alquimista e seus dois parceiros, e financeiramente muito rentável dadas as suas elevadas posses e credence, é Sir Epicure Mammon, nobre inglês perfeitamente convencido e entusiasmado com a possibilidade de obtenção da Pedra Filosofal e consequentes lucros financeiros e sociais. Mammon

²⁶⁵ *Idem, ibidem*, ato I, cena 3, p. 216.

²⁶⁶ *Idem, ibidem*, ato I, cena 3, p. 218.

coloca Subtle num pedestal, e defende-o aguerridamente face ao ceticismo irónico de Surly, a única personagem que não se deixa cair na rede de falácias tecida pelos patifes:

MAMMON:

(...)

*No, he's a rare physician, do him right,
An excellent Paracelsian, and has done
Strange cures with mineral physic. He deals all
With spirits, he; he will not hear a word
Of Galen; or his tedious recipes.—²⁶⁷*

Mammon enaltece as capacidades médicas de Subtle categorizando-o de paracelsiano, sublinhando o seu recurso à iatroquímica, ao lidar com “espíritos” (referindo-se talvez às virtudes que Paracelso dizia imbuídas nas diferentes substâncias), e à rejeição, também paracelsiana, da tradição médica galénica. Um pouco mais à frente na peça, quando em conversa com Dol, o elemento feminino do trio de vigaristas a fazer-se passar por uma nobre donzela alojada em casa do alquimista e totalmente dedicada a “these studies, that contemplate nature”, Sir Epicure Mammon tece de novo um rasgado elogio a Subtle invocando o seu uso paracelsiano da alquimia, extraíndo princípios curativos da matéria para aplicar na prática médica:

MAMMON:

*O, I cry your pardon.
He's a divine instructor! can extract
The souls of all things by his art; call all
The virtues, and the miracles of the sun,
Into a temperate furnace; teach dull nature
What her own forces are. A man, the emperor
Has courted above Kelly; sent his medals
And chains, to invite him.²⁶⁸*

²⁶⁷ *Idem, ibidem*, ato II, cena 3, p. 236.

²⁶⁸ *Idem, ibidem*, ato IV, cena 1, p. 269.

Vemos aqui enunciado o conhecimento e domínio da natureza como princípio paracelsiano fundamental. Como refere Nicholl, “[a]lchemy is, as Paracelsus himself insisted, the essential method of discovering, defining and controlling the therapeutic secrets of Nature.”²⁶⁹

Curiosa, no excerto, a referência a Edward Kelley, o já referido ajudante e parceiro de John Dee, que esteve ao serviço de Rudolfo II (1552-1612), imperador do Sacro Império Romano-Germânico e forte adepto da alquimia e da astrologia, patrono de Kepler, supostamente a tentar obter a Pedra Filosofal com o objetivo de transmutar metais vulgares em ouro. Foi armado cavaleiro pelo imperador, mas acabaria a perder as suas graças e a ser perseguido e preso por razões ainda algo obscuras, possivelmente também ligadas à sua prática alquímica²⁷⁰. A comparação que Mammon faz entre Subtle e Kelley tem, por isso, este duplo sentido: Kelley tanto foi agraciado como preso pelo imperador.

A crítica mais direta ao alquimista enquanto criador de esquemas fraudulentos vem de Surly, o cético, que, já num momento em que as vigarices começam a ser reveladas, expõe abertamente os truques por ele usados, comparando-o a Fausto pela sua prática de conjuração de espíritos e curas traçando cartas astrológicas:

*And this doctor,
Your sooty, smoky-bearded compeer, he
Will close you so much gold, in a bolt's-head,
And, on a turn, convey in the stead another
With sublimed mercury, that shall burst in the heat,
And fly out all in fumo!
(...)
Or, he is the Faustus,
That casteth figures and can conjure, cures
Plagues, piles, and pox, by the ephemerides,
And holds intelligence with all the bawds
And midwives of three shires: while you send in—*

²⁶⁹ NICHOLL, *The Chemical Theatre*, p. 68.

²⁷⁰ Sobre o aumento e o declínio da fama de Kelley junto do imperador Rudolfo II, consultar: NICHOLL, Charles, *The Last Years of Edward Kelley, Alchemist to the Emperor*, pp. 3-8.

*Captain!—what! is he gone?—damsels with child,
Wives that are barren, or the waiting-maid
With the green sickness.*²⁷¹

No excerto anterior, Surly descreve um dos truques utilizados para roubar ouro aos incautos. O ouro da vítima, esperançada de o ver multiplicado, seria colocado num recipiente (“bolt’s head”) e de algum modo sub-reptício substituído por outro contendo cloreto de mercúrio, um potente corrosivo usado na purificação do ouro, que sujeito ao calor da fornalha explodiria e libertaria muito fumo. Naturalmente o ouro já não voltaria a aparecer.

O outro esquema apontado por Surly está relacionado com a prática médica, acusando-o de se manter em contacto com bordéis e parteiras, de onde seriam encaminhadas jovens grávidas, esposas inférteis e damas de companhia com “green sickness” (clorose), também conhecida na época por doença das virgens²⁷². Analisando o registo de consultas de Forman e Napier, verificamos que as clientes femininas eram maioritárias e encontramos consultas relativas tanto a casos de infertilidade como de gravidez, para os quais foram traçados os habituais horóscopos. Também verificamos que os casos aí registados como sendo relativos à clorose se destacam pelo elevado número, 55 num período de sete anos, e são todos referentes à prática de Richard Napier²⁷³. Vemos assim Jonson retratar mais uma faceta da prática médica na época, desta feita não recorrendo às práticas paracelsianas de receita de princípios curativos, mas ao traçar de mapas astrológicos.

Já perto do final da peça, à medida que as várias vigarices vão sendo reveladas, aqueles que foram roubados nos esquemas fraudulentos vão caindo em si e, naturalmente, a sua opinião sobre o Dr Subtle altera-se drasticamente. É o caso de Sir Epicure Mammon, o grande apologista do doutor e da sua arte, iludido com a possibilidade de obtenção da Pedra Filosofal, que no último ato já o cognomina de “aldrabão químico” (“chemical cozener”)²⁷⁴.

²⁷¹ JONSON, *op. cit.*, ato IV, cena 6, p. 288.

²⁷² Sobre a origem dos relatos sobre esta doença, as razões para a sua designação e a sua relação com a condição feminina a partir do século XVI consultar: KING, Helen, Green Sickness: Hippocrates, Galen and the Origins of the 'Disease of Virgins', *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 2, No. 3 (1996), pp. 372-387.

²⁷³ KASSEL, Lauren (Ed.) [et al.], Welcome | Casebooks Project, *Casebooks Project*, disponível em: WWW<URL:http://www.magicandmedicine.hps.cam.ac.uk>. [Consult. 12- mar. 2014].

²⁷⁴ JONSON, *op. cit.*, ato V, cena 5, p. 308.

Uma caracterização adicional da arte do alquimista é feita ao longo da peça através das múltiplas referências aos instrumentos que utiliza nas suas práticas. Uma primeira imagem é logo criada na primeira aparição do alquimista, que entra em cena com um frasco de laboratório. Logo a seguir, durante a discussão inicial entre Subtle e Face, o segundo argumenta ter-lhe dado condições para obter “your coals, your stills, your glasses, your materials; built you a furnace”²⁷⁵, e que o seu papel de angariador de vítimas para o esquema deles também é importante, e não apenas “your beech-coal, and your corsive waters, your crosslets, crucibles, and cucurbites”²⁷⁶. Mais à frente, quando descreve, frente a Mammon, a suposta destruição dos trabalhos que empreendiam no laboratório, especifica “all the works are flown in fumo, every glass is burst; Furnace, and all rent down(...) Retorts, receivers, pelicans, bolt-heads, all struck in shivers!”²⁷⁷ O ambiente do laboratório, que, sublinhe-se, nunca chega a aparecer, sendo referenciado como num espaço já fora de cena, é construído assim através do discurso das personagens que vão descrevendo o equipamento e os materiais utilizados na prática do alquimista. Destas breves referências de Subtle às necessidades do seu trabalho, vamos criando a imagem do laboratório com o forno, o carvão como combustível essencial, os alambiques para a destilação, os frascos para guardar as diferentes substâncias químicas como ácidos (“cor[ro]sive waters”), recipientes como cadinhos, retortas, pelicanos e cucurbitas.

Mais adiante é o próprio Dr Subtle quem completa a imagem do seu local de trabalho e do equipamento que utiliza, quando explica a Kastrill e Dame Pliant, dois irmãos, as técnicas que irá aplicar para ir ao encontro dos seus anseios, ele a querer aprender a altercar e brigar, ela a querer saber o seu futuro.

SUBTLE:

*(...) I'll have you to my chamber of demonstrations,
Where I will shew you both the grammar and logic,
And rhetoric of quarrelling; my whole method
Drawn out in tables; and my instrument,*

²⁷⁵ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 203.

²⁷⁶ *Idem, ibidem*, ato I, cena 3, p. 219.

²⁷⁷ *Idem, ibidem*, ato IV, cena 5, p. 285.

*That hath the several scales upon't, shall make you
Able to quarrel at a straw's-breadth by moon-light.
And, lady, I'll have you look in a glass,
Some half an hour, but to clear your eye-sight,
Against you see your fortune; which is greater,
Than I may judge upon the sudden, trust me.²⁷⁸*

Os limites da arte do Dr Subtle estendem-se a tarefas extraordinárias, naturalmente com a ajuda da criatividade do dramaturgo. Ele anuncia o seu conhecimento do *trivium* aplicado às zaragatas e, para um maior domínio das técnicas de luta, o recurso a tabelas de efemérides e a um instrumento com várias escalas, provavelmente um astrolábio, comumente utilizados para traçar mapas astrológicos. Refere ainda possuir uma “bola de cristal” para revelar o destino dos seus clientes.

A caracterização da arte alquímica adensa-se mais na descrição que Subtle e Face vão fazendo das suas práticas, sobretudo como recurso retórico para convencer as suas vítimas. São muitos e extraordinários os exemplos presentes na peça. A título demonstrativo transcrevo um excerto um pouco mais longo cuja coerência do conjunto o justifica, em que Subtle e Face descrevem as supostas operações alquímicas que estão a realizar a pedido de Mammon para obter a Pedra Filosofal e os sucessivos estados dos diferentes processos envolvidos:

SUBTLE:

*(...) I mean to tinct C in sand-heat to-morrow,
And give him imbibition.*

MAMMON:

Of white oil?

SUBTLE:

*No, sir, of red. F is come over the helm too,
I thank my Maker, in S. Mary's bath,
And shews lac virginis. Blessed be heaven!
I sent you of his faeces there calcined:
Out of that calx, I have won the salt of mercury.*

²⁷⁸ *Idem, ibidem*, ato IV, cena 2, p. 275.

MAMMON:

By pouring on your rectified water?

SUBTLE:

Yes, and reverberating in Athanor.

[RE-ENTER FACE.]

How now! what colour says it?

FACE:

The ground black, sir.

MAMMON:

That's your crow's head?

SURLY:

Your cock's-comb's, is it not?

SUBTLE:

No, 'tis not perfect. Would it were the crow!

That work wants something.

SURLY [ASIDE]:

O, I looked for this.

The hay's a pitching.

SUBTLE:

Are you sure you loosed them

In their own menstrue?

FACE:

Yes, sir, and then married them,

And put them in a bolt's-head nipp'd to digestion,

According as you bade me, when I set

The liquor of Mars to circulation

In the same heat.

SUBTLE:

The process then was right.²⁷⁹

Na parte inicial do diálogo percebemos que Mammon é um interessado pela arte pois demonstra, nas suas intervenções, conhecer procedimentos e substâncias utilizadas. A

²⁷⁹ *Idem, ibidem, ato II, cena 1, pp. 230-231.*

certa altura Jonson coloca Surly, o cético, a introduzir alguns comentários aqui e ali ao diálogo técnico entre Face e Subtle, o que mantém aceso um conflito e introduz alguma comicidade. Esta é uma técnica já assinalada noutras peças estudadas, como por exemplo *Lo Astrologo*, onde Cricca, criado do crédulo Pandolfo, também demonstra o seu ceticismo com ironia.

Os procedimentos que Subtle e Face descrevem como estando supostamente a realizar, estão de acordo com os tratados alquímicos disponíveis na época. Falam de três preparados em o C, o F e o H, com diferentes finalidades e sujeitos a diferentes operações. O C será tingido (“tinct”) através de um processo de aquecimento lento sendo saturado com uma substância líquida. O F, que teria estado em “digestão” em banho-maria, começa finalmente a revelar sinais de se transformar em “lac virginis”, o leite da virgem, um dos três princípios (juntamente com “acetum fontis” e “aqua vitae”) utilizados na criação da chamada água de Mercúrio, um solvente utilizado em estágios seguintes do processo. E, por fim, o preparado do frasco H, que está pronto para a “inceration”, um processo de redução de uma substância a cera, mantida em lume brando. Todos estes procedimentos são estágios de processos de transmutação de materiais identificáveis na literatura alquímica²⁸⁰.

Num outro momento extraordinário, de encontro de Subtle com Ananias, o anabatista, a questão da especificidade do discurso alquímico é sublinhada por Jonson, que aproveita para traçar paralelos com a religião. Num primeiro momento Ananias estranha o discurso hermético de Subtle:

SUBTLE:

*Take away the recipient,
And rectify your menstroe from the phlegma.
Then pour it on the Sol, in the cucurbite,
And let them macerate together.*

FACE:

*Yes, sir.
And save the ground?*

SUBTLE:

²⁸⁰ Edgar Hill Duncan, no artigo “Jonson’s Alchemist and the Literature of Alchemy”, estabelece ligações entre algumas partes do texto de Jonson e a obra *Rosarium Philosophorum* (p. 699).

No: terra damnata

Must not have entrance in the work.—Who are you?

ANANIAS:

A faithful brother, if it please you.

SUBTLE:

What's that?

A Lullianist? a Ripley? Filius artis?

Can you sublime and dulcify? calcine?

Know you the sapor pontic? sapor stiptic?

Or what is homogene, or heterogene?

ANANIAS:

I understand no heathen language, truly.

SUBTLE:

Heathen! you Knipper-doling? is Ars sacra,

Or chrysopoeia, or spagyrica,

Or the pamphysic, or panarchic knowledge,

A heathen language?

ANANIAS:

Heathen Greek, I take it.

SUBTLE:

How! heathen Greek?

ANANIAS:

All's heathen but the Hebrew.²⁸¹

Ananias chega supostamente a meio de uma conversa entre os dois parceiros e apresenta-se como um irmão pleno de fé. Subtle questiona-o sobre qual a “fé” alquímica que professa, se é seguidor de Llull ou Ripley, se sabe sublimar ou calcinar, ou o que é homogéneo ou heterogéneo, acentuando deste modo o hiato cómico entre o conhecimento e o desconhecimento da arte e da sua terminologia entre personagens. Ananias, ele próprio também detentor de um conhecimento muito “especializado”, teológico, diz não perceber linguagem pagã, apenas a hebraica. Subtle, mostrando indignação, caracteriza a alquimia de arte sagrada e refere mais alguns conceitos

²⁸¹ JONSON, *op. cit.*, ato II, cena 5, pp. 241-242.

relacionados como “chrysopoeia”, a transmutação de metais em ouro, e “spagyrica”, a prática alquímica de extração dos princípios medicinais das substâncias.

Na sequência da conversa, Subtle faz um interrogatório a Face com o intuito de demonstrar a profundidade do conhecimento na sua arte, ordenando-lhe que responda “como um filósofo” usando “a linguagem”. Assistimos a um longo enunciar de terminologia alquímica, referente a substâncias, processos e conceitos de alquimia, que Jonson, de modo magistral, vai cruzando com outros do domínio da teologia, apoiando-se em princípios comuns das duas áreas do conhecimento. Ouvimo-los assim referir as “martirizações” por que passam os metais, da sua “vivificação”, “mortificação” e “paixão”, e do “suplício supremo” do ouro, o antimónio²⁸², uma antropomorfização teológica dos metais.

SUBTLE:

Sirrah, my varlet, stand you forth and speak to him,

Like a philosopher: answer in the language.

Name the vexations, and the martyrisations

Of metals in the work.

FACE:

Sir, putrefaction,

Solution, ablution, sublimation,

Cohobation, calcination, ceration, and Fixation.

SUBTLE:

This is heathen Greek to you, now!—

And when comes vivification?

FACE:

After mortification.

SUBTLE:

What's cohobation?

FACE:

'Tis the pouring on

Your aqua regis, and then drawing him off,

To the trine circle of the seven spheres.

²⁸² Utilizado em alquimia pra tornar o ouro menos maleável.

SUBTLE:

What's the proper passion of metals?

FACE:

Malleation.

SUBTLE:

What's your ultimum supplicium auri?

FACE:

Antimonium.²⁸³

Outro momento em que o foco é colocado na linguagem utilizada pela alquimia acontece quando Surly, o cético, lista longamente um conjunto de termos associados à arte, comentando a multiplicidade de termos existentes para designar as mesmas coisas, o que faz com que “nenhum dos escritores [alquímicos] esteja em concordância com os outros”.

SURLY:

What else are all your terms,

Whereon no one of your writers 'grees with other?

Of your elixir, your lac virginis,

Your stone, your med'cine, and your chrysosperm,

Your sal, your sulphur, and your mercury,

Your oil of height, your tree of life, your blood,

Your marchesite, your tutie, your magnesia,

Your toad, your crow, your dragon, and your panther;

Your sun, your moon, your firmament, your adrop,

Your lato, azoch, zernich, chibrit, heautarit,

And then your red man, and your white woman,

With all your broths, your menstrues, and materials,

Of piss and egg-shells, women's terms, man's blood,

Hair o' the head, burnt clouts, chalk, merds, and clay,

Powder of bones, scalings of iron, glass,

And worlds of other strange ingredients,

²⁸³ JONSON, *op. cit.*, ato II, cena 5, pp. 242-243.

Would burst a man to name?

SUBTLE:

And all these named,

Intending but one thing; which art our writers

Used to obscure their art.²⁸⁴

Apesar da intensa e estranha verborreia, a terminologia está realmente de acordo com a prática alquímica, “um mundo de estranhos ingredientes que um homem rebentaria se os tentasse nomear”. Sobre a especificidade terminológica da alquimia e uma certa intenção manifesta de obscurecer o seu significado prático através de metáforas, parábolas e múltiplos níveis de significação, será curioso apontar a necessidade que Samuel Norton, alquimista inglês e neto do também alquimista Thomas Norton, sentiu ao introduzir no preâmbulo da sua obra *The Key of Alchemy*²⁸⁵ (1577) uma explicação de vários termos utilizados em alquimia. Refere ele:

To finish the last part therefore, let us come a little to explain some terms, which may seem at the first somewhat difficult to understanding. Therefore the philosophers minding as much as in them lay, to uncolour their writings with obscure speeches; did not openly use to name the metals with their accustomed names, but sometimes with devised names of each one's own particular invention;²⁸⁶

Para além da alargada descrição da vertente prática da alquimia, Jonson introduz também princípios filosóficos associados à arte. Um deles, o princípio de que a prática da alquimia, como emulação dos processos da natureza, aspira à obtenção da perfeição tal como a natureza o faz. E explica de modo extraordinário os princípios teóricos de transmutação dos metais, tendo por elementos essenciais constituintes da matéria o enxofre e o mercúrio, associados, respetivamente, aos géneros masculino e feminino a partir dos quais qualquer um dos metais pode ser criado.

SUBTLE:

²⁸⁴ *Idem, ibidem*, ato II, cena 3, pp. 234-235.

²⁸⁵ Tradução para inglês de um manuscrito alquímico em grego e latim atribuído a George Ripley.

²⁸⁶ NORTON, Samuel, *The Key of Alchemy*, transcrito do manuscrito original por William A. Ayton, 1577, disponível em: WWW<URL:http://www.levity.com/alchemy/norton_k.html>. [Consult. 8 ago. 2016].

*It is, of the one part,
 A humid exhalation, which we call
 Material liquida, or the unctuous water;
 On the other part, a certain crass and vicious
 Portion of earth; both which, concorporate,
 Do make the elementary matter of gold;
 Which is not yet propria materia,
 But common to all metals and all stones;
 For, where it is forsaken of that moisture,
 And hath more driness, it becomes a stone:
 Where it retains more of the humid fatness,
 It turns to sulphur, or to quicksilver,
 Who are the parents of all other metals.
 Nor can this remote matter suddenly
 Progress so from extreme unto extreme,
 As to grow gold, and leap o'er all the means.
 Nature doth first beget the imperfect, then
 Proceeds she to the perfect. Of that airy
 And oily water, mercury is engender'd;
 Sulphur of the fat and earthy part; the one,
 Which is the last, supplying the place of male,
 The other of the female, in all metals.
 Some do believe hermaphrodeity,
 That both do act and suffer. But these two
 Make the rest ductile, malleable, extensive.
 And even in gold they are; for we do find
 Seeds of them, by our fire, and gold in them;
 And can produce the species of each metal
 More perfect thence, than nature doth in earth.²⁸⁷*

Geber²⁸⁸ é um dos alquimistas que considera estas duas substâncias como princípios elementares constituintes dos metais. Na sua obra *Atoms and Alchemy*,

²⁸⁷ JONSON, *op. cit.*, ato II, cena 3, pp. 233-234.

William R. Newton estuda o *Summa Perfectionis*, supostamente de sua autoria,²⁸⁹ encontrando aí uma complementaridade entre a sua teoria da matéria e a sua prática alquímica, em que realizava experiências onde procurava testar a primeira. Aí é descrita a composição corpuscular da matéria, constituída por partículas mais pequenas, voláteis, capazes de penetrar em espaços existentes entre partículas, e outras maiores, não voláteis e mais fixas²⁹⁰. A mistura de teoria de constituição da matéria e a prática dos processos da sua transformação explorada no laboratório está bem presente na explicação anterior de Subtle a Surly.

Sobre todo este conteúdo alquímico que Jonson introduz na sua peça, elabora ainda uma espécie de alquimia artística suprema. Vai tecendo ao longo do texto um conjunto de metáforas relacionadas com alquimia e, sobretudo, integra os princípios da arte que movimentam o discurso no modo como estrutura a peça e constrói as personagens e as relações entre elas. Cria assim vários níveis de entendimento na peça adicionando camadas de relação com o universo alquímico. Um dos temas metafóricos recorrentes na peça é o da transformação do indivíduo como que sujeito a um processo alquímico de transformação da matéria. Logo no início da peça, no momento inicial de discussão acalorada entre Subtle e Face, o primeiro recorda ao segundo o trabalho que nele operou para o transformar, investindo no seu discurso, no seu aspeto, no seu conhecimento da arte. Mas todo esse percurso é descrito como um processo alquímico, em que Face foi retirado da bosta (usada, em alquimia, como meio de aquecimento ténue), foi sublimado, exaltado, fixado, todas estas operações limpando-o das imperfeições originais e tornando-o mais nobre, elevando-o à quintessência. Até ao ponto de estar pronto, tal como a pedra filosofal, para ser projetado sobre os metais vulgares, neste caso as futuras vítimas das suas fraudes, que serão transformadas em ouro.

SUBTLE:

(...) Thou vermin, have I ta'en thee out of dung,

So poor, so wretched, when no living thing

²⁸⁸ Transliteração parcial do nome do polímata árabe Jabir ibn Hayyan, que terá vivido no século VIII, a quem são atribuídas cerca de três mil obras nos mais diferentes domínios.

²⁸⁹ Segundo Newman, o verdadeiro autor do *Summa Perfectionis* será Paolo di Taranto, frade franciscano italiano que viveu no século XIII e traduziu obras de Geber. Ver NEWMAN, William R., *Atoms and Alchemy*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006, p. 35.

²⁹⁰ NEWMAN, William R., *ibidem*, p. 34.

*Would keep thee company, but a spider, or worse?
 Rais'd thee from brooms, and dust, and watering-pots,
 Sublimed thee, and exalted thee, and fix'd thee
 In the third region, call'd our state of grace?
 Wrought thee to spirit, to quintessence, with pains
 Would twice have won me the philosopher's work?
 Put thee in words and fashion, made thee fit
 For more than ordinary fellowships?
 (...)
 Made thee a second in mine own great art?
 And have I this for thanks! Do you rebel,
 Do you fly out in the projection?
 Would you be gone now?²⁹¹*

É identificada em vários estudos sobre esta obra de Jonson a associação na peça do par Subtle/Dol ao par alquímico enxofre/mercúrio²⁹². Um dos momentos em que essa associação se identifica no texto é quando Face elogia a suposta donzela nobre, Dol disfarçada, por forma a cativar o interesse de Mammon. Com uma forte conotação sexual, Face compara-a ao mercúrio a “operar” sobre o ingénuo: “she'll mount you up, like quicksilver, over the helm; and circulate like oil, a very vegetal”²⁹³. Encontramos exemplos da associação direta de Subtle ao enxofre quando Face chama a Subtle “smoky persecutor of nature”²⁹⁴ ou quando Ananias lhe chama “you seed of sulphure”²⁹⁵. Surly também fornece uma indicação dessa associação ao par enxofre/mercúrio quando, após tentar prevenir mais uma vez Mammon quanto à natureza ilícita das atividades do alquimista, refere: “I'll have gold before you, and with less danger of the quicksilver, or the hot sulphur.”²⁹⁶

Quanto à simbologia alquímica de Face no processo de transformação dos ingénuos em ouro, considerando a sua função de atrair as potenciais vítimas para o “laboratório”

²⁹¹ JONSON, *op. cit.*, ato I, cena 1, p. 204.

²⁹² Michael Flachmann, em “Ben Jonson and the Alchemy of Satire”, explora as instâncias onde estas associações se podem encontrar na obra de Jonson. Consultar as páginas 272 a 274.

²⁹³ JONSON, *op.cit.*, ato II, cena 3, p. 237.

²⁹⁴ *Idem, ibidem*, ato I, cena 3, p. 219.

²⁹⁵ *Idem, ibidem*, ato V, cena 3, p. 299.

²⁹⁶ *Idem, ibidem*, ato II, cena 3, p. 238.

dos meliantes, ele pode ser visto como a força que encaminha cada “metal” para o seu estado de excelência, uma essência espiritual, o “pneuma”, definida como o local de encontro do espírito e da matéria, do corpo e da alma, do mercúrio e do enxofre²⁹⁷. É o terceiro elemento do trio, que Dol, a resolver a contenda inicial entre os dois parceiros designa de “venture tripartite”²⁹⁸, e Face no final, ao dar por terminado o “contrato” entre os três comunicando aos outros dois que terão de fugir, chama de “indenture tripartite”²⁹⁹. Flachmann também vê Face como simbolizando o ar, “the force behind the fiery alchemist”³⁰⁰, sobretudo pela sua função de manejar os foles que mantêm o fogo da fornalha aceso, razão pela qual Mammon o trata pela alcunha “Lungs”, pulmões.

Este trio de princípios alquímicos, Subtle, Dol e Face, vai então atuar sobre os “metais” vulgares, que chegam ao “laboratório” na ânsia de satisfazer os seus desejos, com a intenção de os transformar em ouro, concretizando assim um dos objetivos mais famosos da alquimia. A partir de várias referências no texto, poder-se-á identificar a associação de Dapper ao chumbo (a certa altura é-lhe dito que terá de usar um coração de chumbo ao pescoço), Mammon e os pastores puritanos ao estanho (ambos contribuem com objetos nesse metal para a suposta transmutação) e Druggier ao ferro (é-lhe indicado que deverá colocar um íman, um material ferromagnético, na soleira da porta)³⁰¹. Serão estes os metais que Subtle e Dol trabalharão.

Como exemplo do tratamento metálico dado por Jonson às suas personagens, temos Subtle a explicar a Dapper que “[t]here must a world of ceremonies pass; you must be bath'd and fumigated first”³⁰². Também ele irá passar por processos alquímicos. O banho é a redução de uma substância a um estado líquido; a fumigação é a alteração de uma substância sujeitando-a a fumos corrosivos. Ambos os processos eram utilizados na preparação dos metais para sobre eles ser feita a projeção. Mais adiante na peça, Subtle acaba de despachar Mammon para outro espaço da casa para ser “trabalhado” por Dol e, com Ananias, o anabatista, já presente na sala, dá umas últimas instruções “codificadas” a Face relativas aos procedimentos a adotar com Mammon.

²⁹⁷ FLACHMANN, Michael, Ben Jonson and the Alchemy of Satire, p. 262. Vou buscar a Flachmann a definição de “pneuma”, apesar de este autor não fazer uma associação direta de Face a este princípio alquímico.

²⁹⁸ JONSON, *op. cit.*, ato I, cena 1, p. 207.

²⁹⁹ *Idem, ibidem*, ato V, cena 4, p. 307.

³⁰⁰ FLACHMANN, *op. cit.*, p. 276.

³⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 274.

³⁰² JONSON, *op. cit.*, ato I, cena 2, p. 215.

SUBTLE:

*Take away the recipient,
And rectify your menstroe from the phlegma.
Then pour it on the Sol, in the cucurbite,
And let them macerate together.*

FACE:

*Yes, sir.
And save the ground?*

SUBTLE:

*No: terra damnata.
Must not have entrance in the work.—Who are you?*

ANANIAS:

A faithful brother, if it please you.³⁰³

Um pouco antes na peça, num momento em que Dapper, a quem havia sido indicado que deveria vestir uma camisola branca, está prestes a entrar em cena, Subtle e Face referem-se a ele como o preparado no frasco H:

SUBTLE:

(...) H has his white shirt on?

FACE:

*Yes, sir,
He's ripe for inceration, he stands warm,
In his ash-fire.³⁰⁴*

Um pouco mais adiante nesta cena, após terem sublinhado a necessidade de mais dinheiro para realizar as operações alquímicas em curso, a que Mammon corresponde abrindo a bolsa, Subtle refere a este último o estado em que estão os diferentes preparados em curso: “For two of our inferior works are at fixation, a third is in ascension.”³⁰⁵ O que Mammon não percebe, mas o público certamente que sim, dada a

³⁰³ *Idem, ibidem*, ato II, cena 5, pp. 241-242.

³⁰⁴ *Idem, ibidem*, ato II, cena 3, p. 231.

³⁰⁵ *Idem, ibidem*, ato II, cena 3, p. 232.

sequência de cenas, entradas e saídas, e referências mais ou menos explícitas por parte dos atores, o que tornaria a cena extremamente risível. É que o próprio Mammon é aquele terceiro trabalho em ascensão, ou destilação, que Subtle refere, encontrando-se ainda num estágio intermédio no processo de extorsão de dinheiro por parte dos meliantes. Os outros dois trabalhos menores, mas já numa fase final de fixação, são Dapper e Drugger, ambos de poucas posses em comparação com Sir Epicure Mammon, mas já completamente entregues às ações dos vigaristas.

Surly é o único dos visitantes da casa/laboratório que parece consciente de um sentido alquímico em tudo o que ali se passa, ao dizer a Mammon que não se deixará enganar de livre vontade, que “[y]our stone cannot transmute me.”³⁰⁶

A casa de Lovewit, ausente na província por causa da praga de peste que assola Londres, transforma-se num laboratório onde um conjunto de personagens, transversais quanto às classes sociais que representam, vão procurar satisfazer a sua ganância e acabam submetidas a um processo alquímico por um trio de vigaristas que os liberta das “impurezas”, permitindo-nos vê-las como são, com os seus defeitos, vícios, pecados, ou simplesmente uma credulidade ingénuas. Os diferentes espaços da casa - fora de cena, imaginados - para onde Subtle e Face vão encaminhando os diferentes clientes, numa gestão criteriosa de encontros e sobretudo desencontros, funcionam metaforicamente como diferentes recipientes do alquimista onde mantém os preparados nas suas diversas fases de desenvolvimento.

No último ato, quando o dono da casa regressa e, conseqüentemente, o laboratório alquímico se desintegra, assistimos a uma última utilização da metáfora alquímica da pedra filosofal e da transmutação em ouro que, encerrando a peça, acaba por formar em seu torno um novo orbe de sentido. É o oportunismo, tanto de Face como do seu patrão Lovewit, o primeiro a querer salvar a face junto do amo, o segundo a querer tirar dividendos de toda a confusão gerada em sua casa pelo criado, que acaba por decidir o desenlace final da peça. Como forma de obter o perdão de Lovewit, Face, após se livrar dos seus parceiros de vigarice, obrigados a fugir de bolsos vazios ameaçados com a polícia, consegue a jovem viúva, Lady Kastrill, para o seu patrão. Este fica ainda com todos os bens guardados em duas arcas em sua casa, com o produto dos roubos do trio. Lovewit é, no final, o principal beneficiado de toda a ação que se passou naquela casa. No

³⁰⁶ *Idem, ibidem*, ato II, cena 1, p. 223.

início da peça, Subtle afirmava que Face era obra sua. Teria sido ele que o aperfeiçoara, de modo semelhante ao de um processo alquímico, até estar pronto a ser projetado sobre as vítimas para as “transformar” em ouro, tal como a Pedra Filosofal. Agora no final percebemos que Face funcionou realmente como Pedra Filosofal, mas para Lovewit, conseguindo para o patrão não apenas mais riqueza mas também o rejuvenescimento através de uma espécie de elixir da juventude, o casamento com uma jovem.

Traçando ele próprio uma metáfora entre alquimia e dramaturgia, Michael Flachmann sintetiza de modo imaginativo a função essencial da alquimia nesta peça:

Alchemy is, indeed, the focus of the play's greed and corruption. As the source of heat which distills the fools in the author's seething dramatic cauldron, it also provides a well-known system of belief through which Jonson can metaphorically illustrate the exposure of his flawed characters.³⁰⁷

Uma das eficácias da introdução da alquimia na peça, é a sua utilização como ferramenta dramatúrgica para a exposição metafórica das fraquezas e defeitos das suas personagens. Essa utilização destaca-se pela associação das personagens a elementos químicos e a sua submissão a processos de transformação ao longo da peça.

Parece consensual que esta obra constitui, antes de tudo, uma sátira à alquimia³⁰⁸. Na minha perspetiva a sátira de Jonson aponta a uma parte específica da prática alquímica, a que tem objetivos fraudulentos. Parece-me ser à utilização fraudulenta da arte e, simultaneamente, aos crédulos e gananciosos que a alimentam, que Jonson aponta a sua bateria satírica. Neste propósito, a obra de Jonson poder-se-á juntar às de Bruno e della Porta. A obra *Il Candelaio*, do primeiro, é referida como estando entre as inúmeras fontes de Jonson para a construção da peça³⁰⁹.

A especificidade do sistema de definições, conceitos e terminologia alquímicos é também explorada por Jonson que daí retira dividendos cómicos. É aproveitada para a criação de mal-entendidos, de múltiplos significados (de índole sexual ou religioso, por

³⁰⁷ FLACHMANN, *op. cit.*, p. 279.

³⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 259.

³⁰⁹ BLAND, *op. cit.*, p. 20.

exemplo), para a criação do ridículo, e também para uma sátira à hermeticidade própria desse sistema, bastando para tal expô-lo usando os seus próprios termos.

Pela sua riqueza e enorme conteúdo simbólico, a linguagem alquímica é um ótimo material para a construção literária, que Jonson explora extensamente criando diálogos ricos, ritmados e humorísticos, plenos de sugestões, insinuações e múltiplos sentidos. É também com o discurso das personagens que constrói o ambiente fumoso, e preenchido com uma singular parafernália, de um laboratório alquímico.

ALBUMAZAR, DE THOMAS TOMKIS | 1615

No final do século XVI e início do século XVII a discussão quanto à legitimidade da astrologia era grande, tendo muitos apoiantes e detratores. Um dos principais oponentes da astrologia, na época, foi John Chamber, clérigo e autor de *Treatise Against Judiciall Astrologie* (1601) onde enumera um conjunto de argumentos para demonstrar a falsidade de muitas práticas da astrologia judiciária. A sua obra originou uma resposta por parte de Christopher Heydon, *Defence of Iudiciall Astrologie* (1603), onde rebatia ponto por ponto os argumentos de Chamber. Esta resposta, por sua vez, provocou mais um conjunto de respostas, que registam bem a vivacidade da discussão na época. Uma das principais questões levantadas pelos detratores da astrologia, e a mais sensível do ponto de vista teológico, era precisamente a do livre arbítrio. Se os astros orientavam o comportamento humano e se os momentos essenciais do caráter e da vida de uma pessoa estivessem já perfeitamente definidos no momento do seu nascimento, alguns dos princípios básicos da fé cristã, como por exemplo a redenção, seriam colocados em causa. O poder divino seria colocado em causa. Mas aqui parecia existir uma concordância de ambos os lados da contenda. Para os adeptos da astrologia, os astros não forçariam um determinado acontecimento, apenas favoreceriam uma certa inclinação para que ele acontecesse, como indica Camden: “All the astrologers whom I have encountered, agree with their opponents that the stars are not causes of evil, nor do they enforce their influences; they merely incline inferior beings towards certain actions.”³¹⁰

Esta pequena nuance, num tom de natureza diplomática, cria o escape que permite a convivência da astrologia com a doutrina cristã. Sondheim amplia esta ideia parafraseando Santo Agostinho:

³¹⁰ CAMDEN JR., *Astrology in Shakespeare's Day*, *Isis*, Vol. 19, No. 1 (1933), p. 64.

(...) the stars exert their influence in accordance with the will of God. All earthly things are subject to their influence, but the soul of man, being divine, is not, for the soul is not of earthly, but of heavenly nature. The stars may, it was admitted, exert an indirect influence on man's soul through his senses, and even on his will, which is an emanation of his soul, but the will itself is free and man is given the power of withstanding this influence.³¹¹

Francis Bacon (1561-1626), o filósofo inglês considerado o primeiro teorizador dos princípios do sistema científico moderno, é apontado como uma das vozes que criticava a astrologia, colocando-a entre aquelas artes, juntamente com a magia natural e a alquimia, mais próximas da imaginação do que da razão³¹². No entanto, Bacon não rejeitava liminarmente esta arte, especificando por exemplo, relativamente ao poder dos astros sobre mundo inferior, quais as influências que seriam aceitáveis, como refere Camden:

Bacon receives the following beliefs as trustworthy elements of the science: that the effects of greater revolutions (but not of smaller, such as horoscopes and houses) are acceptable; that the operations of the heavens affect only the more tender bodies, such as humors, air, spirit, etc.; that the operations of the heavens extend rather to masses than to individuals, though it affects those individuals which are more susceptible than most men; that similarly, the heavenly bodies shed their influence not on small periods of time or within narrow limits, but upon the large spaces; and finally, that the stars incline rather than compel.³¹³

Como se verifica, também no filósofo inglês encontramos o argumento de que os astros inclinam mas não compelem.

Em março de 1615 uma adaptação muito próxima do original da peça de della Porta da autoria de Thomas Tomkis (1572-1656) foi apresentada na Universidade de

³¹¹ SONDHEIM, Shakespeare and the Astrology of His Time, *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, No. 3 (1939), p. 245.

³¹² *Idem, ibidem*, p. 258.

³¹³ CAMDEN JR., *op. cit.*, p. 61.

Cambridge com o rei James I na assistência. Apesar da grande proximidade ao texto de *Lo Astrologo*, sendo grandes partes do texto uma tradução direta das frases de della Porta, de o nome da maioria das personagens se manter igual e de o enredo ser o mesmo, Tomkis introduziu um conjunto de alterações que são significativas no contexto deste estudo e que justificam mais do que uma mera referência a esta adaptação. Uma parte dessas alterações consistiu num agilizar da ação, cortando o texto de algumas situações exploradas mais demoradamente por Porta. Mas o essencial das transformações introduzidas por Tomkis, para além do próprio título, situam-se no início e no final da peça.

Na cena inicial, quando a quadrilha de meliantes e os seus intentos desonestos são apresentados ao público, Tomkis introduz uma reflexão a propósito do roubo, afirmando que ele atravessa toda a sociedade - mercadores, advogados - com a única exceção do estudioso, daí ele ser pobre. Prolonga depois, com grande ironia, o raciocínio até ao mundo da literatura, onde todos roubam de todos (ele próprio a fazê-lo naquele instante), para concluir que “o mundo é um teatro de roubo”:

HARPAX:

And yet he steales one author from another.

This Poet is that Poets Plagiary,

And he a third's, till they end all in Homer.

ALBUMAZAR:

And Homer filth't all from an Egyptian Preestesse.

The world's a Theater of theft. Great rivers

Rob smaller brookes; and them the Ocean.

And in this world of ours, this Microcosme:

Guts from the stomack steale, and what they spare.

The meseraicks filch, and lay't i'th liver:

Where (least it should be found) turn'd to red Nectar,

Tis by a thousand theevish veines convey'd

And hid in flesh, nerves, bones, muscles and sinewes.

In tendons, skin and haire, so that the property

Thus altered, the theft can never be discovered.

Now all these pilfries couch't and composd in order,

Frame thee and me. Man's a quick masse of theevery.

RONCA:

Most Philosophicall Albumazar!³¹⁴

É fabulosa a imagem escrita acima do corpo humano como um microcosmo de ladroagem, onde Tomkis se apoia no funcionamento dos sistemas digestivo e circulatório para demonstrar essa ideia. De sublinhar que o conceito de circulação sanguínea presente nesta fala é ainda o de Galeno, o qual é composto por dois sistemas separados, um para o sangue venoso que vinha do fígado e outro para o arterial que saía do coração e era distribuído para o resto do corpo. No excerto acima a referência é ao sistema venoso, onde o “néctar vermelho” gerado no fígado a partir do quilo transporta e espalha através das veias o produto desse “roubo” ao estômago pela carne, ossos, tendões, nervos, músculos, pele e cabelo. É uma magnífica metáfora apoiada na distribuição do alimento pelo corpo através do sangue.

O sistema de Galeno é novamente invocado um pouco mais à frente, desta feita relativamente ao sistema arterial, quando Pandolfo, o velho apaixonado, revela a transformação que o amor pela jovem opera no seu corpo:

PANDOLFO:

(...) Love of young Flavia,

More powerfull then Medea's drugges, renew's

All decay'd parts of man: my Arteryes

Blowne full with youthfull spirits, move the bloud

To a new businesse: my withred Neru's grow plumpe

And strong, longing for action.³¹⁵

Galeno julgava que a artéria pulmonar transportaria ar dos pulmões para o coração e que o sangue venoso era aí misturado com esses “espíritos vitais” criando assim o sangue arterial³¹⁶. No excerto acima torna-se claro ser esta a conceção da circulação

³¹⁴ TOMKIS, Thomas, *Albumazar: A Comedy*, Ed. Hugh G. Dick, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1944, pp. 75-76.

³¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 79.

³¹⁶ Para uma perspectiva mais pormenorizada da evolução histórica do conhecimento sobre o sistema circulatório, consultar ANDROUTSOS, G. [et al.], William Harvey (1578-1657): Discoverer of Blood Circulation, *Hellenic Journal of Cardiology*, No. 53 (2012),

sanguínea para Tomkis, que coloca o velho Pandolfo a associar o rejuvenescimento do seu corpo à renovação do sangue no seu corpo com as artérias “infladas de espíritos jovens”, e conseqüente ereção do seu anteriormente murcho “Neru”.

Outra assinalável alteração introduzida por Tomkis na sua versão da peça foi a referência ao telescópio e às observações que Galileu Galilei publicara pouco antes no seu *Sidereus Nuncius* (1610). Isso acontece quando, na peça, Ronca, um dos elementos da quadrilha, convence Pandolfo da extrema sapiência e desmesurado poder de Albumazar descrevendo as suas proezas e mostrando os seus instrumentos de trabalho. Um deles é o ‘perspicill’, tal como é designado por Galileu no frontispício da obra referida:

PANDOLFO:

What's this I pray you?

RONCA:

An engine to catch starres,

A mase t'arrest such Planets as have lurk't

Foure thousand yeares under protection

Of Jupiter and Sol.

PANDOLFO:

Pray you speake English.

RONCA:

Sir, 'tis a perspicill, th'best under heaven:

With this Ile read a leafe of that small Iliade

That in a wall-nut shell was desk't, as plainly

Twelve long miles off, as you see Pauls from Highgate.

PANDOLFO:

Wonderfull workman of so rare an Instrument!

RONCA:

'Twill draw the Moone so neere that you would sweare

The bush of thornes in't prick your eyes: the Chrystall

Of a large Arch multiplie's millions,

Worke's more then by poynt blanke: and by refractions

*Opticke and strange, searcheth like th'eye of truth,
All closets that have windowes. Have at Rome,
I see the Pope, his Card'nals and his mule,
The English Colledge and the Jesuits,
And what they write and doe.*³¹⁷

Uma máquina para caçar estrelas, como o caracteriza Ronca, capaz de fazer os picos da Lua espetar-se nos olhos, tal a aproximação que consegue por “refrações óticas e estranhas”. Embora não tenha tratado esses assuntos em *Lo Astrologo*, della Porta, nas suas investigações sobre ótica, aflora o tema da aproximação de imagens distantes no livro XVII da sua *Magia Naturalis* intitulado *De captotricis imaginibus*. Na peça, Ronca não detalha o funcionamento do aparelho, tal como Galileu não o chega a fazer. Mas esta utilização do telescópio em palco, que será porventura uma das primeiras em que isso terá sucedido, foi bem explorada pelo dramaturgo que o aproveita para introduzir assuntos que ocorreriam à distância e que o instrumento permitia trazer para palco, e também para o apontar para a plateia e comentar o que os olhos revelavam:

RONCA:

What see you?

PANDOLFO:

Wonders, wonders: I see as in a Land-shappe

An honorable throng of noble persons,

As cleare as I were under the same roofe.

Seemes by their gracious browes, and courteous lookes

Something they see, which is t b'indifferent

They'l fau'rably accept: if otherwise

They'l pardon: who, or what they be, I know not.

RONCA:

Why that's the court at Cambridge forty miles hence, what else?

PANDOLFO:

A Hall thrust full of bare-heads, some bald, some busht,

Some bravely branch't.

³¹⁷ TOMKIS, *op. cit.*, pp. 80-81.

RONCA:

That's th'University

*Larded with Townes-men. (...)*³¹⁸

As maravilhas alcançadas pelo magnífico Albumazar não se ficam por aqui. A partir dos princípios do telescópio, que amplia o sentido da visão, o astrólogo construiu um outro aparelho que amplia o sentido da audição:

RONCA:

(...) The great Albumazar by wondrous Art,

In imitation of this Perspicill,

Hath fram'd an Instrument that multiplies

Objects of hearing, as this doth of seeing.

(...)

Set your hands

That th'vertex of the Organ may perpendicularly thus

Point out our Zenith. What heare you now? ha, ha, ha.

PANDOLFO:

A humming noyse of laughter.

RONCA:

Why that's the Court

And Universitie, that now are merry

With an old gentleman in a Comedy.

(...)

PANDOLFO:

(...)

O let me fee this wondrous instrument.

RONCA:

Sir, this is cal'd an Otacousticon.

PANDOLFO:

A Cousticon?

Why 'tis a paire of Asses eares, and large ones.

³¹⁸ *Idem, ibidem, p. 81.*

RONCA:

*True: for in such a forme the great Albumazar
Hath fram'd it purposely, as fit'st receivers
Of sounds, as spectacles like eyes for sight.*

PANDOLFO:

What gold will buy't?

RONCA:

*Il'e selt you when 'tis finish't:
As yet the Epiglottis is unperfect.³¹⁹*

O “otacousticon”, como antes o “perspicill”, cria um óptimo momento teatral que permite o jogo com os sons e música da peça e também com a reação do público à cena. A sua forma de orelhas ampliadas, como as de um burro, torna a cena ainda mais risível quando Pandolfo o experimenta, sublinhando a extrema credulidade desta personagem. Para rematar Tomkis ainda coloca Ronca a afirmar não poder vender o aparelho porque a epiglote ainda não está perfeita, quando obviamente essa membrana não está relacionada com o sistema auditivo. A ideia para este aparelho encontramos-la também na *Magia Naturalis* de Porta, que no livro XX da sua obra no capítulo V intitulado (na versão em italiano) “Comme si possa far un’ istrumento col quale possiamo udir di lontano”, escreve:

*Havemo dimostrato nella prospettiva ragionando degli occhiali, con i quali
poteranno veder molto di lontano, hot tenderemo di far un’istrumento, col quale
possiamo intendere per molte miglia, & investigaremo un legno, col quale possiamo
essequir questo, che sia miglior degli altri. Per ritrovar dunque la forma di questo i
strumento, è bisogno che facciamo consideratione dell’ orecchie di tutti gli animali, i
quali sono di perfettissimo udito. E già determinato ne’ precetti della Magia naturale,
che quando vogliamo ritrovare alcuna cosa di nuovo, che investighiamo la natura, e
quella imitiamo. Per saper dunque quali animali siedo di eccellente udito, è bisogno
che sappiamo quali sieno i timidi; perche la natura, la quale hà avuto riguardo alla
loro paura, accioque quelli, che manco possono di forze, almeno havessero udito
eccelesentissimo, che potessero con la fuga salvarsi, come il coniglio, la lepre, il cervo,*

³¹⁹ *Idem, ibidem*, pp. 82-83.

*l'asino, il bue, e simili. Tutti questi animali hanno orecchie molto grandi, e ben aperte verso la fronte, e drizzano quelle aperture, per dove vengono i suoni.*³²⁰

Nas suas cogitações sobre semelhante instrumento de amplificação da audição humana, della Porta considerou como forma mais adequada a das orelhas de certos animais. Quanto ao modo de utilização é sincrético: “accomodisi dunque di modo l'istrumento, che commodamente si possa porre all'orecchie come gli occhiali à gli occhi.”³²¹ Assim faz Ronca, na peça. E a audiência ri-se.

A referência mais antiga que encontrei relativamente ao termo ‘otacousticon’ foi a de ser comumente usado em Inglaterra por volta da década de 40 do século XVII³²². Francis Bacon sugere, na sua obra póstuma *Sylva Silvarum* (1626), a construção de um aparelho para auxiliar a audição, um “ear spectacle”, e menciona ter ouvido relatos de em Espanha ser usado um aparelho precisamente com aquela função³²³. Também Samuel Pepys escreveu em abril de 1668 no seu famoso diário, fonte de muito do conhecimento atual sobre os costumes da época, ter experimentado um ‘otacousticon’ na Royal Society:

*Here, to my great content, I did try the use of the Otacousticon,—[Ear trumpet.]— which was only a great glass bottle broke at the bottom, putting the neck to my eare, and there I did plainly hear the dashing of the oares of the boats in the Thames to Arundell gallery window, which, without it, I could not in the least do, and may, I believe, be improved to a great height, which I am mighty glad of.*³²⁴

Aqui, como vemos, tratava-se de um garrafão de vidro sem fundo cujo gargalo se encostava à orelha e que, segundo a opinião de Pepys, era um instrumento que ainda podia ser melhorado. Era um protótipo desenvolvido por Robert Hooke. A invenção do instrumento para fazer o “oposto”, amplificar a voz de uma pessoa, foi anunciada na

³²⁰ PORTA, G.B., *Della Magia Naturale*, Libro XX, Cap. V, p. 539.

³²¹ *Idem, ibidem*, p. 540.

³²² Para uma história da evolução tanto deste aparelho como do predecessor do megafone, consultar BARBIERI, Patrizio, *The Speaking Trumpet: Developments of Della Porta's "Ear Spectacles" (1589-1967)*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2004, p. 208. Disponível em: WWW<URL:http://www.patriziobarbieri.it/pdf/trumpet.pdf>. [Consult. 30 jun. 2014].

³²³ BACON, Francis, *Sylva Sylvarum or A Natural History in Ten Centuries*, London: Printed by J. R. for William Lee, 1670, p. 62.

Disponível em: WWW<URL:http://archive.org/stream/sylvasylvarumorn00baco#page/n131/mode/2up/>. [Consult. 30 jun. 2014].

³²⁴ PEPYS, Samuel, *The Diary of Samuel Pepys*, Ed. Henry B. Wheatley, London: George Bell and sons, 1894, 02/04/1668.

Disponível em: WWW<URL:http://www.gutenberg.org/files/4200/4200-h/4200-h.htm>. [Consult. 30 jun. 2014].

Royal Society em 1670³²⁵. O seu autor, Samuel Moreland, foi um inventor prolífico que chegou a “Master Mechanick” do rei Charles II, e chamou a este antepassado do megafone “Tuba Stentoro-phonica”, que viria também, como veremos mais tarde, a merecer honras de palco.

Do que foi dito atrás levantam-se duas possibilidades: uma, bastante provável pelo contexto académico do autor, a de Tomkis conhecer também a *Magia Naturalis* de Porta e usá-la, a par da peça do italiano, como fonte de inspiração, em particular nesta cena; outra, a de o termo “otacousticon” ter sido inventado e/ou entrado no domínio público alargado a partir da sua utilização nesta peça.

No momento em que finalmente entra em cena, o grande Albumazar vem atarefado a despachar assuntos pendentes relacionados com as suas atividades astrológicas. Almanagues calculados para o meridiano do Japão, prognósticos para viagens marítimas, máquinas de perpétuo movimento, cálculo da natividade para o Cã da Tartária, Albumazar entra como quem não tem mãos a medir para impressionar a sua vítima. A primeira tarefa de que incumbe Ronca, o seu assistente, é a de enviar para Galileu em Pádua os planetas que teria acabado de descobrir. Haverá melhor modo de um ladrão entrar em cena que não seja a roubar? Com grande desfaçatez, Albumazar rouba a Galileu a descoberta das luas de Júpiter e envia-lhas para ele as presentear a quem lhe aprouver. Decide, no entanto, ficar com algumas estrelas que encontrou entre os chifres da constelação de carneiro (numa típica referência a alguém traído pelo cônjuge) como presente de casamento para Pandolfo, e designá-las por “Sidera Pandolfea”, numa óbvia referência ao nome “Medicea Sidera” com que Galileu batizou as luas que descobriu.³²⁶

Da comparação da peça da adaptação de Tomkis com o original de Porta, pude aperceber-me, nas referências à astrologia coincidentes nas duas peças, da utilização de uma linguagem mais precisa e erudita por Tomkis³²⁷. A sua vida académica em Cambridge, onde se manteve durante treze anos, ter-lhe-á certamente dado um

³²⁵ BARBIERI, Patrizio, *The Speaking Trumpet: Developments of Della Porta's "Ear Spectacles" (1589-1967)*, p. 209.

³²⁶ TOMKIS, *op. cit.*, p. 85.

³²⁷ Esta minha opinião, após a análise das duas peças, é oposta à de Louise George Clubb na sua importante obra de referência *Giambattista Della Porta: Dramatist* (1965), onde ela afirma precisamente o contrário: “By using fewer astrological terms (possibly because he knew fewer), cutting much of the jargon and referring oftener to the gullibility of the public, Tomkis softened the satire and pointed it more decidedly at charlatanism in general.” [p. 288] Concordo que talvez exista um acentuar da sátira relativamente à credulidade das vítimas do astrólogo, mas em vez de uma menor menção à astrologia noto a preocupação com uma maior precisão terminológica e aquilo que parece ser uma tentativa de a mostrar como área do conhecimento lícita.

conhecimento atual e alargado em várias áreas do conhecimento, que se reflete no léxico usado e nas situações criadas. Todos os exemplos da peça atrás apresentados, não presentes em Porta, apontam nesse sentido.

Apresento mais três exemplos que permitem comparar o tratamento dos dois autores relativamente a um mesmo assunto. Apresento primeiro o excerto de *Lo Astrologo* e de seguida o correspondente em *Albumazar*, e assinalo a negrito as partes relevantes. No primeiro, quando Albumazar explica a extrema dificuldade e custo de fazer reviver o espírito de um homem, é introduzida a referência às esferas que sustentam os astros:

ASTROLOGO:

*Ci bisogna una intelligenza planetaria delle grosse, che sono fastidiose e fantastiche, come quella di Giove e del Sole; e queste sorti di spiriti tanto ti servono quanto si pagano bene (...)*³²⁸

ALBUMAZAR:

*This work desires a Planetary intelligence
Of Jupiter and Sol, and these great Spirits,
Are proud, phantasticall: It ask's much charges,
T'entice them from the guiding of their Spheares
To waite on mortals.*³²⁹

No exemplo seguinte, quando Cricca pergunta ao astrólogo a duração da metamorfose que supostamente operará, enquanto Porta opta por uma resposta disparatada, Tomkis decide dar uma resposta acertada (dentro dos cânones da época, obviamente), referindo que o movimento das orbes de Este para Oeste é originado pelo primeiro móvel:

CRICCA:

Dimmi, signor astrologo, per quanto tempo durerà il vignarolo nella figura di Guglielmo?

³²⁸ PORTA, *Lo Astrologo*, p. 318.

³²⁹ TOMKIS, *op.cit.*, p. 88.

ASTROLOGO:

Per un giorno naturale.

CRICCA:

E ci sono anco i giorni contra natura?

ASTROLOGO:

Il giorno naturale se intende di ventiquattro ore.

CRICCA:

E quello contra la natura?

ASTROLOGO:

*Quando il sol vien verso noi dinanzi e i giorni
son grandi, son naturali; quando vanno indietro e son brevi, vanno contro
natura.³³⁰*

CRICCA:

Pray you sir

How long shall he retain this metamorphosis ?

ALBUMAZAR:

The compleate circle of a naturall day.

CRICCA:

A naturall day ? Are any daies unnaturall ?

ALBUMAZAR:

I meane the revolution o'th' first mover,

just twice twelve houres, in which periode the rapt motion

Rowles all the Orbes from East to Occident.³³¹

Finalmente um último exemplo comparativo, no momento em que Albumazar invoca todas as sumidades astrológicas para a escolha da orientação da janela do quarto onde será operada a metamorfose. Tomkis decidiu introduzir uma espécie de contraditório, enumerando outros astrólogos, todos árabes, que serão de opinião contrária (retirando, curiosamente, Hermes Trimegisto da lista inicial de Porta):

³³⁰ PORTA, *Lo Astrologo*, p. 342.

³³¹ TOMKIS, *op. cit.*, p. 108.

ASTROLOGO:

*... e che sia in tutto conversa al settentrione: che, secondo la
opinione di Zoroastro, figlio di Oromasio persiano, larca bracmane,
Tespione gimnosofista, Abbari iperboreo, Ermete Trismegisto, Budda
babilonico, e tutt'i caldei e cabalisti, i cattivi influssi del cielo vengono da
settentrione, che è la parte di dietro del cielo.*³³²

ALBUMAZAR:

Southward must looke a wide and spacious window:

***For howsoever Omar, Alchabitius,
Hali, Abenezra, seeme something to dissent;***³³³

Yet Zoroastres, sonne of Oromasus,

Hiarcha, Brachman, Thespion Gymnesophist,

Gebir, and Budda Babylonicus,

With all the subtile Cabalists and Chaldees,

Sweare the best influence: for our metamorphosis

*Stoope from the South, or as some fay, South-east.*³³⁴

Da análise da presença da astrologia nesta adaptação de Tomkis fica-se com a ideia clara de que o escritor a veria como ciência válida e de que teria conhecimento, ou pelo menos contacto, com o saber neste domínio. No seguinte excerto de texto, quando Albumazar explica os procedimentos para a metamorfose, Tomkis acrescenta alguns procedimentos e termos astrológicos³³⁵ não presentes no texto de Porta:

With Astrolabe, and Meteoroscope,

*Il'e finde the **Cuspe** and **Alfridaria**,*

*And know what Planet is in **Cazimi**.*³³⁶

³³² PORTA, Lo Astrologo, pp. 328-329.

³³³ Para uma rápida referência sobre estes astrónomos, consultar o artigo "Latinized Names of Muslim Scholars" no sítio *Muslim Heritage*: [WWW<URL:http://www.muslimheritage.com/features/default.cfm?Page=5&ArticleID=808>](http://www.muslimheritage.com/features/default.cfm?Page=5&ArticleID=808). [Consult. 20 set. 2016].

³³⁴ TOMKIS, *op. cit.*, p. 95.

³³⁵ Cúspide ("cuspe") é a linha imaginária que separa signos consecutivos do zodíaco; firdaria ("alfridaria") é um sistema persa de períodos temporais de regência dos planetas, usado para prever acontecimentos históricos e também na vida das pessoas; cazimi é a proximidade de um planeta de uma conjunção com o Sol (tipicamente a uma distância menor que 17' de arco longitudinal); alcocoden ("alcochoden") é o planeta que, num mapa natal, determina os anos de vida de uma pessoa; almutem ("almuten") é o planeta que tem a maior influência na determinação de um mapa natal.

³³⁶ TOMKIS, *op. cit.*, p. 100.

(...)

*AlmutenAlchochoden of the starres attend you.*³³⁷

E logo a seguir coloca Cricca a fazer uma defesa da astrologia, separando-a claramente da necromancia, que adjetiva de infernal:

LELIO:

How deales Astrologie with transmutation

CRICCA:

Under the vaile and colour of Astrologie,

*He clouds his hellish skill in Necromancie.*³³⁸

No outro momento de maior adaptação da peça, no último ato, Tomkis reorganizou as cenas por forma a que a resolução dos conflitos acontecesse mais perto do final, o que vem prolongar o interesse da audiência. Ampliou substancialmente a cena da traição ao astrólogo pelos seus comparsas, tornando-a quase um espelho da cena inicial em que Albumazar revela os seus intentos relativamente a Pandolfo e faz a apologia do roubo. Ouve agora os seus argumentos voltados contra si na boca dos seus ex-comparsas que mostram ter aprendido bem o discurso com o seu mestre:

ALBUMAZAR:

Rob your carefull Maister! Are you not asham'd?

RONCA:

*'Tis our profession, As your's Astrologie.*³³⁹

Nas linhas anteriores é feita de modo claro a separação de águas entre os três ladrões e o astrólogo. Eles são mostrados como os verdadeiros ladrões profissionais e o astrólogo como alguém que tentou utilizar o conhecimento dos astros para uma arte que não era a sua. E são aqueles que o colocam no seu lugar, instando-o a dedicar-se à arte que domina:

³³⁷ *Idem, ibidem*, p. 101.

³³⁸ *Idem, ibidem*, p. 102.

³³⁹ *Idem, ibidem*, p. 140.

RONCA:

*We are your schollers,
Made by your helpe, and our owne aptnesse, able
To instruct others. 'Tis the Trade wee live by.
You that are servant to Divine Astrologie,
Do something worth her livery. Cast Figures,
Make Almanackes for all Meridians.*

FURBO:

*Sell Perspicils, and Instruments of hearing,
Turne Clownes to Gentlemen, Buzzards to Falcons,
Cur-dogs to Grey-hounds, Kitchin-maids to Ladies.*

HARPAX:

*Discover more new Stars, and unknowne Planets:
Vent them by dozens, stile them by the names
Of men that buy such ware. Take lawfull courses,
Rather then beg.³⁴⁰*

No último comentário acima, de Harpax, encontramos mais uma referência ao *Sidereus Nuncius* de Galileu onde ele anuncia a descoberta de quatro novos “planetas” (luas de Júpiter) a que chamou, em honra dos seus mecenas, “estrelas mediceias”. Não passa despercebido, nestas frases, um certo tom de desprezo face a esse “negócio” com as estrelas e os planetas. Fica-se com a sensação que Tomkis não teria Galileu em grande consideração.

Tal como na peça de Porta, Albumazar manifesta a intenção de se tornar honesto, saindo humilhado e a ameaçar vingança, não sem antes ouvir os seus assaltantes dizer-lhe, com ironia, para consultar a sua natividade, afirmando que a decisão sobre sair dali com vida tinha sido deles.

AL:

*Villaines, I'le be reveng'd,
And reveale all the business to a justice.*

³⁴⁰ *Idem, ibidem, p. 141.*

RON:

Do, if thou long'st to see thy owne Anatomie.

AL:

This treachery perswade's mee to turne honest.

FUR:

Search your Nativitie: see if the Fortunate

And Luminaries bee in a good Aspect.

And thank us for thy life. Had wee done well,

We had cut thy throat e're this.

AL:

Albumazar, Trust not these Rogues; hence and revenge.³⁴¹

O perdão ao astrólogo, no final, após a restituição dos bens roubados, é mais claro e destacado nesta peça, sendo considerado responsável, ainda que de modo involuntário, pelas reuniões amorosas do final da peça e conseqüente final feliz.

Numa última nota relativamente a esta peça, assinalo uma referência alquímica na seguinte fala de Cricca, quando tenta convencer Trincalo a não se deixar metamorfosear. Trata-se da ideia de criação de homúnculos, descrita por exemplo por Paracelso na sua obra *De rerum naturae* (1537), onde a criação de um ser à semelhança do Homem passaria por um processo de cozedura lenta ao longo de quarenta semanas em excremento de cavalo, um combustível muito utilizado nas fornalhas dos alquimistas pela temperatura morna que mantinha para determinadas preparações³⁴².

CRI:

No danger? Cut thy finger and that paines thee;

Then what wil't do to shred and mince thy carkasse,

Bury't in horse-dung, mould it new, and turne it T'Antonio?³⁴³

Na peça de Thomas Tomkis, escrita cerca de quarenta anos após a de Porta, reconhece-se um alargar do conteúdo “científico” utilizado na sua construção e um

³⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 142.

³⁴² Ver, por exemplo, sobre os quatro principais graus de calor utilizados, a obra de John French, *The Art of Distillation* (1651), disponível em: [WWW<URL:http://www.levity.com/alchemy/jfren_1.html>](http://www.levity.com/alchemy/jfren_1.html). [Consult. 7 ago. 2014].

³⁴³ TOMKIS, *op. cit.*, p. 100.

alargar do âmbito da astrologia com a introdução de mais referências relativas à astrologia natural ou astronomia. Exemplos são a referência às então recentes descobertas astronômicas de Galileu, consequências do apontar de um telescópio para o céu, e aquela que será uma das primeiras aparições de semelhante instrumento científico em palco.

MERCURY VINDICATED FROM THE ALCHEMISTS, DE BEN JONSON | 1625

Quinze anos após a estreia de *The Alchemist*, em 1625, Ben Jonson criou uma mascarada em que o cenário é precisamente “a Laboratory or Alchemist’s work-house”. Trata-se de *Mercury Vindicated from the Alchemists*, apresentada na corte de James I, e criada em conjunto com Inigo Jones, o arquiteto com quem colaborou frutuosamente na concepção de uma série de espetáculos deste gênero, visualmente muito elaborados. Nesta mascarada, Jonson oferece-nos um Mercúrio personificado que procura escapar a Vulcano, que aqui simboliza o alquimista supremo, lamentando-se das inúmeras provações a que este o sujeita na sua demanda pela Pedra Filosofal. Mercúrio surge-nos a escapar de uma fornalha que ocuparia o centro do palco e Vulcano tenta prendê-lo, fixá-lo no sentido alquímico, mas o primeiro vai escapando, sendo as suas características químicas aproveitadas metaforicamente por Jonson nesta fuga:

*Vulcan: Stay, see! Our Mercury is coming forth; art and all the elements assist! Call forth our philosophers. He will be gone, he will evaporate. Dear Mercury! Help. He flies. He is scaped. Precious golden Mercury, be fist: be not so volatile!*³⁴⁴

Parando para recuperar o fôlego, Mercúrio pede ao público presente que o ajude a esconder-se dos alquimistas que o perseguem e torturam (“my all life with them hath been an exercise of torture”), acusando-os de serem ferreiros transformados em pretensos filósofos devido à queda do negócio de fabrico de armaduras, e de, sob os nomes pomposos de “Geber, Arnold, Lully, Bombast of Hohenheim [Paracelso]”, realizarem pretensos milagres e traírem a natureza. Enumera a seguir as diferentes formas alquímicas que lhe são atribuídas e os “suplícios” por que passa no laboratório:

³⁴⁴ JONSON, Ben, *Mercury Vindicated from the Alchemists at Court*, in HARP, Richard (Ed.), *Ben Jonson’s Plays and Masques*, pp. 325-326.

*I am their crude, and their sublimate; their precipitate, and their unctuous; their male and their female; sometimes their hermaphrodite: what they list to style me. It is I, that am corroded, and exalted, and sublimed, and reduced, and fetch'd over, and filtered, and wash'd, and wiped; what between their salts and their sulphurs, their oils and their tartars, their brines and their vinegars (...)*³⁴⁵

Estes processos habituais das receitas alquímicas são aproveitados por Jonson para, através de analogias culinárias, introduzir comicidade explorando o ridículo, comparando-se o Mercúrio manipulado pelos alquimistas ao arenque ou ao pepino fumados:

*(...) you might take me out now a soused Mercury, now a slated Mercury, now a smoaked and dried Mercury, now a powdered and pickled Mercury: never herring, oyster, or cucumber past so many vexations.*³⁴⁶

A sátira aponta, de seguida, para o meio social em que a mascarada é apresentada, a corte, descrevendo o modo como os alquimistas se teriam integrado nesse meio, enganando desde criados a cortesãos, prometendo a estes últimos, por exemplo, riqueza, honras, saúde, beleza eterna e até casamento dentro do meio social.

É neste ponto que Vulcano invoca o seu exército de alquimistas para a primeira “anti-masque”, um momento coreográfico e sem texto, onde é representada a manipulação do Mercúrio pelos alquimistas, na tentativa de o fixar. A indicação de cena refere: “They all danced about Mercury with a variety of changes, whilst he defends himself with his Caduceus, and after the dance, speaks.” Merece destaque esta exploração coreográfica do tema, que concretiza uma representação metafórica não textual de procedimentos laboratoriais.

Após o “ataque” dos alquimistas, Mercúrio volta a dirigir-se ao público, acusando os alquimistas de irem além dos feitos de Prometeu e Deucalião nas suas tentativas de criação de vida em laboratório. Descarta a receita alquímica de Paracelso para a criação de um homúnculo como não funcionando, e de seguida dá exemplos de criaturas por eles criadas e das receitas supostamente utilizadas nessas criações, em mais um

³⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 326.

³⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 326.

momento de aproveitamento satírico por parte de Jonson da terminologia alquímica. No caso da criação de um astrólogo/médico, por exemplo, “a fencer in mathematics, or the town’s cunning-man, a creature of art too, a supposed secretary of the stars, but, indeed, a kind of lying intelligencer from those parts” como Jonson o define, as substâncias utilizadas para a sua criação seriam:

*Juice of almanacs, extraction of ephemerides, scales of the globe, filings of figures, dust of the twelve houses, conserve of questions, salt of confederacy, a pound of adventure, a grain of skill, and a drop of truth. I saw vegetals too, as well as minerals, put into one glass there, as adder’s-tongue, title-bane, nitre of clients, tartar of false conveyance, aurum palpabile, with a huge deal of talk, to which they added tincture of conscience, with the faces of honesty(...)*³⁴⁷

Vulcano, para a segunda “anti-masque”, chama um conjunto das criaturas por si criadas, “imperfect creatures with helms of limbecks on their heads”, para dançarem ao calor das suas fornalhas. Face à imperfeição da obra de Vulcano comparativamente à excelência do Sol [o rei, presente no público] e da natureza, Mercúrio expulsa-o e aos seus seguidores. Neste ponto a cena transforma-se de laboratório alquímico em espaço natural idílico, com um bonito caramanchão onde estão sentados a Natureza e, a seus pés, Prometeu. A partir daqui canta-se a perfeição da obra da natureza, enaltecendo a juventude e a atração amorosa, e vai-se convocando o público para as diferentes danças que compõem o resto da mascarada.

Edgar Hill Duncan, na análise que faz a este texto de Jonson³⁴⁸, considera que, enquanto a peça *The Alchemist* não é tanto uma sátira à alquimia mas sim aos charlatões e às suas vítimas, nesta mascarada a arte passa para objeto central da sátira e Jonson desfere um ataque satírico a essa “ciência fraudulenta e a uma sociedade fraudulenta”.

Uma das fontes principais de Jonson para a criação desta sátira, provavelmente de onde retirou a ideia central que lhe serve de base, foi o *Dialogus Mercurii, Alchymistae et Naturae*, do filósofo e alquimista polaco Michał Sędziwój (1566-1636), conhecido nos meios alquímicos pelo nome Michael Sendivogius, que tal como Edward Kelley, também colocou os seus dotes alquímicos ao serviço do imperador Rudolfo II. A sua obra mais

³⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 329.

³⁴⁸ DUNCAN, Edgar Hill, *The Alchemy in Jonson’s Mercury Vindicated*, *Studies in Philology*, Vol. 39, No. 4 (1942), pp. 625-637.

famosa, *Lapide Philosophorum Tractatus Duodecim* (1604) [Doze tratados sobre a pedra filosofal], mais tarde intitulada de *Novum Lumen Chymicum* [Nova luz química], teve dezenas de edições em diferentes línguas³⁴⁹. Em 1607, sob o pseudónimo que costumava usar, Divi Leschi Genus Amo, um anagrama do seu nome, foi publicado o diálogo³⁵⁰ aonde Jonson terá ido buscar a inspiração para o seu *Mercury Vindicated from the Alchemists*.

Nesse diálogo Sendivogius apresenta-nos um alquimista que, na procura da Pedra Filosofal, submete o mercúrio a uma série de processos químicos mas sem conseguir os resultados pretendidos. Decide então conjurar o Mercúrio para lhe perguntar diretamente por que razão este não lhe obedece, por que razão não o consegue fixar. O Mercúrio de Sendivogius, como o de Jonson, é insolente. O alquimista questiona-o longamente quanto à sua natureza e aos processos a que o deverá submeter, mas as respostas são para ele enigmáticas, não as consegue perceber. Continua por isso a torturá-lo repetidamente. Surge então a Natureza que, em socorro do seu filho Mercúrio, vem questionar o alquimista da razão daquele comportamento. Esta personagem alegórica vem afirmar de modo claro o que no diálogo entre o alquimista e Mercúrio já se adivinhava. Este texto é uma crítica à ignorância, àqueles que praticam alquimia sem conhecer os princípios filosóficos que a sustentam. E é feita uma distinção entre aqueles que conhecem profundamente a arte e os que a praticam por interesse, sem dela nada saber, uma distinção entre filósofo e alquimista:

*Nature: O fool, and of all men most insensate, I know and love all philosophers, and am loved of them. I take pleasure in aiding their efforts, and they help me to do that which I am unable to accomplish. But you so-called Alchemists are constantly offending me, and systematically doing despite to me; and this is the reason why all your efforts are doomed to failure.*³⁵¹

³⁴⁹ SOUKUP, Rudolf Werner, Michael Sendivogius: An alchemist and Austrian-Polish double agent of the beginning 17th century, in KOKOWSKI, M. (Ed.), *The Global and the Local: The History of Science and the Cultural Integration of Europe*. Proceedings of the 2nd ICESHS, Poland, September 6–9 (2006), p. 426.

³⁵⁰ Transcrição da autoria de Jerry Bujas disponível em: WWW<URL: <http://www.levity.com/alchemy/newchem2.html>>. [Consult. 21 mar. 2014].

³⁵¹ SENDIVOGIUS, Michael, A Dialogue between Mercury, the Alchemists, and Nature, in *A New Light of Alchymie*, London: Richard Cotes, parte 2, 1650.

O verdadeiro filósofo é apresentado como aquele que está em sintonia com a natureza, que a procura conhecer para depois a poder aperfeiçoar; e não aquele que a despreza e dela abusa:

*NATURE: No; you do nothing but cross me, and deal with my children against my will. Where you should revive you kill; where you should fix, you sublime; where you should calcine, you distil; and thus my obedient son Mercury you torment in the most fearful manner.*³⁵²

Para além da ideia da perseguição e tortura ao Mercúrio, da atitude anti-natura do alquimista, e até certo ponto da própria estrutura do texto, com um diálogo inicial entre o alquimista e o metal e o surgir da Natureza na parte final, Ben Jonson transportou ainda para a sua mascarada este argumento onde se distingue filósofo de alquimista, quando se refere a este último como quem “pretend (...) to commit miracles in art, and treason against nature. (...) [A]s if the title of philosopher, that creature of glory, were to be fetched out of a furnace (...)”³⁵³. É por esta razão que considero que o ataque satírico de Jonson neste texto, à semelhança de *The Alchemist*, continua apontado aos vigaristas da alquimia, mas aqui com uma nuance particular: é apontado aos praticantes ignorantes, desconhedores do lado espiritual da alquimia. Jonson parece estabelecer a separação entre uma linhagem descendente de ferreiros e uma linhagem descendente de filósofos, talvez assinalando a diferença entre dois tipos distintos de alquimia, talvez entre um Edward Kelley e um John Dee.

O diálogo de Sendivogius termina com a Natureza a explicar ao alquimista o que é o Mercúrio dos sábios e com aquele a ganhar consciência de que afinal nada sabe, mas também, de modo muito pragmático, que não deverá reconhecer tal facto a bem do seu negócio. Nem que para tal tenha de saltar de país em país, como já vimos acontecer atrás a algumas das personagens das peças estudadas:

ALCHEMIST: Now I see that I know nothing; only I must not say so. For I should lose the good opinion of my neighbours, and they would no longer entrust me with money

³⁵² *Idem, ibidem.*

³⁵³ JONSON, Mercury Vindicated from the Alchemists at Court, p. 326.

for my experiments. I must therefore go on saying that I know everything; for there are many that expect me to do great things for them.

NATURE: But if you go on in that way, your neighbours will at last find you out, and demand their money back.

ALCHEMIST: I must amuse them with promises, as long as I can.

NATURE: And what then?

ALCHEMIST: I will try different experiments; and if they fail, I will go to some other country, and live the same life there.

NATURE: And then?

ALCHEMIST: Ha, ha, ha ! There are many countries, and many greedy persons who will suffer themselves to be gulled by my promises of mountains of gold.³⁵⁴

THE CHEATS, DE JOHN WILSON | 1663

As representações teatrais públicas estiveram proibidas em Inglaterra durante a Guerra Civil e o Interregno, entre 1642 e 1660. Com o regresso de Charles II e a restauração da monarquia regressaram também os teatros, embora, naturalmente, sem a vitalidade e diversidade que haviam atingido no início do século XVII. O rei deu o seu apoio à constituição de duas companhias de teatro, a King's Company e a Duke's Company (esta tendo o irmão por patrono), que dividiram a responsabilidade da produção teatral londrina durante as primeiras duas décadas pós-restauração.

O regresso do rei foi saudado com um conjunto de obras panegíricas, antes e depois da sua chegada a Inglaterra, por súbditos desejosos de ver a monarquia restabelecida e, muito provavelmente, a procurar garantir desde logo o seu lugar nela³⁵⁵. Um exemplo é um poema de Elias Ashmole, *Sol in Ascendente*, onde Charles II é louvado como um sol que regressa a Inglaterra para a libertar das más influências saturninas, numa sequência de analogias e metáforas de índole astrológica:

*(...) Observe! instead of Clouds, how th'fresher Air
Inwraps us round, with its preserving care;
And the forgotten glory of our Sun,*

³⁵⁴ SENDIVOGIUS, *op. cit.*

³⁵⁵ MACLEAN, Gerald (Ed.), *The Return of the King: An Anthology of English Poems Commemorating the Restoration of Charles II*, Electronic Text Center, University of Virginia Library [em linha]. Disponível em: [WWW<URL:http://cowley.lib.virginia.edu/MacKing/MacKing.part_1.div1.html>](http://cowley.lib.virginia.edu/MacKing/MacKing.part_1.div1.html). [Consult. 30 jun. 2014].

*Which here coms riding on our Horizon,
Does like a lucky Planet, fix his Beam
On the Ascendant, of the Kingdoms Schem.
(...)³⁵⁶*

Ashmole foi um antiquário inglês e estudioso de astrologia e alquimia, que teve um importante papel na tradução e edição de obras alquímicas (é famosa a sua influente compilação *Theatre Chemicum Britannicum*, publicada em 1652), e foi um dos primeiros membros da primeira sociedade científica inglesa, a Royal Society, criada em 1660.

Os interesses de Ashmole estão de acordo com o enraizamento cultural tanto da astrologia como da alquimia, que mantiveram a sua vitalidade durante o Interregno e, posteriormente, durante o reinado de Charles II. O próprio rei, para além de astrólogos ao seu serviço, tinha um laboratório para a realização de experiências alquímicas e adquiria livros sobre este tema³⁵⁷. Um catálogo de obras inglesas relacionadas com alquimia publicado em 1688 por William Cooper confirma a vivacidade do interesse em alquimia na época. De acordo com o *A catalogue of chymicall books*, que contém 422 entradas, nas décadas de 50, 60 e 70 do século XVII houve um incremento assinalável no número de publicações relacionadas com esta arte (uma média de dez livros por ano), quando comparamos com os cem anos anteriores (média de um a dois livros por ano)³⁵⁸. Naturalmente, o interesse pela arte abrangia um espectro amplo de praticantes, desde aqueles empenhados em aprofundar os seus conhecimentos até aos que dela se serviam para ludibriar os seus semelhantes.

The Cheats, de John Wilson (1626-1696), advogado e dramaturgo inglês, será talvez a primeira comédia inglesa do período da restauração a debruçar-se sobre astrologia, alquimia e as chamadas ciências ocultas em geral³⁵⁹. Na peça, escrita em 1662 e representada no ano seguinte, o foco é colocado, mais uma vez, na utilização da

³⁵⁶ ASHMOLE, Elias (1660), "Sol in Ascendente: or, the glorious appearance of Charles the second, upon the horizon of London, in her horoscopical sign, Gemini.", in Maclean, Gerald (ed.), *The Return of the King: An Anthology of English Poems Commemorating the Restoration of Charles II*, Electronic Text Center, University of Virginia Library. Disponível em: WWW<URL:http://etext.lib.virginia.edu/etcbib/toccer-new2?id=MacKing.xml&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=73&division=div2>. [Consult. 30 jun. 2014].

³⁵⁷ WILLARD, Thomas S., John Wilson's satire of hermetic medicine, in PORTER, Roy; ROBERTS, Marie M. (Eds.), *Literature and Medicine during the Eighteenth Century*, London: Routledge, 1993, pp. 136-150.

³⁵⁸ KASSEL, Lauren, Secrets Revealed: Alchemical Books in Early-Modern England, *History of Science*, Vol. 49, No. 162 (2011), pp. 61-87.

³⁵⁹ WILLARD, *op. cit.*, p. 137.

astrologia por charlatões com a finalidade de ganhar dinheiro à custa de crédulos incautos. Um dos motores da peça é a necessidade de obter dinheiro da maioria das personagens, outro é a infidelidade amorosa de todas aquelas que são casadas. No final, o equilíbrio é atingido com a reunião geral em torno da união de um casal jovem. O título da peça reflete a forte sátira que é traçada a um conjunto de personagens fraudulentas, sendo mais acentuada na do presidente de câmara corrupto, no clérigo presbiteriano que vira a casaca com a restauração, e no astrólogo aldrabão.

A temporada de estreia da peça em Londres, em 1663, durou apenas duas semanas, pois foi banida do palco, isto apesar dos grandes cortes no texto infligidos anteriormente pelo “Master of Revels”, responsável pela censura. Thomas Spaulding Willard aponta duas possíveis causas para o banimento da peça: uma, a sátira religiosa, razão de muitos dos cortes prévios no texto original; outra, a sátira à credence generalizada explorada pela personagem de Mopus, astrólogo médico. Esta personagem terá sido inspirada num astrólogo médico e rosa-cruz contemporâneo, John Heydon, e as suas vítimas na peça poderiam ter sido também baseadas em pessoas reais³⁶⁰. A proximidade da peça à realidade poderá ter sido demasiada. A peça, no entanto, voltaria a cena em diversas ocasiões, sempre com sucesso junto do público, e teve grande popularidade até ao fim do século, tendo tido quatro edições (em 64, 71, 84 e 93)³⁶¹. A versão aqui estudada é a de 1693.

John Wilson é considerado um seguidor do estilo de Ben Jonson, e *The Cheats* é apontada como sendo uma adaptação de *The Alchemist*, o que não surpreenderá se considerarmos que a peça de Jonson foi uma das que se manteve com sucesso em cena nos palcos da restauração, sendo representada em Londres, na década de 60, em 61, 62, 64 e 69³⁶². As duas peças foram contemporâneas em palco, e existiria, sem dúvida, um diálogo intertextual. O próprio Wilson reconhece no prefácio a inspiração em Jonson, encarando-a como normal e apontando por sua vez a dívida de Jonson às personagens alquimistas escritas por Chaucer e Erasmo de Roterdão³⁶³. Embora Willard, na sua análise da peça, encontre uma correspondência entre todas as personagens de *The*

³⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 138.

³⁶¹ WILSON, John, *The Cheats*, in MAIDMENT, James; LOGAN W. H. (Eds.), *The Dramatic Works of John Wilson*, Edinburgh: William Paterson, 1874, p. 2.

³⁶² MUNRO, Lucy, *The Alchemist: Stage History*, *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online* [em linha], disponível em: WWW<URL: http://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/stage_history_Alchemist/>. [Consult. 30 jun. 2014].

³⁶³ WILSON, *op. cit.*, p. 13.

Alchemist e as de *The Cheats*, e identifique num conjunto de cenas desta última a inspiração na primeira³⁶⁴, a transformação operada por Wilson é tão profunda que estamos, sem dúvida, perante uma nova peça, mais do que uma adaptação da de Jonson.

A “ciência” em *The Cheats* chega-nos pela personagem do astrólogo, Mopus, supostamente versado em múltiplas artes como astrologia, medicina ou alquimia. Uma das fontes de Wilson para a escrita da peça foram as obras de John Heydon, o astrólogo que serviu como modelo para Mopus. Heyden, astrólogo e advogado, foi a partir de determinada altura um escritor prolífico em assuntos relacionados com a arte, mas a opinião generalizada na época era a de que seria um plagiador. Elias Ashmole descreveu-o como “an ignoramus and a cheate.”³⁶⁵ Em 1656 Heydon casou com a viúva do astrólogo e herbalista Nicholas Culpeper (1616-1654), ela própria herbalista, tendo Hayden assumido não apenas o lugar de esposo mas também as ocupações de astrólogo e médico daquele. Ter-se-á também apoderado de uma série de manuscritos deixados por Culpeper, que publicaria depois em nome próprio.

Duas das obras de Hayden consultadas por Wilson durante a escrita da peça foram *A New Method of Rosie-Crucian Physick* (1658) e *The English Physitians Guide* (1662). A associação de Mopus a Heydon na peça seria imediata, não tanto pela utilização de excertos das suas obras nas falas do astrólogo, mas pelo modo como assinava as suas publicações que é reproduzida na peça, num momento em que um dos panfletos em que promove os seus serviços é lido por duas personagens:

(...) 'As also (to let the world see how wide of their mark they are like to run that as boldly as ignorantly dare adventure on physic without the knowledge of astrology), I resolve these ensuing astrological questions:

' The sick, whether they shall recover or not ; the party absent, whether living or dead. How many husbands or children a woman shall have ; whether one shall marry the party desir'd, or whom else. Whether a woman hath her maidenhead or not, or shall be honest after marriage, or her portion well paid. If a man be wise or a fool. Whether it be good to put on new clothes. If dreams be for good or evil. Whether a child be the reputed father's ; or shall be fortunate, or not. Ships at sea, whether safe

³⁶⁴ WILLARD, *op. cit.*, pp. 138-139.

³⁶⁵ THULESIUS, Olav, *Nicholas Culpeper: English Physician and Astrologer*, London: MacMillan, 1992, p. 157.

or not. Of law-suits, which side shall have the better. And generally, all astrological questions whatever.

'Iatros Iatrophilus Mopus,

*'A Servant of God, and Secretary of Nature.'*³⁶⁶

O epíteto de “A Servant of God, and Secretary of Nature” é *ipsis verbis* o usado por Hayden no frontispício das suas publicações.

No mesmo panfleto de Mopus podemos ler um ataque do astrólogo às práticas “diabólicas” do College of Physicians of London e da Society of Apothecaries, no seguinte excerto:

*'In the name of God, through the light of the Son, by the revelation of the Spirit, I cure these diseases, perfectly and speedily, without any annoyance to the body, which commonly happens through college bills and apothecaries' medicines, with which the devil has deceived the world these many hundred of years.'*³⁶⁷

No final da década de 1650 e início da de 60 estava acesa, em Inglaterra, uma forte disputa entre os vários atores da prática médica. O College of Physicians, tradicionalmente responsável pela regulação na área, apoiava o ensino e a prática da medicina baseado em princípios galénicos e aristotélicos, como a teoria dos humores, que começavam a ser postos em causa com o advento da filosofia experimental, muito impulsionada pelos membros da recém-criada Royal Society³⁶⁸. A autoridade reguladora do College of Physicians era contestada tanto pela Barber-Surgeons' Company como pela Society of Apothecaries, as outras duas organizações do setor, e juntamente com os “virtuosi” ou apoiantes da “nova ciência” experimental, conseguiram mover influências para impedir em 1664 a ratificação de uma carta régia que ampliaria os poderes do College (que haviam sido recentemente reduzidos, em 1656, por Oliver Cromwell)³⁶⁹. A pressão era para que o College of Physicians reformasse a sua atividade, aumentando o ensino experimental e incorporando a “medicina química” nas suas práticas, como

³⁶⁶ WILSON, *op. cit.*, p. 36.

³⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 36.

³⁶⁸ ANSTEY, P. and BURROWS, J., John Locke, Thomas Sydenham, and the Authorship of Two Medical Essays, *The Electronic British Library Journal* [em linha], 2009. Disponível em: WWW<URL:http://www.bl.uk/eblj/2009/article3.html>. [Consult. 30 jun. 2014].

³⁶⁹ COOK, Harold J., The Society of Chemical Physicians, the New Philosophy, and the Restoration Court, *Bulletin of the History of Medicine*, Vol. 61 (1987), p. 64.

escrevia na época um apologista da reforma da instituição, afirmando que desse modo “It would make medicine into a science, which is so universally the design of the present Age”³⁷⁰.

A ampla disseminação da “medicina química” influenciada pelo médico e químico/alquimista flamengo Jan Baptist Van Helmont (1580-1644), seguidor de Paracelso e abertamente anti-aristotélico, concorriam para o questionamento dos métodos tradicionais de tratamento, como as purgas ou as sangrias. Um dos seguidores em Inglaterra das práticas helmontianas foi o médico George Thomson (1619-1676), que esteve envolvido numa polémica pública com John Heydon após acusar os membros do College of Physicians de abandonarem Londres quando do grande surto de peste em 1665, em vez de ficarem a tratar das vítimas.

Este momento de fraqueza do College of Physicians e a proliferação da “medicina química”, com a prescrição de medicamentos a ser praticada por químicos, herbalistas, boticários e charlatões, muitos sem qualquer formação, levou à tentativa de criação da Society of Chemical Physicians, impulsionada pelo “médico químico” autodidata Thomas O’Dowde. O’Dowde, juntamente com George Thomson e outros químicos, promoveram uma petição, assinada por uma lista eclética de apoiantes que refletia a diversidade dos praticantes, e onde se incluíam vários membros da Royal Society, com a finalidade de obter o apoio do rei para a nova sociedade profissional. Mas a influência do College of Physicians na corte era ainda grande e a criação da sociedade não foi aprovada, sendo uma das acusações a desfavor a da ausência de formação em medicina, e consequentemente de charlatanice, de muitos dos seus subscritores, a começar pelo próprio O’Dowde.

Este “médico químico” publicara em abril de 1664 um panfleto intitulado *The Poor Man’s Physician, Or the True Art of Medicine* onde se anunciava capaz de curas fabulosas incluindo curar a peste em apenas seis horas³⁷¹. Thomas O’Dowde e a esposa morreriam pouco depois, em agosto de 1665, vítimas precisamente da peste.

O panfleto de promoção do astrólogo Mopus em *The Cheats* promete algo muito semelhante:

³⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 65.

³⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 69.

"The new disease (otherwise called the Great Pox) with all its appendices, in few days, with herbs that I gather in the woods, and gums of trees — agues of all sorts, in three fits—gout, whether knotted running, in four or five dressings — dropsy — timpany — rickets — spleen — convulsion — yellow and black jaundies, stone, strangury, and collick, in six hours.³⁷²

Esta “guerra das medicinas” está presente também no seguinte momento, quando Mopus ao consultar um doente, rasga a receita que lhe havia sido passada por um médico do College of Physicians:

MOPUS: You do well. Let me see —what says the College ? Sperma coeti, confectio quaedam — pox on't, I have forgot the rest. Sperma coeti —sperma cox comb. They're a company of quacking fools. 'Tis Parmacitty, and takes its name from the city of Parma. Hang this foisting— I'll trust ne'er a doctor of them all. — [He tears the paper.]— Have a little patience, madam, and I'll send you a preparation of my own. In the mean time, your servant. I am staid for at present.³⁷³

Imagine-se o riso que terá provocado na plateia um charlatão a chamar aos ilustres membros do College of Physicians uma “companhia de charlatões imbecis”.

Wilson brinca com a sonoridade de “sperma coeti”, o espermacete, substância produzida na cabeça dos cachalotes e usada (ainda hoje) como excipiente em medicamentos, colocando Mopus a afirmar que a designação correta seria “Parmacitty”, cujo nome derivaria da cidade de Parma. Na pequena brincadeira reproduzida acima estão contidos três factos relacionados com a medicina da época: um o da medicina ser praticada por muitos indivíduos sem qualquer formação; um outro o de alguns fazerem os seus próprios preparados para administrar aos pacientes; e finalmente, o da língua médica tradicional ser o latim, o que de certo modo permitiria manter esse conhecimento sob o controle de uns poucos. A este propósito Nicholas Culpeper, autor da influente obra *The English Physitian, or an Astrologo-Physical Discourse of the Vulgar Herbs of this Nation* (1653), uma obra sobre as plantas e ervas medicinais inglesas, e responsável pela primeira tradução do *Pharmacopoeia Londonesis* do Royal College of

³⁷² WILSON, *op. cit.*, p. 36.

³⁷³ *Idem, ibidem*, p. 35.

Physicians sob o título *A Physical Directory, or a Translation of the London Dispensary* (1649), afirmava:

I am writing for the Press a translation of the Physicians' medicine book from Latin into English so that all my fellow countrymen and apothecaries can understand what the Doctors write on their bills. Hitherto they made medicine a secret conspiracy, writing prescriptions in mysterious Latin to hide ignorance and to impress upon the patient. They want to keep their book a secret, not for everybody to know.³⁷⁴

A tradução de Culpeper foi bastante criticada pelo College of Physicians mas era também muito crítica nos comentários que fazia a esta instituição.

Encontramos também em *The Cheats* algumas referências astronómicas da época, nomeadamente as datas de ocorrência de duas grandes conjunções (de Júpiter e Saturno):

SCRUPLE: (...) But to our business. I have heard, sir, you are a man of art ; and therefore I would fain know what you conceive of this notable conjunction of Satan and Jupiter in October next, which the learned believe to be the forerunner of doomsday, if not the thing itself.

MOPUS: Saturn and Jupiter, you mean, in Sagitary ?

SCRUPLE: The same. What may it portend ? Good or evil?

(...)

MOPUS: The last conjunction of these two planets happened(...) in February 1643, in 25 degrees of Pisces—a sign of the wat'ry triplicite,³⁷⁵ not known in nature before, which produced those monstrous actions not heard of in the world before. And now, forasmuch as their conjunction is in Sagitary, the day-house and triplicite of Jupiter,³⁷⁶ we may conclude it is the more considerable, in regard they have wholly

³⁷⁴ Citado em DAVIS, Dylan W., Nicholas Culpeper: Herbalist of the People, 2009, disponível em: [WWW<URL:http://www.skyscript.co.uk/culpeper.html#9back>](http://www.skyscript.co.uk/culpeper.html#9back). [Consult. 19 set. 2016].

³⁷⁵ Em astrologia uma triplicidade é um conjunto de três signos associados a um dos elementos clássicos (fogo, terra, ar e água). A triplicidade da água é o conjunto dos signos Caranguejo, Escorpião e Peixes.

³⁷⁶ Adicionalmente, cada uma das triplicidades (ou 'trigon') tem "planetas" regentes, cuja influência será supostamente maior. No caso da triplicidade do fogo, a que pertence o signo Sagitário, os regentes de dia são o Sol, Júpiter e Saturno, e de noite, Júpiter, o Sol e Saturno.

*left the aquatic trigon, and will for many years make their conjunction in the fiery tranquillity ; for when any alteration from one trigon to his contrary happens—*³⁷⁷

As datas indicadas correspondem à ocorrência real de conjunções entre os dois planetas. Os conceitos astrológicos utilizados por Mopus para a sua argumentação estão, também, de acordo com a prática da arte. Wilson provavelmente terá ido buscar esta informação a almanaques da época. Mopus menciona também um eclipse solar no seguinte excerto, que também ocorreu na data indicada:

*Why, truly, that is somewhat uncertain ; in regard it will depend so much upon that great eclipse of Sol in Cancer in the house of the moon, the 22d day of June 1666, and will appear almost total at Rome.*³⁷⁸

Uma das questões na época para a qual ainda não havia resposta e que era repetidamente abordada em diferentes publicações era a da Idade do Mundo, de acordo com a Bíblia. Entre os autores que discutiram o tema e adiantaram sugestões encontram-se Johannes Kepler e Isaac Newton. Em 1658 foi publicada postumamente a obra *Annals of the World*, de James Ussher que, baseado essencialmente nas árvores genealógicas descritas na Bíblia, estabelecia o momento da Criação como tendo ocorrido no ano 4004 a.C., mais precisamente ao cair da noite de domingo dia 23 de outubro desse ano (do calendário juliano). A obra de Ussher, um conceituado académico, teve bastante influência na época. Também indicava o ano de 2348 a.C. como o ano de ocorrência do Dilúvio. Na peça de Wilson, após impressionar uma personagem descrevendo um conjunto de artefactos antiquíssimos que teria na sua coleção particular, Mopus dispõe-se a revelar a data em que teria ocorrido o Dilúvio. O ano apontado para essa ocorrência está de acordo com a data indicada por Ussher. O ano 2348 a.C. seria o 1656º ano de existência do mundo. A extrema precisão indicada por Mopus no seu cálculo seria um expediente cómico para provocar o riso e acentuar a charlatanice do astrólogo:

³⁷⁷ WILSON, *op. cit.*, pp. 58-59.

³⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 59.

SCRUPLE: (...) And, now I find you so near the Flood, give me the exact time and the language of that time, and I'll say you're a scholar.

MOPUS: For the time, it was, according to our computation, the 5th day of June, in the 1656th year of the world, one month and seventeen days, nor more nor less; and by all good tokens, upon a Friday — Sol in Gemini. The Dominical letter that year D— fifteen minutes precisely after sun-setting.³⁷⁹

As referências alquímicas introduzidas por Wilson na peça estão concentradas numa cena em que Mopus tenta convencer duas personagens da sua enorme sapiência, socorrendo-se de um discurso recheado de termos e conceitos alquímicos que Wilson foi buscar à obra *The English Physicians Guide* (1662), de John Heydon, que por sua vez o “roubara” a John French na sua obra *The Art of Distillation* (1651).

MOPUS: Hermetically, I shall. It is situated in the centre of the earth, and yet falls neither within centre nor circumference ; small, and yet great ; earthy, and yet watery ; airy, and yet very fire ; invisible, yet easily found ; soft as down, yet hard above measure ; far off, and yet near at hand. That that is inferior, is as that which is superior ; and that which is superior is as that which is inferior. Separate the combustible from the incombustible, the earth from the fire, the fluid from the viscous, the hot from the cold, the moist from the thick — sweetly, and with a great deal of judgment, per minima, in the caverns of the earth - and thou shalt see it ascend to heaven, and descend to earth, and receive the powers of superiors and inferiors. Comprehend this, and he happy ! Thou hast discover'd the balsam of sulphur, the humidum radicale of metals, the sanctuary of nature ; and there is little or nothing between thee and the mountain of diamonds, and all the spirits of astromancy, geomancy, and coschinomancy are at your command.³⁸⁰

Willard afirma, a este propósito que “Mopus hermetic formula takes us to the heart of Wilson’s parodic art and learned satire. We find Wilson at work with Heydon’s latest book beside him.”³⁸¹

³⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 59.

³⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 51.

³⁸¹ WILLARD, *op. cit.*, p. 142.

Mopus, como outros astrólogos vistos anteriormente, utiliza também argumentos de autoridade para impressionar os seus interlocutores com a suposta vastidão do seu conhecimento e simultaneamente esconder a sua ignorância, como se demonstra com o seguinte excerto:

MOPUS: (...) Wherein, though I dare not be positive, yet, as far as Trismegistus, Albobazen, Haly ; Messahala, Zael, Rabbi Abraham ; Alubater, Avenezra, Albumacer; Guido, Bonetus, Hispalensis, Firmius ; Alchindus, Proclus, Monterejus ; Albertus Teutonicus, Averrois ; and the most ancient Chaldeans, Egyptians, Moors, Jews, or Arabians have discourst, either this or the like, I shall give you my opinion.

SCRUPLE: I profess, a great-read man !³⁸²

Não é apenas Mopus que impressiona pela quantidade de autores que teria lido. O seu criador, como já vimos, documentou-se bastante para escrever a peça. Wilson introduz referência a algumas figuras famosas relacionadas com alquimia e astrologia, como John Dee e Paracelso, na seguinte passagem:

SCRUPLE: (...) And why may not the devil be in that globe, as well in the pummel of Paracelsus's sword, and Doctor Dee's cristall?³⁸³

Mas ainda mais interessante é constatar, nos seguintes excertos, o diálogo que Wilson estabelece com a representação dramática de algumas dessas figuras, neste caso o Dr. Fausto e Albumazar, o que atesta a influência da arte teatral na criação e transformação da sua imagem pública:

SCRUPLE: (...) Well, well, mark what I say!— if he has not made some secret express contract with Satan, I'll be your teacher no longer. If you had ever read Doctor Faustus, this would not be strange to you.³⁸⁴

³⁸² WILSON, *op. cit.*, p. 58.

³⁸³ *Idem, ibidem*, p. 40.

³⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 39.

*MOPUS: Nor would I, by my good will, deal with other. Do you take the wise men, and give me the fools ; and then see who'll have the most practice ! There are but two sorts of people in the world —aut qui captant, aut qui captantur; aut corvi qui lacerant, aut cadavera quoe lacerantur.*³⁸⁵ Which the great Albumazer has most significantly rendered by cheaters and cheatees.³⁸⁶

LES AMANTS MAGNIFIQUES, DE MOLIERE | 1670

Numa peça de Molière (1622-1673) surge um astrólogo como personagem: a *comédie-ballet Les Amants Magnifiques*, estreada a 4 de Fevereiro de 1670 no palácio real de Saint-Germain-en-Laye. Na peça, uma jovem princesa tem dois príncipes pretendentes e a mãe, a rainha, aguarda que ela se decida por um deles. No entanto a inclinação amorosa dela vai para um terceiro, um militar de alta patente, que também nutre por ela um amor silencioso. Por sugestão do astrólogo da corte (que se revelará um charlatão), a rainha decide entregar a sorte da filha à vontade dos astros, que o astrólogo pretende orientar para o príncipe que mais alvissaras lhe oferecer. O militar, no entanto, durante uma caçada, salva a rainha de um javali enfurecido, e ela, interpretando isso como um sinal dos deuses, decide permitir o seu casamento com a filha. Tudo acaba bem, assim, exceto para o astrólogo, que é, no final, espancado pelos príncipes preteridos.

Mais uma vez o conflito a resolver é a impossibilidade de união de duas pessoas que se amam mutuamente e, mais uma vez, os servos são veículo para a comunicação entre o par, como é aqui o caso de Clitidas, o bobo da corte (*'plaisant de cour'*), que desempenha também o papel de contra-argumentador face ao astrólogo Anaxarque. Esta duas personagens, aliás, acabam por funcionar em algumas cenas como dupla cômica, com Clitidas, que seleciona Anaxarque como alvo preferido da sua ironia, a erodir permanentemente a imagem de respeitabilidade e sapiência do astrólogo face à princesa Aristione (que adquire o estatuto de análoga de Louis XIV).

³⁸⁵ Tradução livre: “os que caçam e os que são caçados; os corvos que devoram e os cadáveres que são devorados.”

³⁸⁶ WILSON, *op. cit.*, pp. 73-74. Trata-se de uma referência direta à peça *Albumazar*, de Thomas Tomkis, em particular à seguinte fala no ato I, cena 1 da peça: “Be watchfull, haue as many eyes as heauen. And eares as harveft: be refolu'd and impudent, Beleeue none, truft none: for in this Citie (As in a fought field Crowes and CarkafTes) No dwellers are but Cheaters and Cheateez.”

*CLITIDAS. (...) Cette nuit, j'ai songé de poisson mort, et d'œufs cassés, et j'ai appris du seigneur Anaxarque, que les œufs cassés et le poisson mort signifient malencontre.*³⁸⁷

Anaxarque chega a queixar-se de ser alvo permanente dos comentários do bobo, ao que este responde invocando o determinismo astral:

*CLITIDAS. (...) Ne dites-vous pas que l'ascendant est plus fort que tout; et s'il est écrit dans les astres que je sois enclin à parler de vous, comment voulez-vous que je résiste à ma destinée?*³⁸⁸

Clitidas, personagem representada pelo próprio Molière³⁸⁹, tem claramente o papel de questionar abertamente a astrologia. Um dos argumentos sarcásticos que dispara é o de que alguém que tem conhecimentos acima do comum dos mortais tenha necessidade de ser suportado por estes:

CLITIDAS. Avec tout le respect que je dois à Madame, il y a une chose qui m'étonne dans l'astrologie, comment des gens qui savent tous les secrets des Dieux, et qui possèdent des connaissances à se mettre au-dessus de tous les hommes, aient besoin de faire leur cour et de demander quelque chose.

ANAXARQUE. Vous devriez gagner un peu mieux votre argent, et donner à Madame de meilleures plaisanteries.

*CLITIDAS. Ma foi, on les donne telles qu'on peut. Vous en parlez fort à votre aise, et le métier de plaisant n'est pas comme celui d'astrologue. Bien mentir, et bien plaisanter sont deux choses fort différentes, et il est bien plus facile de tromper les gens, que de les faire rire.*³⁹⁰

Nesta sua única abordagem à astrologia, Molière aborda a questão delicada do astrólogo de corte com muita diplomacia. O expediente utilizado é colocar o sarcasmo na boca do bobo da corte, uma figura que historicamente teve esse papel transgressor de

³⁸⁷ MOLIÈRE, *Les Amants Magnifiques*, in DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.), *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*, Paris: Librairie Hachette, Vol. VII, 1882, ato I, cena II, p. 395.

³⁸⁸ *Idem, ibidem*, ato I, cena II, p. 396.

³⁸⁹ BLOCH, Olivier, De Molière à Diderot : comment prendre la censure à son propre jeu ?, in MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno, TOPA, Francisco (Orgs.), *Teatro do Mundo: Teatro e Censura*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013, p. 118.

³⁹⁰ MOLIÈRE, *Les Amants Magnifiques*, ato I, cena II, pp. 396-397.

dizer a verdade a brincar. Aquele a quem era permitido, e perdoado com uma gargalhada, a ultrapassagem dos limites do decoro. Na peça, este exercício de crítica é equilibrado por Molière através da autocensura de Clitidas que, após sugerir que a corte seria enganada por um charlatão, se ordena a si próprio que se cale:

CLITIDAS, se parlant à lui-même. Paix, impertinent que vous êtes. Ne savez-vous pas bien que l'astrologie est une affaire d'État, et qu'il ne faut point toucher à cette corde-là? Je vous l'ai dit plusieurs fois, vous vous émancipez trop, et vous prenez de certaines libertés qui vous joueront un mauvais tour ; je vous en avertis. Vous verrez qu'un de ces jours on vous donnera du pied au cul, et qu'on vous chassera comme un faquin, taisez-vous, si vous êtes sage.³⁹¹

Molière aborda aqui, não apenas, a astrologia enquanto objeto de censura, mas comenta inclusive a própria censura enquanto instrumento e prática real³⁹².

Há ainda quem interprete a presença da astrologia nesta peça como metáfora da instituição católica³⁹³, desviando para o campo religioso todas as questões de poder, influência, falsidade, maniqueísmo, corrupção, que são levantadas quanto a Anaxarque e à sua arte. A leitura, sob este prisma, do excerto atrás destacado, traz realmente uma outra dimensão às palavras de Clitidas.

Mas mesmo considerando esta possível interpretação, é indelével uma crítica pungente à astrologia e seus praticantes. Em França, apesar das proibições determinadas por éditos reais no século anterior e na primeira parte do século XVII, a astrologia tem uma presença significativa e transversal aos vários setores da sociedade³⁹⁴. A corte de Louis XIII teve um astrólogo oficial³⁹⁵, Jean-Baptiste Morin (1583-1656), com enorme influência na esfera do rei. Morin ficou também conhecido, numa perspectiva mais científica (no sentido moderno), por ter tentado resolver o problema da determinação da longitude no mar, concorrendo a um prémio instituído pelo Cardeal Richelieu para a resolução do problema (sem sucesso, apesar dos seus argumentos afirmando o oposto). Ficaram também famosas as suas disputas com

³⁹¹ *Idem, ibidem*, ato I, cena II, p. 397.

³⁹² BLOCH, Olivier, *op. cit.*, p. 118.

³⁹³ *Idem, ibidem*, p. 164.

³⁹⁴ DREVILLON, Hervé, *Lire et écrire l'avenir. L'astrologie dans la France du Grand Siècle (1610-1715)*, Seyssel: Champ Vallon, 1996, p. 248.

³⁹⁵ HINE, William L., J. B. Morin: The Last <<Official>> Court Astrologer, *Cahiers du dix-septième*, No. 2, 1988, p. 122.

Gassendi e Galileu, nomeadamente sobre a questão do movimento da Terra. Morin, um acérrimo defensor do geocentrismo, argumentou a favor da situação da Terra no centro do sistema solar com base em premissas astrológicas.

Jean-Baptiste Morin, o mais famoso astrólogo fancês, terá sido a inspiração de Molière para a personagem do astrólogo Anaxarque³⁹⁶. Olivier Bloch sugere mesmo que a ideia da sátira à astrologia teria sido sugerida ao dramaturgo por François Bernier, filósofo e amigo de Molière, que estivera envolvido, uns anos antes, numa querela com Morin³⁹⁷.

É um facto amplamente referido o cálculo da natividade, por Morin, do futuro Louis XIV. A interpretação do horóscopo no contexto da corte, muito comum, era também uma prática política, influenciando decisões. Mas tendo Morin falecido quando Louis XIV contava apenas dezoito anos, a sua influência sobre o jovem rei parece não ter sido grande. O rei, aliás, não teria grande inclinação para a astrologia, o que não o impedia, por outro lado, de aceitar ofertas de cariz astrológico³⁹⁸.

Louis XIV terá certamente aprovado a resolução do primeiro ministro Colbert, em 1666, de excluir a astrologia judiciária do conjunto de atividades a desenvolver pela recém-criada Académie des Sciences. Uns anos mais tarde, em 1682 (na sequência do *Affaire des poisons*), um édito real vem proibir a prática da adivinhação, reforçando o édito de 1628 em que era formalizada a proibição da realização de predições relacionadas com pessoas ou com o Estado³⁹⁹, atestando a sua qualificação como crime público⁴⁰⁰. Esta aparente duplicidade de critérios demonstra uma relação abrangente do rei com a astrologia: parece ser permitido um lado mais prazeroso associado à arte, enquanto passatempo e curiosidade, mas

*dès lors que la prognostication favorise de sourdes menées politiques ou criminelles, dès lors même qu'elle est utilisée par des charlatans pour escroquer ses sujets les plus crédules, le roi ne peut la tolérer.*⁴⁰¹

³⁹⁶ DREVILLON, *op cit.*, p. 164.

³⁹⁷ BLOCH, *op. cit.*, p. 272.

³⁹⁸ ABAD, Reynald, Prédications, in BÉLY, Lucien (Ed.), *Dictionnaire Louis XIV*, Paris: Robert Laffont, 2015, p. 1105.

³⁹⁹ *Idem, ibidem*, pp. 1103-1104.

⁴⁰⁰ DREVILLON, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁰¹ ABAD, *op. cit.*, p. 1105.

A estada na corte de Louis XIV do escritor Primi Visconti, entre 1673 e 1681, parece comprovar esta ideia. Visconti tornou-se famoso pela atividade de adivinho com que deliciava sobretudo o público cortesão feminino, incluído a rainha. Especializou-se em predições a partir da análise caligráfica, mas mantinha essa atividade na esfera da galanteria e do jogo, tendo afirmado que todos os seus prognósticos eram feitos “para rir”⁴⁰².

Este contexto parece favorável à sátira e crítica à astrologia que Molière introduz em *Les Amants Magnifiques*, uma atividade que já tinha ultrapassado o seu zénite nesta parte final do século XVII⁴⁰³.

É no terceiro ato que a astrologia é considerada como expediente para ajudar a resolver o conflito central da peça, o da escolha de um dos pretendentes por parte da princesa-filha, Ériphile. E é neste momento da peça, também, que são esgrimidos argumentos tanto a favor como contra a astrologia. Sostrate, o militar que é silenciosamente desejado pela jovem é convidado, por sugestão desta, a fazer ele a escolha. Face à recusa deste em decidir qual dos príncipes deverá casar com aquela que ama, Anaxarque sugere que se resolva a questão perguntando aos céus:

*ANAXARQUE. En est-il un meilleur, Madame, pour terminer les choses au contentement de tout le monde, que les lumières que le Ciel peut donner sur ce mariage ? J'ai commencé comme je vous ai dit, à jeter pour cela les figures mystérieuses que notre art nous enseigne, et j'espère vous faire voir tantôt ce que l'avenir garde à cette union souhaitée. (...)*⁴⁰⁴

Face às dúvidas da princesa-filha, que o questiona sobre se o céu revela o que acontece caso despose um ou o outro pretendente, seguem-se a resposta vazia do astrólogo e os argumentos de crença na astrologia dos dois príncipes, Iphicrate e Timoclès, que Molière vai alternando com a anuência irónica de Clitidas:

⁴⁰² DRÉVILLON, *op. cit.*, p. 220.

⁴⁰³ HINE, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁰⁴ MOLIÈRE, *op. cit.*, ato III, cena I, p. 438.

ÉRIPHILE. Mais comme il est impossible que je les épouse tous deux, il faut donc qu'on trouve écrit dans le Ciel, non seulement ce qui doit arriver, mais aussi ce qui ne doit pas arriver.

CLITIDAS. Voilà mon astrologue embarrassé.

ANAXARQUE. Il faudrait vous faire, Madame, une longue discussion des principes de l'astrologie pour vous faire comprendre cela.

CLITIDAS. Bien répondu. Madame, je ne dis point de mal de l'astrologie, l'astrologie est une belle chose, et le Seigneur Anaxarque est un grand homme.

IPHICRATE. La vérité de l'astrologie est une chose incontestable, et il n'y a personne qui puisse disputer contre la certitude de ses prédictions.

CLITIDAS. Assurément.

TIMOCLÈS. Je suis assez incrédule pour quantité de choses, mais, pour ce qui est de l'astrologie, il n'y a rien de plus sûr et de plus constant, que le succès des horoscopes qu'elle tire.

CLITIDAS. Ce sont des choses les plus claires du monde.

IPHICRATE. Cent aventures prédites arrivent tous les jours, qui convainquent les plus opiniâtres.

CLITIDAS. Il est vrai.

TIMOCLÈS. Peut-on contester sur cette matière les incidents célèbres, dont les histoires nous font foi ?

CLITIDAS. Il faut n'avoir pas le sens commun. Le moyen de contester ce qui est moulé?⁴⁰⁵

O risível deste excerto está no jogo que Molière cria entre as várias afirmações sobre a extrema precisão das previsões astrológicas e a assertividade com que Clitidas o confirma, quando a percepção prática do público quanto à matéria seria outra.

Questionado a respeito da sua opinião sobre a astrologia, Sostrate tem um discurso em que a prática da astrologia é equiparada a outras artes, como a alquimia e a conjuração, justificando a sua falta de credulidade por ausência de provas materiais das influências invisíveis dos astros que essas artes pressupõem:

⁴⁰⁵ *Idem, ibidem*, ato III cena I, pp. 439-440.

SOSTRATE. Madame, tous les esprits ne sont pas nés avec les qualités qu'il faut pour la délicatesse de ces belles sciences, qu'on nomme curieuses, et il y en a de si matériels, qu'ils ne peuvent aucunement comprendre ce que d'autres conçoivent le plus facilement du monde. Il n'est rien de plus agréable, Madame, que toutes les grandes promesses de ces connaissances sublimes. Transformer tout en or, faire vivre éternellement, guérir par des paroles, se faire aimer de qui l'on veut, savoir tous les secrets de l'avenir, faire descendre comme on veut du Ciel sur des métaux des impressions de bonheur, commander aux démons, se faire des armées invisibles et des soldats invulnérables. Tout cela est charmant, sans doute, et il y a des gens qui n'ont aucune peine à en comprendre la possibilité, cela leur est le plus aisé du monde à concevoir ; mais pour moi, je vous avoue que mon esprit grossier a quelque peine à le comprendre, et à le croire, et j'ai toujours trouvé cela trop beau pour être véritable. Toutes ces belles raisons de sympathie, de force magnétique, et de vertu occulte, sont si subtiles et délicates, qu'elles échappent à mon sens matériel, et sans parler du reste, jamais il n'a été en ma puissance de concevoir comme on trouve écrit dans le Ciel jusqu'aux plus petites particularités de la fortune du moindre homme.⁴⁰⁶

É um longo e belo discurso que relaciona os desejos fundamentais do ser humano de riqueza, saúde, amor, poder, com as artes que vendem a sua satisfação. Termina com Sostrate a questionar-se sobre a natureza da interação que poderia existir entre os astros e os homens, e de como estes últimos teriam alcançado esse conhecimento, levantando, curiosamente, duas possibilidades: a de revelação divina ou a da experiência prática da observação do mundo.

Quel rapport, quel commerce, quelle correspondance peut-il y avoir entre nous et des globes, éloignés de notre terre d'une distance si effroyable, et d'où cette belle science, enfin, peut-elle être venue aux hommes ? Quel Dieu l'a révélée, ou quelle expérience l'a pu former, de l'observation de ce grand nombre d'astres qu'on n'a pu voir encore deux fois dans la même disposition ?⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ *Idem, ibidem*, ato III, cena I, pp. 441-442.

⁴⁰⁷ *Idem, ibidem*, ato III, cena I, p. 442.

Hong lê na frase anterior a rejeição por Molière das duas vertentes da astrologia, a judiciária e a natural⁴⁰⁸.

Mais à frente, Iphicrate argumenta ainda com Sostrate, afirmando a crença como substituta do conhecimento e, seguidamente, defendendo a crença na crença de uma autoridade superior:

IPHICRATE. Si vous ne comprenez pas les choses, au moins les pouvez-vous croire, sur ce que l'on voit tous les jours.

SOSTRATE. Comme mon sens est si grossier qu'il n'a pu rien comprendre, mes yeux aussi sont si malheureux qu'ils n'ont jamais rien vu.

IPHICRATE. Mais enfin, la princesse croit à l'astrologie, et il me semble qu'on y peut bien croire après elle. Est-ce que Madame, Sostrate, n'a pas de l'esprit et du sens ?

SOSTRATE. Seigneur, la question est un peu violente ; l'esprit de la princesse n'est pas une règle pour le mien, et son intelligence peut l'élever à des lumières où mon sens ne peut pas atteindre.⁴⁰⁹

Quanto à opinião da princesa Aristone sobre a generalidade das artes por ele mencionadas, ela partilha a de Sostrate, mas quanto à astrologia, a sua experiência prática leva-a a ter opinião diferente:

ARISTIONE. Non, Sostrate, je ne vous dirai rien sur quantité de choses, auxquelles je ne donne guère plus de créance que vous. Mais pour l'astrologie on m'a dit, et fait voir des choses si positives que je ne la puis mettre en doute.⁴¹⁰

Numa perspetiva de identificação de Louis XVII com a personagem da princesa Aristone, a colocação destas palavras na boca do soberano poderá interpretar-se como sinal de recetividade deste à astrologia e/ou astronomia. Neste século, em que o telescópio passou a prescrutar os céus (“on m’a dit, et fait voir”) e em que as primeiras sociedades científicas começam a surgir, em que se constrói o Observatório de Paris

⁴⁰⁸ HONG, Ran-E, L’Astrologie à la croisée des cultures: l’exemple de Molière, in BEASLEY, Faith E. ; WINE, Kathleen (Eds.), *Intersections: Actes du 35e Congrès Annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Tubingen: Gunter Narr Verlag Tubingen, 2005, p. 299.

⁴⁰⁹ MOLIÈRE, *op. cit.*, ato III, cena I, p. 443.

⁴¹⁰ *Idem, ibidem*, ato III, cena I, p. 444.

(início das obras em 1667), ainda não é clara a separação entre astrologia e astronomia, sendo o primeiro termo usado indiferentemente nos dois casos. As definições destas ciências nos três dicionários franceses no final do século XVII refletem essa indefinição. Na edição de 1680 do Richelet, a astronomia, inserida no artigo relativo a astrologia, é definida nos seguintes termos: “science qui considère la grandeur, les mesures et le mouvement des étoiles et des corps célestes.” E a astrologia do seguinte modo: “science qui considère la qualité et la vertu des signes et planettes avec les effets que les signes et planettes produisent sur les choses de la terre.” A astronomia surge como caso particular da astrologia, e as duas são designadas como ciências. O dicionário de Furetière, publicado em 1690, ressalva o erro comum de confusão entre astrologia e astronomia, mas os exemplos que fornece quanto a autores e obras de astronomia deixam transparecer precisamente essa confusão, mencionando Ptolomeu, Copérnico, Tycho Brahe, Kepler, e a grande obra astrológica *Astronomia Gallica* de Jean-Baptiste Morin. Por fim, o Dictionnaire de l’Académie Française de 1694 define astrologia do seguinte modo: “Il signifie quelque fois la mesme chose qu’Astronomie, mais le plus souvent il se prend pour cet art conjectural, suivant les regles duquel on croit pouvoir connoître l’avenir par l’inspection des astres.”⁴¹¹

Em meados do século, a astrologia, apesar dos vários éditos reais, era praticada e gozava de grande vitalidade de um modo transversal na sociedade francesa. Durante o período política e socialmente conturbado de La Fronde (1648-1653) as predições astrológicas foram profusamente usadas e abusadas como arma de arremesso e de influência da opinião pública tendo por suporte as publicações de ampla difusão que eram os almanaques. Adicionalmente, a ocorrência de um eclipse em 1654 foi amplificada pela publicação catastrofista “Prediction merveilleuse du Sieur Andreas Astrologue & Mathematician de Padoue” que anunciava o fim do mundo, que causou grande perturbação pública. Este abuso da credulidade das pessoas pela astrologia de almanaque teve como consequência uma reação de um conjunto de astrólogos que criticaram duramente este tipo de publicações, demarcando-se deste uso da astrologia e recuperando o saber escolástico da arte, re-traduzindo e comentando autores fundamentais como Ptolomeu. O resultado foi uma separação clara, nesta metade do século XVII, entre uma astrologia “savante”, praticada por homens com conhecimentos

⁴¹¹ DRÉVILLON, *op. cit.*, p. 216.

matemáticos, capazes de traduzir os movimentos dos astros numa folha de papel, e uma astrologia popular, assente num conhecimento mais superficial dos astros e signos, do tipo que circulava nos almanaques, em torno do qual floresciam aldrabões com anúncios catastrofistas e charlatões com promessas de uma vida melhor⁴¹².

O édito de 1682, pela introdução do cariz de crime público que introduziu, é considerado por Drévilion um golpe significativo na prática e perceção públicas da astrologia⁴¹³. Nas esferas do conhecimento e da literatura, onde encontramos, a par de Molière, personalidades como La Fontaine, Fontenelle, Bernier e Rohault que privam nos salões da época como o de Madame de La Sablière, também existe uma forte condenação da astrologia judiciária⁴¹⁴. Estas manifestações de condenação e desprezo da astrologia contribuem para que a crença nas influências astrais se desloque da esfera pública para esferas privadas.

No final do século XVII, em França, a astrologia está desacreditada e associada a credence e a conhecimento popular erróneo, isto apesar do esforço em certos círculos aristocráticos de demarcação da astrologia “savante”. A astrologia das elites, conclui Drévilion, não conseguiu demonstrar a sua independência face àquela da cultura popular desprovida de crédito⁴¹⁵.

De regresso a *Les Amants Magnifiques*, e entregue que foi aos astros a decisão da escolha do futuro esposo da jovem princesa, Anaxarque coloca em prática um estratagema para convencer a Princesa da decisão dos astros que lhe é mais conveniente. Recorre a uma máquina, uma falsa Vénus, que aparece à princesa profetizando que aquele que lhe salvar a vida será o escolhido dos céus.

Na cena 3 do quarto ato, numa conversa entre o astrólogo e o filho, assistimos à revelação de todo o artifício preparado para enganar as princesas e consumir o negócio pré-acordado com um dos príncipes. Aqui já não se trata apenas de expor as falácias do astrólogo com argumentos, mas de o revelar abertamente como um aldrabão maniqueísta. Se antes, através dos comentários sarcásticos de Clitidas e da opinião exposta por Sostrate, tanto o astrólogo como a astrologia eram questionados, nesta cena

⁴¹² *Idem, ibidem*, pp. 249-250.

⁴¹³ *Idem, ibidem*, p. 222.

⁴¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 214.

⁴¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 174.

Anaxarque é manifestamente apresentado como charlatão e, por consequência, a Princesa Aristione mostrada como vítima de uma credulidade extrema.

No final, é Sostrate quem salva a Princesa-mãe do ataque de um javali e é, na sequência, escolhido para casar com a jovem princesa, numa confirmação irônica da profecia inventada por Anaxarque, deixando a sugestão de que terão sido os deuses - e não o astrólogo - a decidir da sorte do casal.

O castigo do charlatanismo de Anaxarque é o espancamento por aqueles com quem negociara a leitura da vontade dos astros, os príncipes, eles próprios dispostos a dobrar a vontade dos astros à sua própria vontade. A recompensa fica do lado de Sostrate, que apresentara uma opinião crítica da astrologia.

A *comédie-ballet* termina, como habitualmente, com uma última entrada de ballet, com o papel de Apolo, o Sol, destinado a ser representado por Louis XIV:

*Je suis la source des clartés
Et les astres les plus vantés
Dont le beau cercle m'environne
Ne sont brillants et respectés
Que par l'éclat que je leur donne (...)*⁴¹⁶

Drévilon cruza este discurso de Apolo com a desgraça de Anaxarque na peça para assinalar, na sua perspectiva, a intenção de Louis XIV (que encomendara a peça a Molière) de tornar claro que “[l]e soleil qui le symbolise n’est pas le soleil des astrologues et sa lumière n’a rien de commun avec la fausse lumière dispensée par les prédictions.”⁴¹⁷

Analisando o conjunto de peças desta secção sob o tema do praticante fraudulento das artes, naquelas cuja arte principal é a necromancia a sátira incide apenas na credulidade das vítimas do logro e não na arte em si. Talvez porque sendo essa arte já socialmente proscrita, a eficácia da sua crítica seria entendida como nula, sendo a bateria satírica apontada apenas aos seus crédulos.

⁴¹⁶ MOLIÈRE, *op. cit.*, ato V, cena IV, p. 469.

⁴¹⁷ DRÉVILLON, *op. cit.*, p. 251.

É nas peças de Porta e Bruno que surge, pela primeira vez, nas palavras das personagens, conteúdo astrológico e alquímico, evidenciando um maior conhecimento destes autores sobre esses temas. Encontramos depois um aprofundar da astrologia e alquimia presentes nas peças posteriores de Jonson e Tomkis, e Wilson, em *The Cheats*, revela também conhecimento ou estudo, embora difuso por várias artes. São todas elas peças onde existe um forte investimento dos autores no conteúdo astrológico e alquímico introduzido, a que somam uma sátira apontada aos praticantes fraudulentos dessas artes.

A peça de Molière, no entanto, não tem qualquer conteúdo astrológico, agindo o astrólogo aí representado de modo análogo aos praticantes de artes das primeiras peças neste grupo, através de expedientes nada relacionados com astrologia. Constitui, no entanto, uma crítica forte à astrologia judiciária e à crença na influência dos astros, que se enquadra no movimento de opinião erudita no final do século XVII, em França, de rejeição daquela prática. *Les Amants Magnifiques*, à semelhança de *La Comète*, assinala um período de transição de mentalidade em França relativamente à astrologia.

3. O astrólogo circunstancial: a viagem de *El Astrologo Fingido*

EL ASTROLOGO FINGIDO, DE CALDERÓN DE LA BARCA | 1625

Uma obra importante do *corpus* dramático de Calderón de la Barca e emblemática no contexto do presente estudo, tanto pelo destaque dado à figura do astrólogo (desde logo no título) como pela disseminação que teve no teatro europeu, é *El Astrólogo Fingido* (1625⁴¹⁸). O modo como é introduzida a personagem do astrólogo, e as várias traduções e adaptações que originou, justificam a sua análise num capítulo dedicado apenas a esta peça.

No século XVII assistiu-se a intensas transferências culturais entre os países europeus, também na arte dramática, com as ideias e conceitos a traçarem um percurso da península itálica para a ibérica, e daí para França e Inglaterra. Sobre a influência do teatro espanhol do Século de Ouro nos palcos franceses, Christophe Couderc escreve:

*(...) un total de cuarenta a cuarenta y cinco piezas son objeto de una imitación francesa, a las cuales se añaden una veintena larga de imitaciones parciales, sin contar con toda una serie de piezas cuya fuente la crítica erudita no ha sabido identificar a ciencia cierta. El periodo de máxima imitación empieza a principios de la década de 1630 y termina hacia 1685, con una verdadera moda de la llamada “comedia a la española” entre 1640 y 1660.*⁴¹⁹

Numa primeira fase, na década de trinta, são imitadas comédias de Vega, bem como de outros autores da sua geração, mas a partir da década de quarenta, no período áureo da “comédia à espanhola”, é sobretudo Calderón a grande fonte de inspiração espanhola para os dramaturgos franceses⁴²⁰. *El Astrólogo Fingido* é uma das suas peças mais editadas e difundidas até finais do séc. XVIII⁴²¹. Surgiram, em França, muito próximo

⁴¹⁸ Seguindo a datação para a escrita da obra sugerida por Rodríguez-Gallego em CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El astrólogo fingido*, Edición crítica de las dos versiones, Ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Frankfurt e Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012.

⁴¹⁹ COUDERC, Christophe, Transferencias culturales: el teatro en España y en Francia en el siglo XVII (mito y realidades de una influencia), *Revista de Lenguas Modernas*, No. 14 (2011), p. 120.

⁴²⁰ *Idem, ibidem*, pp. 123-124.

⁴²¹ *Idem, ibidem*, p. 132.

uma da outra, duas adaptações para teatro desta obra, *Jodelet Astrologue* (repr. 1645, publ. 1646, rep. 1647), de Antoine Le Métel d'Ouille, e *Le Feint Astrologue* (repr. 1648, publ. 1651) de Thomas Corneille. Cerca de duas décadas mais tarde, como veremos, o astrólogo fingido chegará também a Inglaterra.

A peça de Calderón, uma comédia amorosa, tem por forças motoras as inclinações amorosas de um conjunto de personagens que procuram juntar-se àquele/a que desejam. O eixo central da intriga é o amor existente entre D. Juan e D. Maria, cuja consumação (por via do casamento, naturalmente) é dificultada tanto pelo pai da jovem como por um outro pretendente à sua mão, D. Diego, o astrólogo do título. Como é habitual neste tipo de comédias, uma boa parte da intriga é desenvolvida pela ação dos criados, que funcionam como intermediários dos patrões na procura dos interesses daqueles, à qual acrescentam os seus próprios interesses enredando ainda mais a trama.

D. Diego é um astrólogo circunstancial. É Moron, seu servo, que num improviso para salvar a face de Beatriz junto da sua jovem patroa, D. Maria, que revelara um segredo desta a Moron e este posteriormente a D. Diego, inventa que D. Diego tivera acesso ao segredo graças aos seus conhecimentos de astrologia e consequente capacidade de adivinhação. Este, apanhado de surpresa, não só corrobora a afirmação do criado como lhe dá consistência, inventando uma elaborada história sobre a sua aprendizagem da arte e os motivos para a ter mantido escondida até então:

*Llegué á Nápoles, adonde
Por mi dicha conoci
A Porta, de quien la fama
Contaba alabanzas mil;
Ese, á quien no reservó
Dudoso suceso el fin,
Porque su ciencia tenia
Presente lo porvenir;
A quien planetas y signos
En sus astrolabios vi
Tan obedientes, que nunca
Le pudieron encubrir
El mas inconstante efecto...*

*¿Qué mucho si desde allí
Contaba cuantas estrellas
Tiene el celestial zafir?⁴²²*

D. Diego afirma ter estudado astrologia em Nápoles com Giovanni Battista della Porta, aqui elogiado pelas suas capacidades astrológicas que contemplam, a par do estudo dos céus, usando o astrolábio, e de contar “quantas estrelas tem a abóbada celeste”, uma incontornável vertente judicativa. Teriam sido os astros, aliás, a levá-lo ao encontro de Porta:

*Aquí le conocí (¡nunca
Le conociera!) y aquí,
O fué fuerza de algun astro,
Para mi suerte infeliz,
O fué mi desdicha sola,
Tan inclinado me vi
A su estudio, como él
A mi inclination; (...) ⁴²³*

É interessante o jogo que Calderón faz com a palavra inclinação, um termo tipicamente usado em astronomia para designar, por exemplo, o ângulo entre a órbita dos planetas e a eclíptica.

Calderón coloca D. Diego a fazer menção também, ainda que de modo indireto, aos problemas com a Inquisição que Porta teve, acusado de praticar magia e artes do oculto, o que provocou o encerramento em 1574 da sua *Accademia dei Segreti*, criada no início da década anterior, uma das primeiras sociedades científicas europeias:

*De aquesto tomó ocasion
El vulgo para decir
Que tenia familiar
Secreto; mas no es así;*

⁴²² CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, El Astrólogo Fingido, in *Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca*, Tomo I, p. 580.

⁴²³ *Idem, ibidem*, p. 580.

*Que el vulgo en ninguna accion
Admira sin añadir;
Que la verdad mas desnuda
Viste de ajeno matiz.⁴²⁴*

Calderón coloca a responsabilidade dos seus problemas com a Igreja Católica do lado do vulgo, daqueles “invejosos” que o terão denunciado à Inquisição, não apontando portanto o dedo a esta instituição:

*En este tiempo, envidiosos
Que quisieron deslucir
Su opinion, le denunciaron,
Diciendo dél y de mí
Esto de los familiares;
Y aunque salimos al fin
Libres de aquella afliccion,
No lo pudimos salir
De la sospecha comun;⁴²⁵*

O destino de della Porta foi o destino de D. Diego. É como se no longo monólogo justificativo da sua pretensa astrologia, Calderón transformasse D. Diego no sábio italiano, dando-lhe durante alguns minutos o palco para contar a sua história.

O terem sido obrigados ao silêncio é a razão por que D. Diego não teria até àquele momento mencionado esta parte da sua vida e os seus conhecimentos de astrologia. Esta revelação de improviso vem precipitar novos acontecimentos na peça, pois há um conjunto de personagens que, crédulos na astrologia judicativa, logo se dirigem ao recém descoberto astrólogo para usufruir das suas capacidades preditivas e operativas. Leonardo, pai de D. Maria, manifesta o seu interesse pela arte, afirmando mesmo ter sido, em novo, aluno de D. Ginés de Rocamora⁴²⁶, e pretende que D. Diego descubra o paradeiro de uma jóia que anda perdida. Outra personagem, D. Carlos, pretende obter os

⁴²⁴ *Idem, ibidem*, p. 580.

⁴²⁵ *Idem, ibidem*, p. 580.

⁴²⁶ Também aqui, como em Lope de Vega, encontramos referência a D. Ginés de Rocamora, autor de *Esfera del Universo* (publ. 1599), que contém a tradução para castelhano da *Esfera* de Sacrobosco.

favores amorosos de uma senhora, D. Violante, que por sua vez recorre aos préstimos do astrólogo para que invoque a imagem daquele que ama, D. Juan (o amante de D. Maria). D. Diego vê a sua mentira ganhar proporções incontroláveis e vai tentando dissuadir os “clientes”, afirmando não ter conhecimentos para o que lhe pedem:

*Aqueso no es tan fácil
Como à vos os parece,
Ni astrólogos lo hacen;
Porque representar
A la vista la imágen
De un hombre que está ausente,
Es magia, y castigarle
Podrán á quien lo hiciere,
Si alguno hay que lo alcance;
Porque esa es una ciencia
Que no la sabe nadie.⁴²⁷*

No excerto anterior é curiosa a separação estabelecida entre astrologia e magia e a colocação em causa da validade desta última, a par da pública proibição inquisitorial sobre a prática de artes ocultas. Também em *La Exaltación de la Cruz*, como vimos atrás, é sublinhada a separação entre o que é ciência do que o não é usando argumentos teológicos. Ali, magia e necromancia não são consideradas ciências pois “não estão em Deus”.

Do modo como é tratado aqui o assunto, a confusão entre os domínios das diferentes artes está naqueles que as procuram, nos crédulos, que querem ver na astrologia a capacidade de resolver todos os seus desejos, e parecem gritar “eu quero ser enganado!” Desta perspetiva, um título mais adequado para a comédia poderia ser “o astrólogo forçado”. A certa altura, em mais uma tentativa desesperada para sair da mentira em que está metido, D. Diego argumenta com Leonardo nada saber de astrologia, mas o acerto na descrição que faz do sistema celeste (segundo o modelo de Ptolomeu) reforça a convicção de Leonardo sobre o seu profundo conhecimento:

⁴²⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Astrólogo Fingido*, p. 584.

DON DIEGO:

*(...) ¿Cómo tengo de decir
Que en mi vida no he sabido
Si son los planetas siete,
Ni si son doce los signos,
Si ele zodíaco guarnecen,
Si anda el sol por su epiciclo,
Por la eclíptica, ó por dónde?*

LEONARDO:

*Don Diego, aunque habeis querido
De propósito ignorar,
Verdad en todo habeis dicho;
Que tambien yo alcanzo un poco.⁴²⁸*

Já perto do fim da “Jornada Tercera”, é nas palavras de D. Maria que temos a apologia do livre arbítrio, decidida a opor à vontade das estrelas a vontade do seu amor, quando diz a D. Juan:

*Pero aunque planetas, signos
Y estrellas en sus celestes
Globos influyan rigores,
Y contra ti se concierten,
No ha de dejar de ser tuya
La que por suyo te tiene,
Y la que te da su mano.⁴²⁹*

Na última cena, D. Diego é confrontado com as suas mentiras astrológicas por aqueles que a ele haviam recorrido, que indignados exclamam sucessivamente “miente tu ciencia”, “astrólogos mentirosos”, “no hay cosa en que aciertes”, obrigando o falso astrólogo, na réplica final da peça, ao repúdio da astrologia para alcançar a redenção:

⁴²⁸ *Idem, ibidem*, p. 589.

⁴²⁹ *Idem, ibidem*, p. 592.

*¿Alguno obligarme puede
A mas que á no adivinar?
Pues yo juro eternamente
De dejar mi astrologia.
Esta boda se celebre,
Para que con su contento
Supla las faltas que tiene
Un Astrólogo fingido,
Si tantas perdon merecen.⁴³⁰*

Naturalmente, as falhas mencionadas no *Astrólogo Fingido* são tanto as de D. Diego como as de Calderón que, como a sua personagem, numa possível meta-leitura da peça, foi enganando, orientando, iludindo o público até ao desenlace final, tendo por instrumento a sua “astrologia”, a arte teatral.

Se compararmos as referências à astrologia nesta peça com as outras de Calderón analisadas anteriormente (que lhe são posteriores), aqui ela surge caracterizada na sua dupla vertente da época, natural e judicativa, enquanto nas outras peças o foco está na eficácia dramática da eventual influência astral. Sublinha-se também nesta peça, como nas outras, a defesa do livre arbítrio humano e a separação entre artes lícitas e ilícitas aos olhos da Igreja Católica.

JODELET ASTROLOGUE, DE D’OUVILLE | 1645

A adaptação de d’Ouville (ca.1589-1655) em *Jodelet Astrologue* é anterior e mais profunda do que a que fará Thomas Corneille. A par da adaptação às regras estilísticas e ao gosto francês, da alteração acentuada dos nomes da personagens e do título da peça, houve uma preocupação de síntese sendo a peça bastante mais curta que o original espanhol. Julien Bedeau - Jodelet - foi um famoso ator francês especializado em papéis de burlesco e em particular da personagem Jodelet, transversal a várias peças, e que viria a terminar a carreira na trupe de Molière. Nesta peça Jodelet é o criado de Timandre, a personagem equivalente ao D. Diego de Calderón e D. Fernand de Corneille.

⁴³⁰ *Idem, ibidem*, p. 593.

Mas aqui é o criado, Jodelet, e não o patrão, o suposto versado em artes astrológicas, que terá sido enviado por este último para estudar a arte com um mestre:

TIMANDRE:

(...)

*Vous avez dans Paris autrefois veut paraitre
Un qui dans ce métier était l'unique maitre,
Qu'on appelait Cesar, en cet art si fameux
Qu'ainsi que dans un Livre il lisait dans les Cieux.*

(...)

*Ainsi que l'advenir, il savoit le passé.
Ils savoit la vertu des pierres, et des plantes,
Et par l'oblique cours des étoiles errantes,
Joint aux Astres brillants clouez au Firmament,
Faisait de nos destins un certain jugement.⁴³¹*

O nome Cesar referido será o do filho de Nostradamus, grande divulgador da obra do pai e a cujo nome está associado. Esta menção aqui seria, por isso, com a intenção de fazer referência ao conhecido astrólogo francês como tendo sido o suposto mestre de Jodelet. Também nesta peça os termos e conceitos astrológicos são pouco explorados, sendo o foco essencialmente colocado na vertente judiciária da astrologia. É assinalável, em vários momentos da peça e na boca de várias personagens, a distinção feita entre astrologia e magia, a primeira apontada como ciência e a segunda como “ciência negra”, ligada a demónios e espíritos e merecendo reprovação:

TIMANDRE:

(...)

*D'où savez-vous, Madame, et qui vous a fait croire
Que mon valet s'entend à la science noire ?
Quiconque l'aurait fait, ou pensé seulement
Mériterait en France, un rude chastiment.⁴³²*

⁴³¹ D'OUVILLE, Antoine Le Métel, Jodelet Astrologue, in BARRAUD, Pauline (Ed.), *Jodelet Astrologue*, tese de mestrado em Lettres Modernes, Paris : Université de Paris IV, 2007, p. 88.

A determinada altura, tal como veremos na peça de Corneille, a profundidade dos conhecimentos do suposto astrólogo é testada pelo pai da donzela, Arimant na peça de d'Ouille, que teria estudado a arte na sua juventude com Himbert de Billy⁴³³ (ca.1530-ca.1610), pseudónimo de Corneille de Blockland, astrólogo holandês radicado em Lyon, (França) que publicou um considerável número de almanaques e prognósticos:

ARIMANT:

(...)

Et j'ai dans mon jeune âge été si curieux

Que j'ai voulu savoir la science des Cieux.

Maitre Imbert de Billy, docte en ce haut mistere,

M'a donné dans cet art déjà quelque lumière,

Je voudrais avec toi repasser Mes leçons.⁴³⁴

Como vimos anteriormente, na peça de Calderón o mestre de Leonardo, o pai, é D. Ginés de Rocamora. D'Ouille foi buscar uma referência francesa para a instância equivalente na sua peça, mas mais associada à astrologia judiciária do que Rocamora. Corneille, na sua peça, embora mantenha a menção ao estudo da astrologia na juventude por parte do pai da jovem, não chega a nomear especificamente um mestre.

Também Jodelet recorre à desculpa da linguagem hermética para convencer Arimant do seu conhecimento, ou desviar a sua atenção do seu desconhecimento. Este pede a Jodelet para discorrer sobre as constelações celestes:

ARIMANT:

Encore, que dis-tu de tous ces Animaux

Qu'on nous peint dans le Ciel? Ces hydres, ces taureaux,

Ces affreux scorpions, la chaude canicule,

Qui jusqu'aux intestins nous échauffe et nous brule,

Le lion rugissant, l'ourse de Caliston.

⁴³² *Idem, ibidem*, p. 116.

⁴³³ Ou Imbert, ou ainda Hymbert de Billy, como aparece referenciado em bases de dados bibliográficas.

⁴³⁴ D'OUVILLE, *op. cit.*, p. 138.

JODELET:

On les nomme à présent bien d'une autre façon.

Pour vous rendre savant dedans l'Astrologie,

Il vous faut commencer par la Mythologie.

Cette science est rare, et faut plus d'une fois

Pour s'y rendre congru, suer dans le harnais

L'étoile qui parait à nos yeux la première

Dessus nostre horizon, s'appelle pouciniere,

De mine mordicante, et d'un aspect hagard,

*Excusez-moi, Monsieur, ce sont termes de l'art.*⁴³⁵

Jodelet, na sua resposta, rodeia sem aprofundar a questão, e a única informação relevante que introduz é a menção às Plêiades, aglomerado estelar que era conhecido em França por “poussinière”. Desvia depois o assunto argumentando com a aspereza dos termos da arte para os não entendidos. Tanto pela referência às Plêiades como “aos animais pintados no céu” e à sua relação com o intrincado e dificuldade do conhecimento astrológico, esta passagem assemelha-se àquela antes citada de *Del Mal lo Menos*, de Lope de Vega.

Tal como na peça de Calderón, é aqui sublinhada a credulidade e ignorância como responsáveis pelo sucesso das ideias e práticas falsas, como por exemplo quando Timandre exclama “Je suis ravi de voir à la fin tant de fous, / Fut-il jamais au monde une telle ignorance?”⁴³⁶ ou, já no fim da peça, quando acusado por todos aqueles que enganou, Jodelet afirma “Sans de l'Astrologie avoir la conaissance / J'ai passé pour devin dedans votre croyance”⁴³⁷ (...).

LE FEINT ASTROLOGUE, THOMAS CORNEILLE | 1657

Le Feint Astrologue, de Thomas Corneille (1625-1709), levada a cena apenas um ano após a reposição em Paris da peça de d'Ouille, estará inserida numa vaga de popularidade, nos palcos franceses, da astrologia como tema, iniciada precisamente com

⁴³⁵ *Idem, ibidem*, pp. 139-140.

⁴³⁶ *Idem, ibidem*, p. 147.

⁴³⁷ *Idem, ibidem*, p. 165.

a peça deste último⁴³⁸. A adaptação de Corneille segue de modo muito próximo o original de Calderón⁴³⁹ quanto ao enredo e sequência de cenas (tendo também bebido algumas frases de d’Ouville), obrigando-se naturalmente a transformações para a encaixar numa estrutura em cinco atos e em versos alexandrinos franceses. No entanto, as referências astrológicas/astronómicas são, aqui, mais parcas, centrando-se a exploração do conhecimento do falso astrólogo, D. Fernand, nas suas supostas capacidades de adivinhação e invocação de espíritos. Quanto ao mestre desta personagem na arte da astrologia (della Porta na peça de Calderón), Corneille, talvez imitando d’Ouville, atribui essa responsabilidade a Nostradamus, famoso astrólogo francês do século XVI, com uma história atribulada quanto ao acolhimento público da sua arte divinatória na época, encaixando por isso perfeitamente nas referências incluídas no discurso da personagem D. Fernand. Há apenas um momento do discurso das personagens em que Corneille se alarga um pouco mais no discurso “astrológico”, quando Leonard (o Leonardo da peça de Calderón, pai da jovem pretendida) interroga D. Fernand para perceber a profundidade do seu conhecimento astrológico:

LEONARD:

Dites-moi cependant. Auriez-vous pour suspect

Saturne regardant Venus d’un trine aspect,

Es peut-on justement tirer un bon augure

De la conjuction d’Hecate avec Mercure?

(...)

D. FERNAND (bas):

(...) Pour vous dire en deux mots, Monsieur, ce que j’en pense,

Venus aux amoureux promet beaucoup de biens,

Et Saturne peut tout sur les Saturniens:

Mais la triplicité de cette conjoncture

Ainsi que l’union d’Hecate avec Mercure

Combinant leurs aspects, ou les rétrogradant

⁴³⁸ BARRAUD, Pauline, *Jodelet astrologue*, tese de mestrado em Lettres Modernes, Université de Paris IV.

⁴³⁹ Uma outra fonte importante para a obra de Corneille terá sido o romance *Ibrahim ou l’Illustre Bassa* (1641) de Mlle de Scudéry, em que esta autora francesa incluiu um episódio inspirado na peça de Calderón. Arpad Steiner, no artigo “Calderón’s ‘Astrólogo Fingido’ en France”, refere que todos os desvios da peça de Corneille relativamente à de Calderón podem ser encontrados na obra de Scudéry. Ver STEINER, Arpad, Calderón’s ‘Astrólogo Fingido’ en France, *Modern Philology*, Vol. 24 (1926), pp. 27-30.

*Sur l'horizon fatal d'un bizarre ascendant,
Pourrait parallaxer sur un cerveau si tendre...*

LEONARD:

*Ce discours est si haut que j'ai peine à l'entendre,
De grâce, en ma faveur pour éclaircissement
Expliquez-vous un peu plus populairement.*

D. FERNAND

Ce sont termes de l'Art⁴⁴⁰.

Leonard questiona D. Fernand sobre o tipo de influência que se poderá esperar da posição relativa de vários planetas⁴⁴¹, e aquele, nada sabendo de astrologia, tece um conjunto de frases apoiadas em vários termos técnicos da arte - conjuntura, retrógrado, ascendente, horizonte, paralaxe - construindo um discurso aparentemente denso (mas sem sentido) que é tomado por sinal de elevado conhecimento. O apoio num discurso pretensamente erudito como modo de validar uma suposta autoridade e convencer leigos do domínio de determinada ciência é uma estratégia amplamente utilizada nas peças estudadas.

Corneille, curiosamente e no que toca ao falso astrólogo, alterou o desenlace da peça relativamente à fonte original. Enquanto na peça de Calderón temos um D. Diego acusado de aldrabão e a retratar-se pela sua astrologia, renegando-a, na peça de Corneille é D. Fernand quem aconselha Leonard a “não resistir à vontade dos céus” e a aceitar o casamento da filha, prometendo também continuar a entretê-lo com o seu discurso astrológico. Não acontece aqui a condenação da astrologia que vemos na peça de Calderón. Ela termina caracterizada como atividade social de “loisir”.

Enquanto no desfecho da peça de Calderón se percebe uma condenação incisiva da prática falsa da astrologia, na de d'Ouille a tónica moral no final é colocada nos interesses pessoais e credulidade das pessoas, e na peça de Corneille não há condenação

⁴⁴⁰ CORNEILLE, Thomas, *Le Feint Astrologue*, Rouen : Laurens Maurry, 1651, pp. 43-44.

⁴⁴¹ O aspeto, em astrologia, é a posição relativa de dois corpos celestes ao longo da eclíptica. Quando Leonard afirma que Saturno olha Vénus de um aspeto trígono, significa que os planetas formam um ângulo de 120º entre si (relativamente à Terra). Logo a seguir, ao referir a conjunção de Hécate, deusa grega associada à Lua (e à magia e necromancia), com Mercúrio, Leonard quer significar o momento em que estes dois astros estão alinhados, formando, portanto um ângulo de 0º.

nem da astrologia nem do astrólogo, ficando aberta a porta para a continuação dessa prática.

Como interpretar estas alterações nas peças francesas relativamente ao modelo espanhol? Também em França, já desde o século anterior, havia uma tentativa de regular a publicação da astrologia judiciária. Em 1561 Charles IX mandara publicar, no artigo 26º da Ordonnance d'Orléans, posteriormente republicado em 1579, a exigência de que todas as publicações de índole astrológica fossem objeto de revisão por clérigos, para verificação de conformidade com a doutrina católica, proibindo aquelas que “ultrapassam os limites da astrologia”:

Et parce que ceux (...) qui se meslent de prognostiquer les choses advenir, publiant leurs almanachs et prognostications, passent les termes de l'Astrologie, contre l'exprès commandement de Dieu, chose qui ne doit être tolérée par Princes Chrétiens : nous défendons à tous imprimeurs et libraires, à peine de prison et d'amende arbitraire, d'imprimer ou exposer en vente aucuns almanachs et prognostications, que premièrement ils n'aient été visitez par l'Archevêque ou Évêque, ou ceux qu'il commettra; et contre celui qui aura fait ou composé les dits almanachs, sera procédé par nos juges extraordinairement, et par punition corporelle.⁴⁴²

Apesar desta legislação, a condenação da prática da astrologia judicativa não seria muito incisiva. Precisamente neste ano Nostradamus publicaria mais um almanaque com previsões para o ano de 1562, e poucos anos mais tarde, em 1564, seria nomeado médico e conselheiro real por Catarina de Médicis, para quem já teria traçado horóscopos⁴⁴³ alguns anos antes, em 1555. Essa prática menos repressiva na condenação da astrologia em França poderá estar refletida nos desenlaces das peças de d'Ouille e Corneille, onde a astrologia dos falsos sábios parece ser tolerada.

THE FEIGN'D ASTROLOGER, ANÓNIMO | 1668

O astrólogo fingido atravessou o canal e chegou à Inglaterra da Restauração, sobretudo através da adaptação de Thomas Corneille. Em 1668 foram estreadas em Londres duas adaptações da peça, *The Feign'd Astrologer*, de autor anónimo, e *An*

⁴⁴² LALANNE, Ludovic, *Curiosités Bibliographiques*, Paris : Adolphe Delahays, 1857, pp. 374-375.

⁴⁴³ DEFRENCRE, Eugène, *Catherine de Médicis, ses astrologues et ses magiciens-envoûteurs*, Paris : Mercure de France, 1911, p. 72.

Evening's Love, or The Mock Astrologer, de John Dryden. A primeira é uma tradução muito próxima da obra de Corneille, de que hoje existem edições recentes fac-similadas cuja autoria é atribuída ao escritor francês. Esta versão tem, no entanto, algumas alterações introduzidas pelo tradutor para o inglês no que concerne às referências de índole científica reveladoras do contexto em que foi escrita. Um dos momentos em que isso acontece é quando o criado do falso astrólogo, Shift nesta versão inglesa, revela e enaltece as virtudes de astrólogo do patrão, Endimion:

SHIFT:

*(...) But I must tell you though, and you'll find it true too,
That this Master of mine (as out of countenance as you see him)
Has not stowage for his great Capacity,
Nor the World his fellow in Astrology,
The Man i'th' Strand was an Ass to him, when he was at best,
He can make the Brazen head speak at this hour,(...)⁴⁴⁴*

As referências aqui introduzidas por Shift para servirem de comparação ao poder inigualável do patrão provêm da cultura inglesa. A referência à “cabeça de latão” deverá ser relativa a Roger Bacon, o frade inglês que segundo uma lenda possuiria em casa uma cabeça de metal mágica da qual obteria resposta a qualquer pergunta que fizesse, à semelhança do espelho mágico da rainha má na história da Branca de Neve. A posse de “brazen heads” fazia parte de uma série de lendas associadas a indivíduos com poderes mágicos e à prática de ocultismo, estando a fama de Bacon e da sua cabeça registada na peça *The Honourable History of Friar Bacon e Friar Bungay*, onde após sete anos de árduo trabalho a construir a sua cabeça onisciente e onipotente, no momento em que finalmente a iria ouvir falar, Friar Bacon vê um seu pupilo impreparado originar a destruição do instrumento. Na linha imediatamente anterior “the Man i'th' Strand” deverá aludir a William Lilly (1602-1681), astrólogo inglês da época que viveu durante anos na Strand, uma zona nobre da Londres, e que, tendo atingido momentos altos na carreira de astrólogo, se encontrava já numa fase descendente da mesma, como teremos oportunidade de ver mais à frente.

⁴⁴⁴ ANÓNIMO, *The Feign'd Astrologer*, London: Printed for Thomas Thornycroft, 1668, p. 19.
Transcrição disponível no EEBO-TCP em: WWW<URL:http://name.umdl.umich.edu/A34590.0001.001>. [Consult. 6 ago. 2016].

Logo a seguir, na peça, quando Endimion admite e fundamenta o seu suposto conhecimento de astrologia, o seu discurso é um pouco mais detalhado relativamente às artes que domina:

ENDIMION:

*(...) I must confess that in my travels
'Twas my fortune to grow intimate with a learned Man,
Sometime a Scholar to the fam'd Nostredamus,
Who took some pains with me, my aptness
To his impressions making him with pleasure, as he said,
Impart his secrets, nor knew he ought
In Physiognomy, Palmistry, Astronomy,
Nor hardly in all the Mathematicks
He read not to me; what ere belongs, I'm sure,
To th' Opticks or Mechanicks he did disclose,
Thus came my skill⁴⁴⁵.*

Endimion afirma ter aprendido a arte com um sábio que teria, por sua vez, sido discípulo de Nostradamus. O não optar pelo próprio Nostradamus como mestre, como sucede no original de Corneille, poderá dever-se à procura da verosimilhança pelo autor (e pela personagem), uma vez que Nostradamus falecera em 1566, ou seja, cem anos antes da representação da peça.

Comparativamente a *Le Feint Astrologue*, nesta peça o autor especifica diferentes artes e áreas do conhecimento que seriam dominadas pelo falso astrólogo, nomeadamente, fisiognomonia, quiromancia, astronomia, matemática, ótica e mecânica, quando na peça de Corneille, no excerto equivalente, apenas há menção à astrologia. Juntas nesta lista encontramos, mais uma vez, áreas do conhecimento hoje consideradas científicas a par de outras pseudo-científicas, reflexo do período de transição científica em curso. Mas percebe-se uma mudança nos temas de estudo referidos relativamente aos outros “falsos astrólogos” estudados. As menções à astronomia, matemática, ótica e mecânica parecem espelhar os interesses contemporâneos no estudo da natureza e

⁴⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 21.

consequentes publicações, numa Londres onde a Royal Society, criada em 1660, ajudava a estabelecer as bases da ciência moderna.

Um dos argumentos utilizados pelo falso astrólogo, em todas as versões da peça desde a primeira de Calderón, para justificar a estranheza do seu discurso inventado ao velho pai amante e conhecedor da astrologia, é o de que o léxico astrológico se alterou relativamente ao passado. Também no *The Feign'd Astrologer* se encontra esse argumento, mas a menção à matemática nesse momento da peça atribui-lhe um âmbito mais vasto, alargando o espetro da astrologia à parte natural, relacionada com os cálculos matemáticos do movimento dos astros, com um entendimento mais próximo da astronomia no sentido que hoje lhe atribuímos. Transcrevo a seguir essa passagem da peça, juntamente com a correspondente na versão de Corneille:

ENDIMION:

Of late years, Sir, in the Mathematicks

There are great alterations, they erect Schemes

A new way now, and have new names

Belonging to the Horoscope, Nostradamus him self,

Whommy Master follow'd, had his terms

And rules apart, wherefore the phrase

I'm studied in, may well seem strange to you. (...) ⁴⁴⁶

D. FERNAND:

Tout s'y voit si changé depuis quelques années,

Qu'en autre caractère on lit les destinées,

Même Nostradamus mon maitre en ce grand Art

Avait et son langage et ses règles à part,

C'est pourquoi le discours où mon esprit s'applique,

Tient un peu de l'obscur et de l'énigmatique,

Je dois suivre ses pas comme son écolier ⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 28.

⁴⁴⁷ CORNEILLE, Thomas, *Le Feint Astrologue*, p. 44.

A função judiciária da astrologia de “lire les destinées” presente na fala de D. Fernand, desaparece na do seu alter-ego inglês Endimion, colocando-se o foco no caráter mais esquemático e matemático da astrologia, indiciando talvez, também aqui, uma visão do autor mais científica e menos judicativa relativamente a esta atividade. “A new way now”.

THE MOCK ASTROLOGER, DE JOHN DRYDEN | 1668

Em *The Mock Astrologer* Dryden (1631-1700) operou uma grande transformação face ao original de Calderón e à versão posterior de Corneille, fontes de inspiração declaradas no prefácio ao texto da peça. Esta está bastante ampliada, com a história original encapsulada numa outra mais alargada, à qual são acrescentados momentos com canções e danças, numa cedência de Dryden, apesar da longa justificação prefacial e epílogo final a esse propósito, ao gosto popular da época desejoso de farsas.

*And, since no Story can afford Characters enough for the Variety of the English Stage, it follows, that it is to be alter'd, and inlarg'd, with new Persons, Accidents and Designs, which will almost make it new.*⁴⁴⁸

O autor acrescenta no prefácio que “the Walk of the Astrologer is the least considerable in my Play: For the Design of it turns more on the Parts of Wildblood and Jacinta”⁴⁴⁹, indicando como linha essencial da sua intriga a relação entre um dos pares amorosos da peça e não o percurso do astrólogo. Apesar desta afirmação, Dryden introduz um conjunto de referências astrológicas mais alargado do que as presentes nas duas peças que lhe ofereceram o mote, indiciando o interesse e conhecimento alargado que tinha do tema⁴⁵⁰.

Há uma maior verosimilhança no modo como Dryden introduz o seu falso astrólogo nos seus (des)conhecimentos astrológicos. Surpreendido pela invenção do criado que lhe atribui conhecimentos astrológicos, Bellamy, o falso astrólogo da peça de Dryden, ao contrário do que sucede nas outras peças, não revela qualquer conhecimento prévio que

⁴⁴⁸ DRYDEN, John, *An Evening's Love, or the Mock Astrologer*, in *The Dramatick Works of John Dryden, esq.*, Ed. William Congreve, London: J. Tonson, 1725, p. 282.

⁴⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 280.

⁴⁵⁰ GARDNER, William B., John Dryden's Interest in Judicial Astrology, *Studies in Philology*, Vol. 47, No. 3, 1950, pp. 506-521.

lhe permita disfarçar o domínio da suposta arte. Essa ignorância absoluta é acentuada pelo conhecimento aprofundado de astrologia que Dryden introduz na personagem D. Alonzo, o velho pai da jovem pretendida, e pela insistência deste, muito cético, em avaliar o conhecimento do suposto astrólogo. Numa justificação quanto ao conhecimento dos termos astrológicos, Bellamy afirma “(...) I know there are five of ‘em; do not I know your *Michaelmas*, your *Hillary*, your *Easter*, your *Trinity*, and your *Long Vacation Term*, Sir?”⁴⁵¹, numa cómica referência à divisão do ano em Inglaterra em diferentes períodos (“terms” em inglês) académicos.

As questões astrológicas de D. Alonzo, ancoradas na literatura da especialidade, colocam o falso astrólogo em cheque:

ALONZO:

*What Judgment may a Man reasonably form from the Trine Aspect of the two Infortunes in Angular Houses*⁴⁵²?

(...)

ALONZO:

*What think you, Sir, of the taking Hyleg? Or of the best way of Rectification for a Nativity? Have you been conversant in the Centiloquium of Trismegistus: what think you of Mars in the Tenth when 'tis his own House, or of Jupiter configurated with malevolent Planets*⁴⁵³?

A primeira questão é ainda uma adaptação de uma das falas encontradas na peça de Corneille, mas na seguinte Dryden faz referência ao *Centiloquium de Hermes Trismegisto*, uma lista de cem proposições ou regras relativas a astrologia. As quatro perguntas nesta fala de Alonzo parecem ser adaptações das quatro primeiras proposições deste documento⁴⁵⁴. Dryden oferece assim mais resistência ao seu falso astrólogo desafiando-o através de uma personagem realmente conhecedora e praticante de astrologia. E como a necessidade aguça o engenho, Bellamy decide embrenhar-se no mundo do conhecimento astrológico e, talvez num comentário satírico do autor à validade deste

⁴⁵¹ DRYDEN, *op. cit.*, p. 304.

⁴⁵² *Idem, ibidem*, p. 303.

⁴⁵³ *Idem, ibidem*, p. 304.

⁴⁵⁴ Tradução inglesa consultada em: WWW<URL: <http://www.skyscript.co.uk/centiloquium2.html>, em 11/06/2013>. [Consult. 19 set. 2016].

tipo de conhecimento, após trinta minutos de leitura de obras da especialidade está apto a responder a todas as questões que lhe sejam dirigidas:

MASKALL:

But, what say the stars, Sir?

BELLAMY:

They move faster than you imagine; for I have get me an Argol, and an English-Almanack; by help of which in one half-hour I have learn'd to Cant with an indifferent good Grace: Conjunction, Opposition, Trine, Square and Sextile, are now no longer Bug-bears to me, I thank my Stars for't⁴⁵⁵.

Bellamy refere ao seu criado, Maskall, ter consultado um almanaque e também um “Argol”, numa provável referência a uma das obras de Andrea Argoli (1570-1659), matemático e astrólogo italiano contemporâneo de Galileu, com um conjunto de obras de astrologia publicadas na época, desde tratados a tabelas de efemérides, que tiveram grande circulação. A breve leitura destas obras permitiu à personagem conquistar a terminologia própria da arte, que lhe abriu a capacidade de discursar e convencer os outros da sua ciência, em particular o entendido D. Alonzo. Infelizmente para Bellamy, o velho astrólogo, para além de provas do seu conhecimento teórico, exigia também provas práticas, insistindo para que, juntos, traçassem o mapa natal da sua filha:

ALONZO:

Well then, we'll but cast an Eye together, upon my eldest Daughter's Nativity. (...) I know what you would say now, that there wants the Table of Direction for the five Hylegiacalls; the Ascendant, Medium Coeli, Sun, Moon and Stars: But we'll take it as it is⁴⁵⁶.

No cálculo da natividade, o hyleg é o astro supostamente mais influente na altura do nascimento e a sua determinação permitirá dar uma indicação da longevidade da pessoa em causa. Os cinco “hylegiacalls” mencionados por Alonzo são os possíveis hylegs no desenho de um mapa natal, descritos por Ptolomeu na sua obra de astrologia

⁴⁵⁵ DRYDEN, *op. cit.*, p. 310.

⁴⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 317.

Tetrabiblos. Prestes a ser apanhado na sua ignorância da prática astrológica, Bellamy encontra motivo para rasgar os papéis que Alonzo lhe apresenta para o traçar do mapa astral, mas este, sempre insistente, reagrupa os diferentes pedaços rasgados e reconstrói as folhas: "warrant, Sir, 'tis all piec'd right, both top, sides and bottom; for, look you, Sir, here was Aldeboran, and there Cor Scorpii-"⁴⁵⁷ Em mais uma prova da sua literacia astrológica, o velho astrólogo identifica no mapa celeste algumas estrelas, Aldeboran, a estrela mais brilhante na constelação de Touro, e Antares, também a mais brilhante da constelação Escorpião, por isso conhecida como "coração do escorpião".

Entre as referências utilizadas por Dryden na elaboração do seu texto, é assinalável a menção que faz, por duas vezes, a William Lilly, famoso astrólogo seu contemporâneo, autor de uma série de publicações relacionadas com astrologia e numerosos prognósticos, alguns dos quais lhe trouxeram dissabores. A par de uma intensa e lucrativa atividade como astrólogo profissional, Lilly foi astrólogo oficial do governo inglês quando os parlamentaristas estavam no poder. Tinha a incumbência de fazer previsões que, mais do que servirem de indicação para o que poderia acontecer, eram utilizadas como forma de propaganda e influência sobre a população e os militares. A previsão da decisiva derrota de Charles I em Naseby em 1645, durante o período revolucionário inglês, reforçou a sua fama pública.

Com a restauração da monarquia, em 1660, a sua influência pública enfraqueceu, tendo sido preso e investigado por diversas razões, entre elas para apurar as eventuais responsabilidades na morte de Charles I e no grande incêndio de Londres de 1666, que teria previsto quatorze anos antes. A sua obra mais famosa, *The Christian Astrologer* (1647), é considerada o primeiro tratado de astrologia de fôlego escrito em língua inglesa⁴⁵⁸. É provável que Dryden tenha folheado esta obra ao escrever *The Mock Astrologer*, inspirando-se nalgumas passagens para construir o conhecimento astrológico de D. Alonzo. Dryden nomeia Lilly diretamente quando Bellamy, após o seu criado ter revelado as suas capacidades astrológicas e o poder de ver o passado e futuro num cristal, exclama "this rogue will invent more Stories of me, than e'er were father'd upon Lilly."⁴⁵⁹ Mais adiante, encontramos nova menção quando Maskall e o amigo

⁴⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 318.

⁴⁵⁸ PLANT, David, *The Life and Work of William Lilly*, disponível em: WWW<URL: <http://www.skyscript.co.uk/lilly.html>>. [Consult. 11 jun. 2013].

⁴⁵⁹ DRYDEN, *op. cit.*, p. 301.

Wildblood lhe explicam como encontrar argumentos para todos os que vierem questioná-lo para usar o seu conhecimento astrológico:

MASKALL:

Sir, 'tis the easiest thing in Nature; you need but speak doubtfully, or keep your self in general Terms, and for the most part tell good rather than bad Fortune.

WILDBLOOD:

And if at any time thou ventur'st at Particulars, have an Evasion ready like Lilly; (...) I would undertake, with one of his Almanacks, to give very good Content to all Christendom, and what good luck fell not out in one Kingdom, should in another.

MASKALL:

The pleasure on't will be to see how all his Customers will contribute to their own deceiving; and verily believe he told them that, which they told him.⁴⁶⁰

A avaliação que aqui é feita da profissão de Lilly é a de quem se aproveita da disposição dos seus clientes para serem enganados, assentando o seu discurso em generalidades e tentando ir ao encontro dos anseios daqueles que o procuram. A sátira de Dryden a Lilly não poderia ser mais clara.

D. Alonzo, que boa parte da peça resiste a ser enganado pelo falso astrólogo, deixa-se finalmente enredar nas mentiras daquele no final quando Bellamy inventa ter, por artes mágicas, invocado espíritos, que estariam a encher a estufa onde se escondem a sobrinha e a filha, entre outros, temerosos por terem infringido o decoro e regras do ancião ao se encontrarem ali com os seus pretendentes. O argumento de Bellamy, em vez de assustar Alonzo, aumenta a sua vontade de ali entrar:

ALONZO:

To confess the Secret of my Soul to you, I have all my Life been curious to see a Devil: And to that purpose have con'd Agrippa, through and through, and made Experiment of all his Rules, Pari die & incremento Luna, and yet could never compass the fight of one of these Demoniums: if you ever oblige me, let it be on this Occasion.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 306.

⁴⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 359.

A menção a Cornelius Agrippa é reflexo da influência que os escritos deste autor tinham no mundo da astrologia e do oculto, em particular a sua obra *De Occulta Philosophia*. É provável que a expressão em latim que Alonzo diz, “no mesmo dia e lua crescente” seja tirada de uma obra sua, mas não se conseguiu identificar a fonte.

Não conseguindo convencer Alonzo a afastar-se da estufa, Bellamy previne-o de que os espíritos que ali vão encontrar assumiram a forma humana, que a filha e a sobrinha que ali estão são na realidade espíritos por si invocados que assumiram as suas formas. Quando Alonzo comenta que um outro espírito está a abraçar o da sua filha, Bellamy faz piada com o aspeto do amigo (que é quem abraça a jovem):

ALONZO:

He seems to have got Possession of the Spirit of my Jacintha, by his hugging her.

BELLAMY:

Nay, I imagin'd as much. Do but look upon is Physiognomy, you have read Baptista Porta: Has he not the Leer of a very lewd debauch'd Spirit?⁴⁶²

Dryden, como Calderón, refere Giovanni Battista della Porta, embora num contexto diferente. Aqui é feita referência à sua obra *De Humana Physiognomia*, mas seria igualmente associado à magia, pelo seu tratado *Magia Naturalis*, traduzido para inglês em 1658. No prefácio desta obra, della Porta defende-se daqueles que o denigrem espalhando sobre ele a fama de mágico e conjurador, o que recusa perentoriamente afirmando que estuda apenas aquilo que está contido nos limites da natureza. De facto, esta obra de della Porta, apesar do título, debruça-se essencialmente sobre questões de filosofia natural e a descrição de um conjunto de experiências realizadas pelo italiano nos mais diversos campos da ciência e da vida, desde pneumática, perfumes, destilação, pólvora, etc. Chega mesmo a relatar o ter tomado conhecimento de histórias sobre “brazen-heads” que falam, e tenta encontrar uma justificação mecânica para a possível constituição de semelhante aparato, dizendo no final que se encontra a construir uma a partir desta ideia, de que daria conta mais tarde, quando estivesse terminada⁴⁶³. É, sem dúvida, uma figura mais próxima da ciência experimental moderna do que as outras referências introduzidas por Dryden - Lilly e Agrippa.

⁴⁶² *Idem, ibidem*, p. 360.

⁴⁶³ Esta experiência é relatada no capítulo I do livro 19 do livro *Magia Naturalis*, com o título (na tradução italiana) “Se le statue materiali con alcuno artificio possano parlare.” PORTA, G.B., *Della Magia Naturale*, Libro XX, Cap. V, p. 539.

Finalmente chega o momento do desenlace da peça, quando tudo fica claro aos olhos de D. Alonzo, que acaba por aceitar o casamento da filha e sobrinha com os respetivos pretendentes, perdoando a farsa astrológica e mágica de Bellamy, que se retrata:

“Among the rest of your Mistakes, Sir, I must desire you to let my Astrology pass for one: My Mathematicks, and Art Magick were only a Carnival Device; and now that’s ending, I have more mind to deal with the Flesh, than with the Devil.”⁴⁶⁴

O falso astrólogo não apenas é perdoado como consegue a filha de D. Alonzo por prémio. A astrologia acabou por compensar. Dryden refere, no prefácio da peça, que sofreu duas críticas essenciais a esta peça, o tê-la “roubado” e o ter premiado no final as personagens com comportamento imoral, como sucede com o astrólogo. À primeira crítica responde, após apresentar uma longa lista de autores que antes o fizeram, comparando o trabalho do adaptador ao do delapidador de uma jóia, é ele quem revela a sua beleza expondo as partes belas e descartando o que não interessa. À segunda, após citar nova lista de autores que antes dele fizeram o mesmo, responde que a finalidade da comédia é divertir e que não está, por isso, obrigado a punir o vício e a imoralidade do mesmo modo que a tragédia.

A ação passa-se em Espanha, Bellamy, Maskall e Wildblood são ingleses, todas as outras personagens espanholas. É interessante notar que a credulidade fica do lado das personagens espanholas, sendo os ingleses os que enganam e conquistam as jovens no final. A relação entre as duas potências é explorada por Dryden, sendo possível, em vários momentos ao longo da peça, a leitura das uniões/desuniões entre os pares amorosos como alusões mais gerais às relações entre os dois países. Também podemos encontrar referências a hábitos e costumes de um e outro lado que, assinalando as diferenças entre as duas culturas, acentuaram certamente na época a comicidade da peça.

Como apontamento final à análise do texto, registo uma breve referência à circulação sanguínea, cuja descrição foi publicada por William Harvey (1578-1657) no seu *De Motu Cordis* (1628), e que serviu de inspiração para uma série de metáforas literárias de diversos autores. Dryden utiliza-a na boca de Bellamy, quando tenta convencer a amada Theodosia a confiar nele: “For that, Madam, you may know as much of me in a Day as you can in all your Life: All my Humours circulate like my Blood, at farthest within

⁴⁶⁴ DRYDEN, *op. cit.*, p. 364.

twenty four Hours.”⁴⁶⁵ Apesar da aparente referência aos humores galénicos (ou, recuando mais, de Hipócrates), que Harvey, aliás, ainda utiliza nos seus escritos, parece ser feita uma separação (implícita na comparação) entre a circulação sanguínea e os humores (ou restantes humores, se quisermos) que Harvey advoga. Também na ideia de que bastariam vinte e quatro horas para ela o conhecer, o tempo suficiente para o sangue percorrer o corpo todo, parece estar implícita a ideia inovadora introduzida por Harvey da conservação sanguínea. O sangue que circula no corpo seria sempre o mesmo.

A viagem do falso astrólogo de Calderón através das várias adaptações da peça fornece alguns indícios sobre a relação das sociedades representadas com a astrologia. Por um lado apresenta-nos a crença astrológica (assim como em outras artes) como geral, assinalando-nos um contexto global da astrologia como conceção da realidade. Este contexto cultural comum será uma das razões para a ampla circulação da peça. Por outro revela diferentes gradações na crítica à astrologia. Se na peça original de Calderón há uma condenação da prática falsa da arte, nas versões francesas encontramos um esbatimento dessa crítica, estando ela centrada mais na credulidade e interesses das personagens, talvez denunciando uma maior aceitação social da prática astrológica nesta altura neste país. Nas versões inglesas, enquanto *The Feign'd Astrologer* segue de perto a peça de Corneille mesmo no que concerne à ausência de condenação à falsa astrologia, já na peça de Dryden há um incremento do conteúdo de astrologia a par de uma crítica acentuada a certos usos da arte. Aqui a complexificação da intriga retirou alguma centralidade ao logro, mas o tema astrológico surge mais aprofundado e é aproveitado pelo dramaturgo para a sátira a um astrólogo contemporâneo, o que a torna mais mordaz do que na peça de Calderón. A jóia delapidada por Dryden é menos focada na personagem do falso astrólogo, central em Calderón, mas reflete a astrologia com um brilho mais intenso.

⁴⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 353.

4. A medicina como fraude: o caso Molière

De acordo com Herbert Silvette, na sua obra *The Doctor on the Stage*, são cinco as “peças médicas” de Molière: *Le Médecin Volant* (1658), *L'Amour Médecin* (1665), *Le Médecin Malgré Lui* (1666), *Monsieur Pourceaugnac* (1669) e *Le Malade Imaginaire* (1673)⁴⁶⁶.

Numa análise comparativa, é possível perceber uma evolução no tratamento e utilização que Molière faz da personagem do médico neste conjunto de obras.

De um modo geral em todas as peças de Molière aqui referidas, existe um conflito entre um casal de jovens que pretende criar laços amorosos e um progenitor da jovem que se opõe a essa união, tipicamente por já ter outro destinatário para a mão da filha. Em *Le Médecin Volant* é precisamente isso que sucede. O pai da jovem tem-na prometida a alguém contra a sua vontade. Esta finge-se doente e o criado do seu pretendente disfarça-se de médico para facilitar o encontro dos dois. Em *L'Amour Médecin* a jovem, face à recusa do pai de a deixar casar-se com quem pretende, sofre de melancolia, e o seu amante disfarça-se de médico e prescreve um casamento a fingir para a curar. Em *Le Médecin Malgré Lui* a jovem perdeu a fala por desejar outro noivo que não aquele que o pai lhe tem destinado. Sganarelle, forçado pela mulher ao papel de médico, combina com o jovem amante ajudá-lo a aproximar-se da jovem. Em *Monsieur Pourceaugnac*, mais uma vez, o pai tem a filha destinada a outro que não o seu amante. Os jovens engendram então um conjunto de estratagemas para afastar o noivo imposto à sua prometida. Em *Le Malade Imaginaire*, o pai, hipocondríaco, tenciona casar a filha com um futuro médico contra a vontade desta.

Há um conjunto de características comuns a todas as peças na abordagem aos médicos, nomeadamente no que concerne à caracterização do discurso e métodos desses profissionais. Nas três primeiras peças, recorre-se à utilização do falso médico como estratégia adjuvante da união do jovem par amoroso. Existe também, de um modo geral, um comentário crítico à medicina enquanto instituição, cujo móbil seria o dinheiro e cujas práticas contribuiriam para um desfecho mais negativo do que positivo para o paciente.

⁴⁶⁶ SILVETTE, Herbert, *The Doctor on the Stage*, Knoxville: The University of Tennessee, 1967, p. 250n.

Centrarei, de seguida e de modo breve, a minha análise nas referências médicas nas peças referidas, procurando sublinhar aquilo que se destaca nesta matéria em cada uma. Demorar-me-ei um pouco mais em *Le Malade Imaginaire* pela diferente perspetiva com que o tema médico é aqui tratado, e por conter, de certo modo, uma sùmula do tratamento dado a este tema por Molière ao longo de todas as outras peças. Esta peça contém ainda uma importante referência à investigação científica do século XVII sobre a fisiologia humana, cruzando-se aí de modo mais intenso com o tema central deste trabalho.

LE MÉDECIN VOLANT | 1658

Em *Le Médecin Volant*, o disfarce de médico assenta numa veste própria, num discurso que invoca Hipócrates e Galeno como autoridades máximas, pontuado por pseudo-citações em latim, e por um conjunto de práticas de diagnóstico que seriam comuns na época, aqui aproveitadas de modo fársico. Sganarelle, o falso médico, começa por analisar o pai medindo-lhe o pulso e, após ser avisado que a paciente era a filha, invoca o argumento de que a consanguinidade permite avaliar um através do outro. De seguida, na análise à urina da filha, uma prática comum na época, bebe o conteúdo do recipiente (e pede para repetir). Após perguntar à jovem se está doente, se sente dores de cabeça e nos rins, invoca o conhecimento de Ovídio, “esse grande médico”, para prescrever-lhe o alojamento num quarto que dá para o jardim (de mais fácil acesso ao pretendente). A teoria dos quatro humores, recebida de Hipócrates e Galeno, é também utilizada satiricamente no discurso da personagem:

*SGANARELLE. C'est fort bien fait. Ovide, ce grand médecin, au chapitre qu'il a fait de la nature des animaux, dit... cent belles choses ; et comme les humeurs qui ont de la connexité ont beaucoup de rapport ; car, par exemple, comme la mélancolie est ennemie de la joie, et que la bile qui se répand par le corps nous fait devenir jaunes, et qu'il n'est rien plus contraire à la santé que la maladie, nous pouvons dire, avec ce grand homme, que votre fille est fort malade. Il faut que je vous fasse une ordonnance.*⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ MOLIÈRE, *Le Médecin Volant*, in DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.), *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*, Paris: Librairie Hachette, Vol. I, 1873, ato I, cena V, p. 62.

A sabedoria do impostor é colocada à prova por um advogado, que domina os autores latinos. E é da boca deste que surge a defesa de uma medicina prática baseada na experiência face a uma dogmática, a institucional:

L'AVOCAT. Vous n'êtes pas de ces médecins qui ne vous appliquez qu'à la médecine qu'on appelle rationale ou dogmatique, et je crois que vous l'exercez tous les jours avec beaucoup de succès : experientia magistra rerum⁴⁶⁸. Les premiers hommes qui firent profession de la médecine furent tellement estimés d'avoir cette belle science, qu'on les mit au nombre des Dieux pour les belles cures qu'ils faisaient tous les jours. Ce n'est pas qu'on doive mépriser un médecin qui n'aurait pas rendu la santé à son malade, parce qu'elle ne dépend pas absolument de ses remèdes, ni de son savoir : Interdum docta plus valet arte malum^{469, 470}

A partir de certo ponto a peça apoia-se no estratagema de Sganarelle encarnar alternadamente um par de gêmeos, o médico e o seu irmão, assentando o jogo na sua constante mudança entre os dois papéis. A resolução final, o confronto do casal com o pai dela, é sintético, revelando não ser o caso amoroso o cerne da ação. Aliás, o encontro dos jovens nem sequer é objeto de uma cena. O móbil central para a peça é o expediente do disfarce de Sganarelle como médico.

L' AMOUR MÉDECIN | 1665

L'Amour Médecin pertence ao conjunto de peças de 'comédie-ballet', o género de espetáculo luxuoso reunindo a representação teatral com a dança e a música, que Molière desenvolveu para agradar ao espírito faustoso de Luis XIV. Principia precisamente com o Teatro, a Dança e a Música personificadas fazendo a apologia daquela união das artes.

Nesta peça, Molière aprofunda a caracterização da classe médica, colocando em cena quatro médicos que procuram curar uma jovem que sofre de melancolia por não poder casar-se com o jovem de quem gosta. A criada, Lisette, como sucede em muitas outras peças, é personagem adjuvante na tentativa de encontro da jovem patroa com o seu

⁴⁶⁸ A experiência é a mestra da vida.

⁴⁶⁹ "Por vezes o mal é mais forte que a arte e a ciência" [Ovídio, *Epistulae ex Ponto*, L. I, C. III, V. 18].

⁴⁷⁰ MOLIÈRE, *Le Médecin Volant*, ato I, cena VIII, p. 65.

amado, e é quem, com o seu senso comum, desconfia dos profissionais de saúde: "Que voulez-vous donc faire, Monsieur, de quatre médecins ? N'est-ce pas assez d'un pour tuer une personne ?"⁴⁷¹

A serviçal, em poucas falas, traça o perfil genérico dos médicos, descrevendo-os como apenas interessados em dinheiro, e antecipa ao patrão que o que lhe irão dizer é que a filha está doente, mas em latim.

Entretanto surgem os médicos que, após a observação da paciente, anunciam irem conferenciar entre eles para tentarem chegar a uma conclusão conjunta.

A criada, Lisette, reconhece um deles como tendo tratado há uns dias um cocheiro, que entretanto teria morrido:

M. TOMÈS. Comment se porte son cocher ?

LISETTE. Fort bien, il est mort.

M. TOMÈS. Mort !

LISETTE. Oui.

M. TOMÈS. Cela ne se peut.

LISETTE. Je ne sais si cela se peut, mais je sais bien que cela est.

M. TOMÈS. Il ne peut pas être mort, vous dis-je.

LISETTE. Et moi je vous dis qu'il est mort, et enterré.

M. TOMÈS. Vous vous trompez.

LISETTE. Je l'ai vu.

M. TOMÈS. Cela est impossible. Hippocrate dit, que ces sortes de maladies ne se terminent qu'au quatorze, ou au vingt-un, et il n'y a que six jours qu'il est tombé malade.

*LISETTE. Hippocrate dira ce qu'il lui plaira : mais le cocher est mort.*⁴⁷²

O dogmatismo médico é sublinhado pela recusa do médico M. Tomès em aceitar a morte do paciente pois iria contra as palavras de Hipócrates e reforçado um pouco mais à frente quando o mesmo médico refere que as consequências de uma quebra das formalidades são bem superiores às da morte de uma pessoa: "Un homme mort, n'est

⁴⁷¹ Molière, *L'Amour Médecin*, in DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.), *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*, Paris: Librairie Hachette, Vol. V, 1880, ato II, cena I, p. 318.

⁴⁷² *Idem, ibidem*, ato II, cena II, pp. 320-321.

qu'un homme mort, et ne fait point de conséquence; mais une formalité négligée porte un notable préjudice à tout le corps des médecins."⁴⁷³

Estes são alguns exemplos do que constitui uma sátira mordaz de Molière à medicina enquanto corporação hermética assente num conjunto de regras dogmáticas com o objetivo essencial de defender os seus interesses. O dramaturgo acentua mais à frente esta ideia colocando, em primeiro lugar, dois dos médicos desentendidos, com diagnósticos opostos, trocando depois acusações quanto a responsabilidades em mortes anteriores⁴⁷⁴.

Um pouco adiante, um quinto médico, M. Filerin, chama a atenção daqueles dois para os prejuízos que advêm para a classe de semelhantes querelas. E di-lo com uma abertura e uma crueza antológicas, na abertura do terceiro ato, numa cena em que estão apenas os três médicos:

M. FILERIN. N'avez-vous point de honte, Messieurs, de montrer si peu de prudence, pour des gens de votre âge, et de vous être querellés comme de jeunes étourdis ? Ne voyez-vous pas bien quel tort ces sortes de querelles nous font parmi le monde ? et n'est-ce pas assez que les savants voient les contrariétés, et les dissensions qui sont entre nos auteurs et nos anciens maîtres, sans découvrir encore au peuple, par nos débats et nos querelles, la forfanterie de notre art ? (...) Mais enfin, toutes ces disputes ne valent rien pour la médecine. Puisque le Ciel nous fait la grâce, que depuis tant de siècles, on demeure infatué de nous, ne désabusons point les hommes avec nos cabales extravagantes, et profitons de leur sottise le plus doucement que nous pourrons. Nous ne sommes pas les seuls, comme vous savez, qui tâchons à nous prévaloir de la faiblesse humaine. C'est là que va l'étude de la plupart du monde, et chacun s'efforce de prendre les hommes par leur faible, pour en tirer quelque profit. Les flatteurs, par exemple, cherchent à profiter de l'amour que les hommes ont pour les louanges, en leur donnant tout le vain encens qu'ils souhaitent : et c'est un art où l'on fait, comme

⁴⁷³ *Idem, ibidem*, ato II, cena III, p. 324.

⁴⁷⁴ São de assinalar algumas similitudes entre o modo como Molière introduz os médicos nesta peça e aquele que é feito por Gil Vicente no anteriormente visitado *Auto dos Físicos*. Ali, como aqui, temos um conjunto de médicos que analisa um paciente que sofre de desejo amoroso, e é explorado o recurso satírico de apresentar diagnóstico diferentes consoante o médico. Este expediente de mostrar que "cada cabeça sua sentença" insinua uma falta de credibilidade da medicina, cujas conclusões variariam de acordo com o médico. Outra das semelhanças é a inspiração em médicos reais, tanto em Gil Vicente como em Molière, com a diferença subtil de este último usar identidades diferentes para essas personagens.

Claude Bourqui, na sua obra *Les Sources de Molière* em que faz uma análise detalhada das possíveis fontes literárias para as peças do escritor francês, descarta a possibilidade de *Os Físicos* ter servido de inspiração para *L'Amour Médecin* pelo desconhecimento que Molière teria da língua portuguesa (embora dominasse o castelhano, e parte da peça de Vicente seja escrita nessa língua). Segundo este autor, a tradição da sátira médica terá chegado a Molière através da comédia espanhola e da "commedia dell'arte". [BOURQUI, Claude, *Les Sources de Molière*, pp. 141-142]

*on voit, des fortunes considérables. Les alchimistes tâchent à profiter de la passion qu'on a pour les richesses, en promettant des montagnes d'or à ceux qui les écoutent. Et les diseurs d'horoscopes, par leurs prédictions trompeuses profitent de la vanité et de l'ambition des crédules esprits : mais le plus grand faible des hommes, c'est l'amour qu'ils ont pour la vie, et nous en profitons nous autres, par notre pompeux galimatias ; et savons prendre nos avantages de cette vénération, que la peur de mourir leur donne pour notre métier. Conservons-nous donc dans le degré d'estime où leur faiblesse nous a mis, et soyons de concert auprès des malades, pour nous attribuer les heureux succès de la maladie, et rejeter sur la nature toutes les bévues de notre art. N'allons point, dis-je, détruire sottement les heureuses préventions d'une erreur qui donne du pain à tant de personnes.*⁴⁷⁵

Difícilmente imaginamos uma forma de crítica mais acutilante à classe médica do que este discurso em que um médico é colocado a admitir que a sua ocupação e dos seus pares é a de se aproveitarem das fraquezas humanas, em particular o medo de morrer, equiparando-se a outros que também o fariam, como os adutores, os alquimistas e os astrólogos.

Molière volta a utilizar nesta peça o *lazzo* do disfarce de médico. Clitandre, o jovem pretendente, é apresentado ao pai da rapariga como um médico especialista capaz de curar a filha, que utiliza métodos alternativos, contrapondo às técnicas médicas ortodoxas (vómitos, sangrias, enemas, medicamentos) outras mais esotéricas:

*CLITANDRE. Monsieur, mes remèdes sont différents de ceux des autres : ils ont l'émétique, les saignées, les médecines et les lavements : mais moi, je guéris par des paroles, par des sons, par des lettres, par des talismans, et par des anneaux constellés.*⁴⁷⁶

A introdução de mais estes expedientes de que socorreriam as pessoas na tentativa de resolverem as suas aflições - e sob uma veste médica - estabelece uma correspondência entre estas práticas e a prática médica.

⁴⁷⁵ MOLIÈRE, *L'Amour Médecin*, ato III, cena I, pp. 336-339.

⁴⁷⁶ *Idem, ibidem*, ato III, cena V, pp. 343-344.

Molière faz também referência na peça a um outro negócio relacionado com a saúde, ao acrescentar uma cena no final do segundo ato em que o pai da jovem, desanimado pela falta de um diagnóstico definido para a doença da filha, decide ir comprar o elixir Orviétan, criado por Gerolamo Ferranti e muito popular em França nos séculos XVII e XVIII, que teria propriedades extraordinárias de curar quase tudo. Molière coloca o vendedor a apregoar o seu produto, tal como aconteceria nas ruas e praças onde era anunciado, demonstrado e vendido:

L'OPÉRATEUR chantant.

L'or de tous les climats qu'entoure l'Océan

Peut-il jamais payer ce secret d'importance ?

Mon remède guérit par sa rare excellence,

Plus de maux qu'on n'en peut nombrer dans tout un an.

La gale,

La rogne,

La tigne,

La fièvre,

La peste,

La goutte,

Vérole,

Descente,

*Rougeole*⁴⁷⁷.

*Ô ! grande puissance de l'orviétan !*⁴⁷⁸

No final da peça, após o desenlace feliz com o casamento dos dois jovens, reentram, promovendo a festa, as personagens que personificam o Teatro, a Dança e a Música, cantando para que abandonemos Hipócrates e que nos voltemos para estas artes, por serem elas os grandes médicos da Humanidade.

⁴⁷⁷ A lista de males enumerados pelo vendedor - sarna, tinha, febre, peste, gota, varíola, hérnia, sarampo.

⁴⁷⁸ MOLIÈRE, *L'Amour Médecin*, ato II, cena VII, pp. 333-334. De assinalar que também John Wilson, na sua peça *The Cheats*, estreada em Londres dois anos antes, trata o assunto da competição entre a medicina ortodoxa e os seus concorrentes, e o protagonista também lista uma enorme variedade de males que curaria, de modo muito semelhante ao rol anterior: "(...) gout, whether knotted running, in four or five dressings — dropsy — timpany — rickets — spleen — convulsion — yellow and black jaundies, stone, strangury, and collick (...)".

Nesta como nas outras peças “médicas” de Molière, os pacientes não padecem de mal físico mas psicológico. Os males que os afligem, como melancolia ou hipocondria, são (utilizando uma terminologia cartesiana) na alma. E as técnicas de diagnóstico dos médicos, assim como as consequentes prescrições, são do domínio corporal. A crítica aos médicos está muito assente nesse desfasamento entre causa e diagnóstico. E Molière propõe abertamente nesta peça uma terapia alternativa para os males de espírito: uma mistura de teatro com música e dança. “Qu’*on* laisse Hippocrate, et qu’*on* vienne à nous”⁴⁷⁹, cantam estas três artes no final. Não é apenas o amor que cura, a “comédie-ballet” também, diz Molière - o médico.

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI | 1666

Menos de um ano depois, Molière estreava um dos seus maiores sucessos de público, *Le Médecin Malgré Lui*, um conjunto de rotinas farsicas eficazes centradas numa personagem, Sganarelle, compelido a desempenhar o papel de médico como vingança da esposa. O médico surge aqui, por isso, como disfarce, mas Molière retoma um conjunto de assuntos temáticos explorados na peça anterior. Hipócrates volta a ser mencionado como referência, assim como a teoria dos quatro humores; os métodos de diagnóstico incluem tomar o pulso e o recurso ao pseudo-latim como modo de enganar também é um expediente; na prescrição, a purga, com a ingestão de um vinho emético, é uma solução apontada.

Mais uma vez é traçada por Molière uma correspondência direta entre medicina e morte, salientada a impunidade médica que resulta desses acontecimentos nefastos, e assinalada a motivação financeira por trás das suas ações:

*Je trouve que c’est le métier le meilleur de tous : car soit qu’*on* fasse bien, ou soit qu’*on* fasse mal, on est toujours payé de même sorte. La méchante besogne ne retombe jamais sur notre dos : et nous taillons, comme il nous plaît, sur l’étoffe où nous travaillons. Un cordonnier en faisant des souliers, ne saurait gâter un morceau de cuir, qu’il n’en paye les pots cassés : mais ici, l’*on* peut gâter un homme sans, qu’il en coûte rien. Les bévues ne sont point pour nous : et c’est toujours, la faute de celui qui meurt. Enfin le bon de cette profession, est qu’il y a parmi les morts, une*

⁴⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 352.

*honnêteté, une discrétion la plus grande du monde : jamais on n'en voit se plaindre du médecin qui l'a tué.*⁴⁸⁰

Uma outra forma de exploração do discurso médico pelo dramaturgo está na sua utilização para a criação de metáforas, como no exemplo seguinte, em que Sganarelle faz um galanteio a uma criada, Jacqueline: "(...) votre vue est la rhubarbe, la casse et le séné qui purgent toute la mélancolie de mon âme."⁴⁸¹

A certa altura, o jovem pretendente disfarça-se também ele de boticário para, com a ajuda de Sganarelle, se aproximar da amada. Este último, usando um discurso camuflado de receita médica, sugere ao falso boticário que case com a jovem, isto com o pai dela presente:

*Pour moi, je n'y en vois qu'un seul [remède], qui est une prise de fuite purgative, que vous mêlerez comme il faut, avec deux drachmes de matrimonium en pilules. (...) Allez-vous-en lui faire faire un petit tour de jardin, afin de préparer les humeurs, tandis que j'entreprendrai ici son père : mais surtout, ne perdez point de temps. Au remède, vite, au remède spécifique.*⁴⁸²

Quando descobre o engano de que fora vítima, e sabe da fuga do jovem casal, o pai chama a polícia para prender o falso médico, que arrisca uma condenação à forca. Mas o regresso do casal, com a boa nova de uma herança de um tio do jovem, compõe os humores do progenitor que elogia a virtude do futuro genro e abençoa o casamento. Sganarelle comenta que "a medicina escapou à justa", o que acentua a crítica à medicina ao colocá-la a ela, e não ao estratagema do disfarce, no banco dos réus, e acede ao pedido da mulher para que continue a ser médico, passando a mensagem de que qualquer um o pode ser. Mas termina com uma ameaça velada: "mais prépare-toi désormais à vivre dans un grand respect avec un homme de ma conséquence, et songe que la colère d'un médecin est plus à craindre qu'on ne peut croire."⁴⁸³

⁴⁸⁰ MOLIÈRE, *Le Médecin Malgré Lui*, in DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.), *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*, Paris: Librairie Hachette, Vol. VI, 1881, ato III, cena I, pp. 98-99.

⁴⁸¹ *Idem, ibidem*, ato III, cena III, p. 105.

⁴⁸² *Idem, ibidem*, ato III, cena VI, pp. 113-114.

⁴⁸³ *Idem, ibidem*, ato III, cena XI, p. 120.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC | 1669

Molière volta a abordar o assunto da medicina numa ‘comédie-ballet’ três anos mais tarde, em Monsieur de Pourceaugnac onde, mais uma vez, um pai impede a filha de casar com quem ela deseja por ter um pretendente mais adequado (eufemismo para “com mais posses”), um cavalheiro da província cujo nome dá título à peça.

A dificuldade a vencer pelo casal de jovens não é, neste caso, conseguirem um encontro, mas sim levarem o pretendente paterno a desistir do noivado.

Mr. de Pourceaugnac chegará a Paris para conhecer a noiva e o sogro, e o casal de namorados tem preparados, com a ajuda de dois “intriguistas”, um conjunto de estratégias para o afastar da rapariga. A construção da peça, completamente linear, assenta no logro a Pourceaugnac e a Oronte, o pai, e todas as personagens se movem em torno desse objetivo. Mr. de Pourceaugnac acabará por fugir da cidade, e o jovem casal formalmente casado e com um dote do pai.

A intervenção médica está relacionada com um dos estratégias engendrados contra Pourceaugnac que consiste em, por um lado, sujeitá-lo inadvertidamente à “perseguição” de uma consulta médica e, por outro, apresentá-lo ao pai da jovem como tendo problemas de saúde mental.

Na fase de preparação do estratégia, o jovem dirige-se ao médico que lhe fora indicado, mas é recebido em primeiro lugar por um boticário que comenta um suposto estatuto inferior desta ocupação face aos médicos: “Non, Monsieur, ce n’est pas moi qui suis le médecin; à moi n’appartient pas cet honneur, et je ne suis qu’apothicaire, apothicaire indigne, pour vous servir.”⁴⁸⁴

O discurso do boticário é aqui usado, à semelhança de outras peças, para sublinhar a ortodoxia da *Faculté de Médecine* e da rigidez das suas regras, acima do bem-estar dos pacientes, como em “(...) il ne voudrait pas avoir guéri une personne avec autre remèdes que ceux que la Faculté permet” ou em “(...) on est bien aise au moins d’être mort méthodiquement.”⁴⁸⁵

Entretanto, assistindo a uma consulta com um casal de camponeses cujo pai está doente, ficamos com uma primeira amostra dos métodos do médico que, invocando

⁴⁸⁴ MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac*, in DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.), *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*, Paris: Librairie Hachette, Vol. VII, 1882, ato I, cena V, p. 261.

⁴⁸⁵ *Idem, ibidem*, ato I, cena V, p. 262.

Galeno, fala em prescrever sangrias para males do sangue e purgas para males dos humores.

Seguidamente, o médico juntamente com um colega de profissão, fazem um exame a Pourceaugnac que, ludibriado, julga estar numa hospedaria. O paciente “à força” estranha, por isso, o comportamento dos doutores, que lhe apalpam os pulsos e o questionam sobre a qualidade do seu sono, a natureza dos seus sonhos e as características das suas fezes. O diagnóstico e receituário traçados, num longo discurso médico, apontam para hipocondria, numa enunciação que seguiria os preceitos médicos da época. Destaco aqui alguns momentos desse discurso, começando pelo diagnóstico:

(...) Je dis donc, Monsieur, avec votre permission, que notre malade ici présent, est malheureusement attaqué, affecté, possédé, travaillé de cette sorte de folie que nous nommons fort bien, mélancolie hypocondriaque, espèce de folie très fâcheuse, et qui ne demande pas moins qu'un Esculape comme vous, consommé dans notre art ; vous, dis-je, qui avez blanchi, comme on dit, sous le harnois, et auquel il en a tant passé par les mains de toutes les façons. Je l'appelle mélancolie hypocondriaque, pour la distinguer des deux autres ; car le célèbre Galien établit doctement à son ordinaire trois espèces de cette maladie, que nous nommons mélancolie, ainsi appelée non seulement par les Latins, mais encore par les Grecs ; ce qui est bien à remarquer pour notre affaire : la première, qui vient du propre vice du cerveau ; la seconde, qui vient de tout le sang, fait et rendu atrabilaire ; la troisième, appelée hypocondriaque, qui est la nôtre, laquelle procède du vice de quelque partie du bas-ventre, et de la région inférieure, mais particulièrement de la rate, dont la chaleur et l'inflammation porte au cerveau de notre malade beaucoup de fuligines épaisses et crasses, dont la vapeur noire et maligne cause dépravation aux fonctions de la faculté princesse, et fait la maladie dont par notre raisonnement il est manifestement atteint et convaincu. Qu'ainsi ne soit, pour diagnostique incontestable de ce que je dis, vous n'avez qu'à considérer ce grand sérieux que vous voyez ; cette tristesse accompagnée de crainte et de défiance, signes pathognomoniques et individuels de cette maladie, si bien marquée chez le divin vieillard Hippocrate ; cette physionomie, ces yeux rouges et hagards, cette grande barbe, cette habitude du corps, menue, grêle, noire et velue, lesquels signes le dénotent très affecté de cette maladie, procédante du vice des hypocondres ; laquelle maladie par laps de temps naturalisée, envieillie, habituée, et

*ayant pris droit de bourgeoisie chez lui, pourrait bien dégénérer, ou en manie, ou en phtisie, ou en apoplexie, ou même en fine frénésie et fureur. Tout ceci supposé, puisqu'une maladie bien connue est à demi guérie, car ignoti nulla est curatio morbi, il ne vous sera pas difficile de convenir des remèdes que nous devons faire à Monsieur.*⁴⁸⁶

E depois, a prescrição médica para este caso:

*Premièrement, pour remédier à cette pléthore obturante, et à cette cacochymie luxuriante par tout le corps, je suis d'avis qu'il soit phlébotomisé libéralement ; c'est-à-dire que les saignées soient fréquentes et plantureuses : en premier lieu de la basilique, puis de la céphalique, et même si le mal est opiniâtre, de lui ouvrir la veine du front, et que l'ouverture soit large, afin que le gros sang puisse sortir ; et en même temps, de le purger, désopiler, et évacuer par purgatifs propres et convenables ; c'est-à-dire par cholagogues, mélanogogues, et cætera ; et comme la véritable source de tout le mal est ou une humeur crasse et féculente, ou une vapeur noire et grossière qui obscurcit, infecte et salit les esprits animaux, il est à propos ensuite qu'il prenne un bain d'eau pure et nette, avec force petit-lait clair, pour purifier par l'eau la féculence de l'humeur crasse, et éclaircir par le lait clair la noirceur de cette vapeur ; mais avant toute chose, je trouve qu'il est bon de le réjouir par agréables conversations, chants et instruments de musique, à quoi il n'y a pas d'inconvénient de joindre des danseurs, afin que leurs mouvements, disposition et agilité puissent exciter et réveiller la paresse de ses esprits engourdis, qui occasionne l'épaisseur de son sang, d'où procède la maladie. Voilà les remèdes que j'imagine, auxquels pourront être ajoutés beaucoup d'autres meilleurs par Monsieur notre maître et ancien, suivant l'expérience, jugement, lumière et suffisance qu'il s'est acquise dans notre art. Dixi.*⁴⁸⁷

Entretanto o segundo médico corrobora e elogia o discurso do colega, adicionando mais algumas indicações quanto à aplicação da prescrição.

⁴⁸⁶ *Idem, ibidem*, ato I, cena VIII, pp. 271-274.

⁴⁸⁷ *Idem, ibidem*, ato I, cena VIII, pp. 274-276.

A incompreensão e estupefação de Mr. de Pourceaugnac com tudo o que se está a passar vão sendo entendidos pelos médicos como sintomas adicionais da sua doença. “Est-ce que nous jouons ici une comédie?”, questiona, sublinhando a sátira com a associação da medicina à arte de representar. “Et que voulez-vous dire avec votre galimatias et vos sottises?”. Toda a construção discursiva dos médicos é desmascarada pelos comentários de Pourceaugnac, na boca de quem encontramos, mais uma vez, a associação da morte à medicina: “Mon père et ma mère n’ont jamais voulu de remèdes, et ils sont mort tous deux sans l’assistance des médecins.”⁴⁸⁸

A obstinação de Pourceaugnac em recusar o tratamento prescrito, que os médicos atribuem à loucura diagnosticada, leva ao tratamento preventivo com diversão:

*PREMIER MÉDECIN. Je ne m’étonne pas s’ils ont engendré un fils qui est insensé. Allons, procédons à la curation, et par la douceur exhilarante de l’harmonie, adoucissons, lénifions, et accoisons l’aigreur de ses esprits, que je vois prêts à s’enflammer.*⁴⁸⁹

O primeiro ato termina com mais um momento de música e dança, com médicos músicos que apelam à diversão e depois com a entrada do boticário que pretende administrar o clister receitado ao paciente. Esta dança final da perseguição de músicos e bailarinos a Mr. de Pourceaugnac, todos com uma seringa enorme na mão, é um exemplo interessante da utilização cénica de um objeto médico, criando uma imagem forte e duradoura nas imaginações do público⁴⁹⁰.

No início do ato seguinte, um dos intriguistas, Sbrigani, paga ao médico para que convença o pai da jovem da doença de Mr. Pourceaugnac. Nas palavras do médico vemos, mais uma vez, assinalada a ideia da ortodoxia dogmática da medicina, e nas de Sbrigani a questão pragmática do interesse monetário:

⁴⁸⁸ *Idem, ibidem*, ato I, cena VIII, p. 279.

⁴⁸⁹ *Idem, ibidem*, ato I, cena VIII, p. 279.

⁴⁹⁰ A utilização de uma imagem desta cena para frontispício da peça na edição de 1682 da obra completa de Molière, assinala o momento alto que certamente constituiu na peça ao vivo. E resume a relação de Mr. de Pourceaugnac com a medicina, nesta peça, que é explorada precisamente neste final do primeiro ato.

PREMIER MÉDECIN. (...) Il est lié et engagé à mes remèdes, et je veux le faire saisir où je le trouverai, comme déserteur de la médecine, et infracteur de mes ordonnances.
*SBRIGANI. Vous avez raison, vos remèdes étaient un coup sûr, et c'est de l'argent qu'il vous vole.*⁴⁹¹

Já com Oronte, o pai da jovem, o médico relata-lhe a recusa de Mr. Pourceaugnac em ser tratado e obriga-o, e à filha, a não seguir em frente com o casamento sob ameaça da ira da Faculdade de Medicina os acometer de todas as doenças possíveis e imaginárias. A autoridade médica é aqui retratada como de caráter ditatorial e temperamento irascível capaz de castigar, paradoxalmente, através da doença (e, naturalmente, contra o juramento de Hipócrates, autoridade constantemente citada).

Estas são as intrigas em torno da medicina presentes na peça, em que Mr. Pourceaugnac é diagnosticado como louco. No final, após mais um conjunto de outros estratagemas em que é acusado de ser caloteiro, depois de ser polígamo, e finalmente, convencido a travestir-se, assediado como prostituta e depois preso pela polícia, Pourceaugnac paga a sua liberdade e abandona Paris rapidamente.

Esta é uma peça em que a intriga e a mentira levam a melhor, estando todas as personagens envolvidas na construção dos esquemas - incluindo o jovem casal, que tipicamente costuma ser mais inocente, mas que aqui não tem pejo em enganar e maltratar para levar a sua a melhor.

O centro da peça é a intriga e um conjunto de estratagemas inventados para impedir o casamento - encontram-se aqui pontos de contacto com vários *lazzi* utilizados na *commedia del' arte* (o disfarce em mulher, a rábula médica). As duas vítimas de logro são o pretendente Pourceaugnac, e o pai Oronte, ambos profusamente enganados.

No que concerne aos médicos, é assinalável o longo discurso de diagnóstico e prescrição médica (neste caso hipocondria), que traduzirá com fidelidade a prática da época. Há referência a figuras de autoridade (Galeno e Hipócrates), a práticas de diagnóstico (questionário sobre hábitos e fezes, medir o pulso, avaliar o comportamento) e de prescrição habituais (sangria, purga, lavamentos - clisteres, dietas)

⁴⁹¹ MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac*, ato II, cena I, p. 286.

LE MALADE IMAGINAIRE | 1673

A última das “peças médicas” de Molière, e última peça da sua carreira, é a *comédie-ballet Le Malade Imaginaire*. A peça estava em cena na altura em que Molière morreu. Tinha estreado uma semana antes e ia na sua quarta representação quando o ator e dramaturgo, que encarnava o papel de Argan, o doente imaginário, se terá sentido mal, aguentado o espetáculo até ao final e morrido depois nessa noite, em casa, como consequência de um aneurisma da artéria pulmonar.

Na peça, mais uma vez, um casal pretende juntar-se e tem de enfrentar a oposição do pai da jovem, um hipocondríaco agudo. Neste caso ele pretende casá-la com um jovem filho de um médico, ele próprio recém-formado em medicina, com o objetivo de ficar com um médico na família. A esposa do pai, madrasta da jovem, está apenas interessada no dinheiro do marido, e é na criadagem e no irmão do patriarca que é depositado o bom senso e o papel de adjuvantes para a união do casal.

Após uma écogla inicial com música e dança, num agradável cenário campestre onde pastores, zéfiros e deuses fazem o elogio a Louis XIV, a peça arranca no interior de um quarto em Paris, com uma cena antológica em que Argan, sozinho, analisa a conta e receituário enviada pelo boticário. A lista de preparados é enorme, entre laxativos, clisteres, soporíferos e outros remédios, e Argan vai ajustando os preços indicados na receita de acordo com o que lhe parece razoável.

Para além de criar uma imagem impressionante de Argan e de um forte ambiente de doença, esta cena, pela repetição consecutiva do par tratamento-preço, começa igualmente por deixar a imagem da medicina como negócio lucrativo.

*Trois et deux font cinq, et cinq font dix, et dix font vingt. Trois et deux font cinq.
<<Plus, du vingt-quatrième, un petit clystère insinuatif, préparatif, et rémollient, pour
amollir, humecter, et rafraîchir les entrailles de Monsieur>>. Ce qui me plaît, de
Monsieur Fleurant mon apothicaire, c'est que ses parties sont toujours fort civiles.
<<Les entrailles de Monsieur, trente sols>>. Oui, mais, Monsieur Fleurant, ce n'est pas
tout que d'être civil, il faut être aussi raisonnable, et ne pas écorcher les malades.
Trente sols un lavement, je suis votre serviteur, je vous l'ai déjà dit. Vous ne me les
avez mis dans les autres parties qu'à vingt sols, et vingt sols en langage d'apothicaire,
c'est-à-dire dix sols ; les voilà, dix sols. <<Plus du dit jour, un bon clystère détersif,
composé avec catholicon double, rhubarbe, miel rosat, et autres, suivant*

l'ordonnance, pour balayer, laver, et nettoyer le bas-ventre de Monsieur, trente sols;>> avec votre permission, dix sols. <<Plus du dit jour le soir un julep hépatique, soporatif, et somnifère, composé pour faire dormir Monsieur, trente-cinq sols ;>> je ne me plains pas de celui-là, car il me fit bien dormir. Dix, quinze, seize et dix-sept sols, six deniers. <<Plus du vingt-cinquième, une bonne médecine purgative et corroborative, composée de casse récente avec séné levantin, et autres, suivant l'ordonnance de Monsieur Purgon, pour expulser et évacuer la bile de Monsieur, quatre livres.>> Ah ! Monsieur Fleurant, c'est se moquer, il faut vivre avec les malades. Monsieur Purgon ne vous a pas ordonné de mettre quatre francs. Mettez, mettez trois livres, s'il vous plaît. Vingt et trente sols. (...).⁴⁹²

Na cena seguinte, Toinette, a criada, faz um comentário a essa lucrativa relação médicos-paciente:

Ce Monsieur Fleurant-là, et ce Monsieur Purgon s'égayent bien sur votre corps ; ils ont en vous une bonne vache à lait ; et je voudrais bien leur demander quel mal vous avez, pour vous faire tant de remèdes.⁴⁹³

É já no segundo ato que os médicos fazem a sua entrada em cena. Monsieur Diafoirus e o filho Thomas vêm apresentar cumprimentos à futura família. No elogio que faz ao filho, Mr. Diafoirus destaca a sua obstinação em contrariar as opiniões dos outros assim como o seguir os Antigos nas questões médicas, numa apologia do conservadorismo, renegando as “pretensas descobertas do nosso século, relativas à circulação sanguínea”, numa referência direta à importante descoberta do médico inglês William Harvey, publicada em 1628.

(...) Mais sur toute chose, ce qui me plaît en lui, et en quoi il suit mon exemple, c'est qu'il s'attache aveuglément aux opinions de nos anciens, et que jamais il n'a voulu comprendre, ni écouter les raisons, et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle, touchant la circulation du sang, et autres opinions de même farine.

⁴⁹² MOLIÈRE, *Le Malade Imaginaire*, in DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.), *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*, Paris: Librairie Hachette, Vol. IX, 1886, ato I, cena I, pp. 279-284.

⁴⁹³ *Idem, ibidem*, ato I, cena II, p. 288.

*THOMAS DIAFOIRUS. Il tire une grande thèse roulée de sa poche, qu'il présente à Angélique. J'ai contre les circulateurs soutenu une thèse, qu'avec la permission de Monsieur, j'ose présenter à Mademoiselle, comme un hommage que je lui dois des prémices de mon esprit.*⁴⁹⁴

Thomas Diafoirus, descrito numa didascália como um jovem tolo, representa nesta peça o sangue novo da *Faculté de Médecine*, eternamente conservador e com uma irreduzível aversão a mudanças. Representa a passagem do testemunho mantendo o *status quo*. De uma perspetiva mais alargada, da história e filosofia da ciência, encontramos nesta cena e nesta personagem a resistência a determinados saltos no conhecimento trazidos por descobertas científicas recentes, como o heliocentrismo proposto por Copérnico e defendido por Galileu.

O jovem Diafoirus é também desenhado como socialmente inapto, orientado pelo pai no modo de relacionamento com os outros, muito autocentrado e focado no seu trabalho de pesquisa médica, como no excerto anterior quando oferece à noiva a sua longa tese contra a circulação sanguínea ou, logo a seguir, quando a convida para assistir a uma dissecação. “Há quem leve as amantes ao teatro” ironiza Toinette:

THOMAS DIAFOIRUS. Avec la permission aussi de Monsieur, je vous invite à venir voir l'un de ces jours pour vous divertir la dissection d'une femme, sur quoi je dois raisonner.

*TOINETTE. Le divertissement sera agréable. Il y en a qui donnent la comédie à leurs maîtresses, mais donner une dissection, est quelque chose de plus galand.*⁴⁹⁵

Nesta atenção quase unidirecional pela sua pesquisa relacionada com a medicina, e pela inabilidade nas relações sociais que, de certo modo, lhe está muito associada, parecem entrever-se aqui algumas semelhanças com o que viria a ser uma imagem-tipo do cientista: o indivíduo obcecado pelo seu trabalho, isolado, desajustado da sociedade, por vezes lunático. Parece existir também uma cambiante interessante na caracterização do jovem médico relativamente ao médico tradicional nas peças de Molière: apesar do seu conservadorismo, ele existe já num mundo onde Hipócrates e Galeno não têm o

⁴⁹⁴ *Idem, ibidem*, ato II, cena V, pp. 355-357.

⁴⁹⁵ *Idem, ibidem*, ato II, cena V, pp. 357-358.

monopólio do conhecimento médico. Mesmo apresentando-se em oposição, Thomas Diafoirus já terá lido as novas ideias de William Harvey. E está também associado à experiência prática da dissecação, a uma procura de conhecimento recente, fora dos escritos gregos e latinos.

Também nesta peça, e mais uma vez, Molière representa os médicos revelando a sua motivação interesseira. Um exemplo está na fala seguinte de Monsieur Diafoirus, que em resposta à questão se procurava conseguir um lugar para o filho na corte, refere a vantagem de trabalhar com uma clientela socialmente mais desfavorecida, que lhes permite o conforto da impunidade:

*MONSIEUR DIAFOIRUS. (...) Le public est commode. Vous n'avez à répondre de vos actions à personne, et pourvu que l'on suive le courant des règles de l'art, on ne se met point en peine de tout ce qui peut arriver. Mais ce qu'il y a de fâcheux auprès des grands, c'est que quand ils viennent à être malades, ils veulent absolument que leurs médecins les guérissent.*⁴⁹⁶

É na cena 6 do segundo ato que nos chega o tradicional momento da consulta, com os Diafoirus, pai e filho, a demonstrarem a prática do interrogatório médico de análise, da cumplicidade entre pares e da adaptabilidade do diagnóstico. A primeira (e única) ação é tomar o pulso do paciente. Daí, pai e filho conseguem inferir o estado doentio e as suas causas. A variabilidade da opinião médica é revelada quando Argan vai contrapondo o diagnóstico prévio do seu médico, Mr. Purgon, àquele que os dois médicos lhe vão traçando. Estes apontam para um problema no baço, Argan contrapõe com o fígado. O mesmo sucede relativamente à dieta aconselhada.

ARGAN. Je vous prie, Monsieur, de me dire un peu comment je suis.

MONSIEUR DIAFOIRUS lui tâte le pouls. *Allons, Thomas, prenez l'autre bras de Monsieur, pour voir si vous saurez porter un bon jugement de son pouls. Quid dicis ?*

THOMAS DIAFOIRUS. Dico, que le pouls de Monsieur, est le pouls d'un homme qui ne se porte point bien.

MONSIEUR DIAFOIRUS. Bon.

⁴⁹⁶ *Idem, ibidem*, ato II, cena V, p. 358.

THOMAS DIAFOIRUS. Qu'il est duriuscule, pour ne pas dire dur.

MONSIEUR DIAFOIRUS. Fort bien.

THOMAS DIAFOIRUS. Repoussant.

MONSIEUR DIAFOIRUS. Bene.

THOMAS DIAFOIRUS. Et même un peu caprisant.

MONSIEUR DIAFOIRUS. Optime.

THOMAS DIAFOIRUS. Ce qui marque une intempérie dans le parenchyme splénique, c'est-à-dire la rate.

MONSIEUR DIAFOIRUS. Fort bien.

ARGAN. Non, Monsieur Purgon dit que c'est mon foie, qui est malade.

MONSIEUR DIAFOIRUS. Eh oui, qui dit parenchyme, dit l'un et l'autre, à cause de l'étroite sympathie qu'ils ont ensemble, par le moyen du vas breve du pylore, et souvent des méats cholidoques. Il vous ordonne sans doute de manger force rôti ?

ARGAN. Non, rien que du bouilli.

MONSIEUR DIAFOIRUS. Eh oui, rôti, bouilli, même chose. Il vous ordonne fort prudemment, et vous ne pouvez être en de meilleures mains.

ARGAN. Monsieur, combien est-ce qu'il faut mettre de grains de sel dans un œuf ?

MONSIEUR DIAFOIRUS. Six, huit, dix, par les nombres pairs, comme dans les médicaments, par les nombres impairs.

ARGAN. Jusqu'au revoir, Monsieur.⁴⁹⁷

É interessante a grande maleabilidade com que os médicos se adaptam e concordam com a opinião de um terceiro, evitando contrariar um diagnóstico ou prescrição de um dos seus pares, num comportamento óbvio de defesa da classe.

Assinala-se neste diagnóstico o conhecimento e a utilização correta da terminologia médica, como parênquima, piloro ou ducto colédoco, embora com alguma imaginação, fruto dramático da cena, quanto à relação de simpatia estabelecida entre o baço e o fígado.

A par da criada Toinette, que vai comentando com ironia os médicos e a sua prática, Béralde, irmão de Argan, é a outra voz na peça que critica fortemente a medicina. Num diálogo com o irmão, a sua contra-argumentação incide na ineficácia da medicina para

⁴⁹⁷ *Idem, ibidem*, ato II, cena VI, pp. 374-377.

curar pessoas, reconhecendo no entanto aos médicos um belíssimo conhecimento literário do corpo humano - aquilo que ele designa como “o romance da medicina”:

ARGAN. Mais raisonnons un peu, mon frère. Vous ne croyez donc point à la médecine ?

BÉRALDE. Non, mon frère, et je ne vois pas que pour son salut, il soit nécessaire d'y croire.

(...)

BÉRALDE. (...) Ils savent la plupart de fort belles humanités ; savent parler en beau latin, savent nommer en grec toutes les maladies, les définir, et les diviser ; mais pour ce qui est de les guérir, c'est ce qu'ils ne savent point du tout.

(...)

BÉRALDE. (...) Lorsqu'un médecin vous parle d'aider, de secourir, de soulager la nature, de lui ôter ce qui lui nuit, et lui donner ce qui lui manque, de la rétablir, et de la remettre dans une pleine facilité de ses fonctions : lorsqu'il vous parle de rectifier le sang, de tempérer les entrailles, et le cerveau, de dégonfler la rate, de raccommo-der la poitrine, de réparer le foie, de fortifier le cœur, de rétablir et conserver la chaleur naturelle, et d'avoir des secrets pour étendre la vie à de longues années ; il vous dit justement le roman de la médecine. Mais quand vous en venez à la vérité, et à l'expérience, vous ne trouvez rien de tout cela, et il en est comme de ces beaux songes, qui ne vous laissent au réveil que le déplaisir de les avoir crus.⁴⁹⁸

O dramaturgo dá, nesta peça, um passo adicional na exploração que faz do tema médicos e medicina, colocando as personagens a comentar precisamente o tratamento dado ao tema nas suas peças. É um meta-comentário de Molière sobre Molière, que em palco deveria ter um extraordinário efeito risível, com o próprio dramaturgo na pele de Argan a criticar arduamente o ridículo a que é exposta a classe médica nas suas peças.

BÉRALDE. Moi, mon frère, je ne prends point à tâche de combattre la médecine, et chacun à ses périls et fortune, peut croire tout ce qu'il lui plaît. Ce que j'en dis n'est qu'entre nous, et j'aurais souhaité de pouvoir un peu vous tirer de l'erreur où vous

⁴⁹⁸ *Idem, ibidem*, ato III, cena III, pp. 396-400.

êtes ; et pour vous divertir vous mener voir sur ce chapitre quelque-une des comédies de Molière.

ARGAN. C'est un bon impertinent que votre Molière avec ses comédies, et je le trouve bien plaisant d'aller jouer d'honnêtes gens comme les médecins.

BÉRALDE. Ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine.

ARGAN. C'est bien à lui à faire de se mêler de contrôler la médecine ; voilà un bon nigaud, un bon impertinent, de se moquer des consultations et des ordonnances, de s'attaquer au corps des médecins, et d'aller mettre sur son théâtre des personnes vénérables comme ces Messieurs-là.

BÉRALDE. Que voulez-vous qu'il y mette, que les diverses professions des hommes ? On y met bien tous les jours les princes et les rois, qui sont d'aussi bonne maison que les médecins.

ARGAN. Par la mort non de diable, si j'étais que des médecins je me vengerais de son impertinence, et quand il sera malade, je le laisserais mourir sans secours. Il aurait beau faire et beau dire, je ne lui ordonnerais pas la moindre petite saignée, le moindre petit lavement ; et je lui dirais : "crève, crève, cela t'apprendra une autre fois à te jouer à la Faculté".

BÉRALDE. Vous voilà bien en colère contre lui.

ARGAN. Oui, c'est un malavisé, et si les médecins sont sages, ils feront ce que je dis.

BÉRALDE. Il sera encore plus sage que vos médecins, car il ne leur demandera point de secours.

ARGAN. Tant pis pour lui s'il n'a point recours aux remèdes.

BÉRALDE. Il a ses raisons pour n'en point vouloir, et il soutient que cela n'est permis qu'aux gens vigoureux et robustes, et qui ont des forces de reste pour porter les remèdes avec la maladie ; mais que pour lui il n'a justement de la force, que pour porter son mal.

ARGAN. Les sottises raisons que voilà. Tenez, mon frère, ne parlons point de cet homme-là davantage, car cela m'échauffe la bile, et vous me donneriez mon mal.⁴⁹⁹

É através das palavras de Béralde que Molière faz a sua defesa, argumentando ser o ridículo da medicina e não os médicos o objetivo da sua sátira, e justifica a sua própria

⁴⁹⁹ *Idem, ibidem*, ato III, cena III, pp. 401-404.

opção de não recorrer a médicos com a sua falta de força para suportar, para além do mal que o aflige, também as prescrições daqueles.

Considerando as circunstâncias da morte do ator e dramaturgo, tendo decidido representar a peça apesar da indisposição que sentiria e vindo a falecer mais tarde nessa noite, as palavras de Argan que pronunciou nesta cena ganharam certamente uma dimensão algo premonitória e extremamente real: “si j’étais que des médecins je me vengerais de son impertinence, et quand il sera malade, je le laisserais mourir sans secours”.

A certa altura Bérald consegue convencer o irmão a não tomar um clister que lhe havia sido receitado. Este desvio comportamental face à norma médica é pretexto para assinalar, mais uma vez, o dogmatismo médico que assume uma dimensão quase ditatorial, primeiro nas palavras escandalizadas do boticário:

MONSIEUR FLEURANT, à Béralde. De quoi vous mêlez-vous de vous opposer aux ordonnances de la médecine, et d’empêcher Monsieur de prendre mon clystère ? Vous êtes bien plaisant d’avoir cette hardiesse-là !

(...)

MONSIEUR FLEURANT. On ne doit point ainsi se jouer des remèdes, et me faire perdre mon temps. Je ne suis venu ici que sur une bonne ordonnance, et je vais dire à Monsieur Purgon comme on m’a empêché d’exécuter ses ordres, et de faire ma fonction. Vous verrez, vous verrez...⁵⁰⁰

Depois com o próprio médico, Monsieur Purgon, a adjetivar o comportamento de Argan de rebelião, atentado contra a medicina, e crime de lesa-Faculdade, seguindo-se um rol de ameaças a culminarem com a sua morte.

MONSIEUR PURGON. Voilà une hardiesse bien grande, une étrange rébellion d’un malade contre son médecin.

MONSIEUR PURGON. Un attentat énorme contre la médecine.

(...)

MONSIEUR PURGON. Un crime de lèse-Faculté, qui ne se peut assez punir.

⁵⁰⁰ *Idem, ibidem*, ato III, cena IV, p. 405.

(...)

MONSIEUR PURGON. Je vous déclare que je romps commerce avec vous.

(...)

MONSIEUR PURGON. Que je ne veux plus d'alliance avec vous.⁵⁰¹

Finalmente a ameaça final:

MONSIEUR PURGON. J'ai à vous dire que je vous abandonne à votre mauvaise constitution, à l'intempérie de vos entrailles, à la corruption de votre sang, à l'âcreté de votre bile, et à la féculence de vos humeurs.

MONSIEUR PURGON. Et je veux qu'avant qu'il soit quatre jours, vous deveniez dans un état incurable.

ARGAN. Ah ! miséricorde.

MONSIEUR PURGON. Que vous tombiez dans la bradypepsie.

ARGAN. Monsieur Purgon.

MONSIEUR PURGON. De la bradypepsie, dans la dyspepsie.

ARGAN. Monsieur Purgon.

MONSIEUR PURGON. De la dyspepsie, dans l'apepsie.

ARGAN. Monsieur Purgon.

MONSIEUR PURGON. De l'apepsie, dans la lienterie.

ARGAN. Monsieur Purgon.

MONSIEUR PURGON. De la lienterie, dans la dyssenterie.

ARGAN. Monsieur Purgon.

MONSIEUR PURGON. De la dyssenterie, dans l'hydropisie.

ARGAN. Monsieur Purgon.

MONSIEUR PURGON. Et de l'hydropisie dans la privation de la vie, où vous aura conduit votre folie.⁵⁰²

Mais uma vez a terminologia utilizada por Molière para os estados de alterações corporais com que Mr. Purgon ameaça Argan está correta, começando por alterações

⁵⁰¹ *Idem, ibidem*, ato III, cena V, pp. 407-408.

⁵⁰² *Idem, ibidem*, ato III, cena V, pp. 410-411.

digestivas, passando por inflamações intestinais e terminando com a acumulação de líquido no corpo.

Após uma exploração já bastante diversa e aprofundada quanto à arte médica e seus praticantes, Molière ainda acrescenta à peça o *lazzo* do disfarce como médico, aqui protagonizado pela criada Toinette. A criada vai entrando e saindo de cena, ora disfarçada de médico ora sem disfarce, numa rotina cômica muito semelhante à desempenhada por Sganarelle na peça *Le Médecin Volant*.

Numa primeira declaração de princípios, a Toinette-médico afirma só lhe interessarem casos difíceis:

*Je dédaigne de m'amuser à ce menu fatras de maladies ordinaires, à ces bagatelles de rhumatismes et de fluxions, à ces fièvres continues, à ces vapeurs, et à ces migraines. Je veux des maladies d'importance, de bonnes fièvres continues, avec des transports au cerveau, de bonnes fièvres pourprées, de bonnes pestes, de bonnes hydropisies formées, de bonnes pleurésies, avec des inflammations de poitrine, c'est là que je me plais, c'est là que je triomphe;*⁵⁰³

De novo Molière coloca ao serviço das suas personagens um amplo conhecimento da terminologia médica, neste caso relativo à nomenclatura de doenças.

O tom passa para o farsesco, com o falso médico a fazer uma consulta muito semelhante à antes realizada pelos Diafiorus, perguntando pelo diagnóstico anterior de Mr. Purgon (mal do fígado) para contrapor um outro algo disparatado (mal dos pulmões), desdenhando a dieta sugerida pelo outro e propondo a sua própria dieta, mais gorda, para engrossar o sangue:

*TOINETTE. Ignorantus, ignoranta, ignorantum. Il faut boire votre vin pur ; et pour épaissir votre sang qui est trop subtil, il faut manger de bon gros bœuf, de bon gros porc, de bon fromage de Hollande, du gruau et du riz, et des marrons et des oublies, pour coller et conglutiner. Votre médecin est une bête.(...)*⁵⁰⁴

⁵⁰³ *Idem, ibidem*, ato III, cena X, p. 419.

⁵⁰⁴ *Idem, ibidem*, ato III, cena X, pp. 422-423.

Nem o sabor acadêmico do latim escapa à caracterização do médico de Toinette, de modo semelhante ao que havia ocorrido já na consulta dos Diafoirus (“Quo Dicis?”).

Para o final, Molière guarda o que seria um clímax da peça e mais um degrau na exploração que o dramaturgo faz em palco da corporação médica.

O conflito entre o par amoroso e o pai da jovem resolve-se, como habitualmente, na cena final, com o patriarca a aceder ao casamento dos dois, mas com uma condição, a de que o futuro genro vá tirar o curso de medicina, para assim ficar com um médico na família. Mas Bérarde convence-o a resolver essa sua exigência de outro modo: formar-se ele próprio em medicina. Ficaria com um médico sempre por perto.

ARGAN. Je pense, mon frère, que vous vous moquez de moi. Est-ce que je suis en âge d'étudier ?

BÉRALDE. Bon, étudier. Vous êtes assez savant ; et il y en a beaucoup parmi eux, qui ne sont pas plus habiles que vous.

ARGAN. Mais il faut savoir bien parler latin, connaître les maladies, et les remèdes qu'il y faut faire.

BÉRALDE. En recevant la robe et le bonnet de médecin, vous apprendrez tout cela, et vous serez après plus habile que vous ne voudrez.

ARGAN. Quoi ? l'on sait discourir sur les maladies quand on a cet habit-là ?

BÉRALDE. Oui. L'on n'a qu'à parler ; avec une robe, et un bonnet, tout galimatias devient savant, et toute sottise devient raison.

TOINETTE. Tenez, Monsieur, quand il n'y aurait que votre barbe, c'est déjà beaucoup, et la barbe fait plus de la moitié d'un médecin.⁵⁰⁵

A afirmação de Béralde (e também de Toinette) de que “o hábito faz o médico”, bastando usar a capa e o capelo para todo o discurso se tornar espirituoso e todas as parvoíces inteligentes, é mais um reforço da sátira à medicina construída ao longo da peça. E tal como Sganarelle em *Le Médecin Malgré Lui*, também Argan, no final da peça, pondera a possibilidade fácil de se tornar médico.

O interlúdio final desta *comédie-ballet* é precisamente a cerimónia de investidura de Argan (*i.e.* Molière) como médico, que Bérarde previamente preparara. Entram os

⁵⁰⁵ *Idem, ibidem*, ato III, cena XIV, p. 435.

bailarinos, cantores, atores - 6 boticários, 22 médicos, 10 cirurgiões - e tomam posição para o início da cerimónia.

Primeiro o presidente (*praeses*) tem um discurso inaugural da cerimónia. Seguidamente cinco “doutores”, um de cada vez, interrogam o “bacharel” sobre os procedimentos a adotar no caso de diferentes males, como a hidropisia ou a asma. A resposta e receita é sempre a mesma - lavar, sangrar, purgar:

TERTIUS DOCTOR

Si bonum semblatur Domino Præsidi,

Doctissimæ Facultati

Et companiæ presenti,

Domandabo tibi, docte Bacheliere,

Quæ remedia eticis,

Pulmonicis, atque asmaticis

Trovas à propos facere.

BACHELIERUS

Clysterium donare,

Postea seignare,

Ensuita purgare.⁵⁰⁶

Durante toda a cerimónia a língua utilizada é um pseudo-latim inventado por Molière, com excertos latinos misturados com francês, o que para além de tornar o discurso risível, o tornaria também mais compreensível para uma audiência que não dominasse o latim.

Extremamente satisfeitos com as respostas acertadas do futuro doutor, vem a seguir o juramento de respeitar as normas da Faculdade, de seguir sempre os preceitos dos Antigos, e de apenas receitar tratamentos por aquela estabelecidos. Passada a prova, o *Praeses* concede-lhe o título de doutor, o novo médico faz o discurso de agradecimento e os cirurgiões e boticários dão vivas, estes últimos usando os seus almofarizes como instrumentos de percussão. Todos comemoram.

⁵⁰⁶ *Idem, ibidem*, ato III, cena XIV, p. 446.

Molière, nesta peça, parece levar a sua sátira à medicina até às últimas consequências. Vai além da representação da prática médica, encenando e satirizando o próprio ritual solene e privado de investidura de um médico. E faz mais. Coloca-se a ele próprio (no papel de Argan) a ser admitido no seio da classe médica. É a cereja no topo do bolo das suas sátiras à medicina: tanto escreveu e representou sobre médicos e doenças, terminando com a cerimónia pública da sua admissão no seio da classe. Qualquer um pode ser médico, até mesmo o maior dos críticos da corporação.

5. O conhecimento como poder: Dr. Fausto

THE TRAGICAL HISTORY OF DOCTOR FAUSTUS, DE CHRISTOPHER MARLOWE | 1592

Na Inglaterra isabelina de Christopher Marlowe (1564-1593), William Shakespeare⁵⁰⁷ e Ben Jonson, a astrologia e a alquimia proliferavam e, particularmente a primeira, estavam entranhadas na cultura da época. As referências nas peças teatrais à influência dos astros sobre os seres humanos, como veremos na peça de Marlowe, são disso reflexo. A complacência e interesse com que Elizabeth I encarava a prática daquelas artes terá contribuído para a sua proliferação desafogada, sendo a sua influência transversal a vários extratos sociais. É conhecida a solicitação de Elizabeth I ao seu astrólogo oficial, o famoso John Dee (1527-1608), para indicar o melhor dia, de acordo com os astros, para efetuar a sua coroação. Também a publicação de almanaques e prognósticos, que teve um forte incremento em Inglaterra a partir de meados do século XVI, terá contribuído para a rápida disseminação da astrologia⁵⁰⁸ entre a população.

Para além de Dee, outros astrólogos e alquimistas ganharam notoriedade, nem sempre pelas melhores razões. Desde logo o seu associado Edward Kelley (1555-1597), descrito por Charles Nicholl como “alquimista, vidente e vigarista”, que acabou por morrer na prisão em Most, hoje na República Checa⁵⁰⁹. Dee e Kelley formaram um par improvável, que contém em si os dois modos de encarar as artes: o primeiro um nobre representante duma linha de magos sábios e crentes que valorizavam o conhecimento; o segundo um trapaceiro sem escrúpulos, que utilizava as suas “capacidades” para abusar e explorar os outros, incluindo o próprio mentor.

⁵⁰⁷ Embora não nos debrucemos sobre nenhuma peça de Shakespeare neste estudo, será de assinalar que nas peças desse escritor, são inúmeras as referências das personagens à influência dos astros. No século XX foram publicados uma série de estudos relacionados com a presença da astrologia na obra deste dramaturgo. Num estudo de Carroll Camden, bastante pormenorizado na investigação da astrologia na época, podemos encontrar uma sinalização exaustiva das referências a astrologia nas peças do escritor inglês. Sondheim divide essas referências em três tipos: “Those of the first are used as rhetorical ornaments or to express mood or atmosphere; those of the second as symbols to body forth such abstract concepts as happiness and misfortune, fate and chance by means of images from the stars; and those of the third as direct affirmation or negation of the power of the stars to intervene in human destiny.” Os dois primeiros tipos correspondem a “ornamentos retóricos” que têm imbuída uma cultura astrológica de relação com os astros, invocando estrelas, cometas, eclipses, para criar um contexto ou caracterizar personagens. O terceiro tipo de utilização tem já, dramaticamente, um potencial operativo, e toca um tema filosoficamente importante na época: o do livre arbítrio humano.

⁵⁰⁸ KASSELL, Lauren, *Almanacs and Prognostications*, in RAYMOND, Joad (Ed.), *The Oxford History of Popular Print Culture. Vol. One: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*, Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 431–442.

⁵⁰⁹ NICHOLL, Charles, *The Last Years of Edward Kelley, Alchemist to the Emperor*, *London Review of Books*, Vol. 23, No. 8 (2001), pp. 3-8.

Simon Forman e o seu protegido Richard Napier foram outros astrólogos famosos no período, e colocavam a arte ao serviço da sua prática médica. O facto de boa parte dos registos que efetuavam das suas consultas ter chegado até nós, e o trabalho de análise e disponibilização de dados elaborado pelo The Casebooks Project⁵¹⁰ fornecem-nos uma ideia muito concreta da sua utilização prática da astrologia. Segundo a informação ali disponibilizada, o registo de quarenta anos de prática diária dos dois médicos e astrólogos (entre 1596 e 1603 no caso de Forman e 1597 e 1634 no caso de Napier) corresponde a 80.000 consultas (10.000 do primeiro e 70.000 do segundo), e num dia típico poderiam receber mais de dez pessoas cada. Cerca de 90% das consultas são relativas a questões de saúde ou doença, mas há também consultas relativas a uma miríade de outros assuntos, como por exemplo casamentos, objetos perdidos, roubos, feitiçaria, questões legais, tempo atmosférico, traições conjugais, etc, etc, etc⁵¹¹. Em boa parte dos casos era traçado o horóscopo, que era parte essencial da consulta, contribuindo para o diagnóstico e consequente receita. Forman, ao contrário de Napier, teve problemas com a justiça e ficou para a posteridade com a fama de aldrabão. É, no entanto, surpreendente verificar que encarava seriamente os assuntos de astrologia e alquimia, e que registava consultas que fazia a si próprio, onde traçava horóscopos para determinar a melhor altura para escrever cartas ou para encontrar meias ou livros perdidos⁵¹². Não surpreende, por isso, que essas crenças tivessem sido profusamente registadas no teatro da época.

No seu estudo “Witchcraft and Magic in The Elizabethan Drama”, H. W. Herrington estuda a presença no drama isabelino de um conjunto de temas relacionados com o sobrenatural como fadas, magia, diabos, necromancia, bruxas e outros derivados. No que concerne a magos, ele separa-os, de acordo com o modo como são representados nas peças que estudou, em duas categorias: o mago medieval, como o famoso Merlin, inspirado em contos medievais; e o mago praticante (“practising magician”), inspirado em figuras reais tanto históricas como contemporâneas. Para este último tipo de mago,

⁵¹⁰ KASSEL, Lauren (ed.) [et al.], Welcome | Casebooks Project [em linha], *Casebooks Project*, disponível em: [WWW<URL:http://www.magicandmedicine.hps.cam.ac.uk>](http://www.magicandmedicine.hps.cam.ac.uk). [Consult. 19 fev. 2014].

⁵¹¹ KASSEL, Lauren (ed.) [et al.], Introduction to the casebooks, *Casebooks Project*, disponível em: [WWW<URL:http://www.magicandmedicine.hps.cam.ac.uk/the-manuscripts/introduction-to-the-casebooks>](http://www.magicandmedicine.hps.cam.ac.uk/the-manuscripts/introduction-to-the-casebooks). [Consult. 19 fev. 2014].

⁵¹² KASSEL, Lauren (ed.) [et al.], Simon Forman (1552-1611), *Casebooks Project*, disponível em: [WWW<URL:http://www.magicandmedicine.hps.cam.ac.uk/on-astrological-medicine/about-the-astrologers/simon-forman>](http://www.magicandmedicine.hps.cam.ac.uk/on-astrological-medicine/about-the-astrologers/simon-forman). [Consult. 19 fev. 2014].

diz Herrington, “a magia é uma ciência, uma arte, praticada como qualquer outra profissão, e apenas dominada após longo e árduo estudo.”

Entre os modelos reais para esta figura-tipo, surgida no texto dramático no final da década de 1580, Herrington aponta o inglês Roger Bacon, os alemães Johannes Trithemius (1462-1516) e Cornelius Agrippa, o suíço Paracelso (1493-1541) e John Dee⁵¹³. Como exemplos de peças que iniciaram uma vaga de “mágicos praticantes” em palco, indica a seguinte trilogia⁵¹⁴: *The Tragical History of Doctor Faustus*⁵¹⁵ (primeira representação cerca de 1592), de Christopher Marlowe, *Friar Bacon and Friar Bungay*⁵¹⁶ (publicada em 1594), de Robert Greene, e *John a Kent and John a Cumber*⁵¹⁷ (1596, data no manuscrito), de Anthony Munday. Herrington afirma perentoriamente que a peça de Marlowe foi a primeira a ser produzida e a inaugurar a representação desta figura-tipo em palco, surgindo depois as outras duas peças na mesma linha. Mas a incerteza quanto à datação das três peças é ainda hoje tão grande que parece difícil estabelecer prioridades e eventuais influências entre elas. Na introdução à sua edição conjunta das peças de Marlowe e de Greene, A. W. Ward refere que na Inglaterra nos séculos XVI e XVII a necromancia e a feitiçaria tinham atingido um ponto alto e estavam imbuídas no espírito da sociedade⁵¹⁸. O próprio rei Jaime I publicou em 1597 um tratado sobre demonologia⁵¹⁹, o que terá contribuído, pelo menos, para o reconhecimento público destes temas e práticas. E estas peças são, naturalmente, mais um reflexo disso, onde o poder dos magos está ligado à conjuração de espíritos diabólicos, a quem ordenam as ações que pretendem executar. Em *John a Kent and John a Cumber* os magos confrontam-se ao tentar unir dois casais jovens, cada um ao serviço de diferentes pretendentes masculinos para duas donzelas. Os meios mágicos utilizados são essencialmente a troca de identidades, existindo também o recurso a uma espécie de bola de cristal, que lhes permite observar o que acontece em locais distantes. Em *Friar Bacon and Friar Bungay*,

⁵¹³ HERRINGTON, H. W., Witchcraft and Magic in the Elizabethan Drama, *The Journal of American Folklore*, Vol. 32, No. 126 (1919), p. 459

⁵¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 463.

⁵¹⁵ MARLOWE, Christopher, *The Tragical History of D. Faustus (A and B texts)*, Ed. Hilary Binda, Perseus Digital Library Project, The Works of Christopher Marlowe [em linha], disponível em: WWW<URL:http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus%3Acollection%3AMarlowe>. [Consult. 30 jun. 2014].

⁵¹⁶ GREENE, Robert, *The Honorable Historie od Frier Bacon and Frier Bungay*, London: Edward White, 1594.

⁵¹⁷ MUNDAY, Anthony, *John a Kent & John a Cumber*, Ed. Frederick Hall, Oxford: Oxford University Press, 1923.

⁵¹⁸ WARD, A. William, *Marlowe's Tragical History of Doctor Faustus and Greene's Honourable History of Friar Bacon and Friar Bungay*, Oxford: Oxford University Press, 1878, p. XXX.

⁵¹⁹ JAMES I, King of England, *Daemonologie*, 1597, disponível em: WWW<URL:http://www.gutenberg.org/ebooks/25929>. [Consult. 3 abr. 2013].

escrita a partir do livro *The Famous Historie of Fryer Bacon*⁵²⁰, de autor anónimo e publicado em meados do século XVI, onde foram reunidos um conjunto de mitos relacionados com Roger Bacon, o famoso frade também recorre a um “prospective glass” para observar acontecimentos distantes. Embora uma das suas tarefas também esteja relacionada com a união de um par amoroso, medindo forças para isso com o frade Bungay, há um conjunto de outros acontecimentos, recolhidos do texto fonte, que permitem demonstrar o poderio mágico de Bacon. Alguns momentos assinaláveis são: o confronto mágico entre Bacon e um mago alemão, Jacques Vandermast, representantes máximos das forças sobrenaturais das duas nações; a criação por Bacon da “brazen head”, a cabeça de latão falante que levou sete anos a ser desenvolvida pelo mago e que, no momento decisivo, se auto-destruiu por incúria do seu aprendiz; e a renúncia de Bacon às artes ocultas e dedicação penitente e exclusiva a Deus, após o assassínio mútuo de dois jovens provocado por assistirem ao assassínio mútuo dos seus pais através do “prospective glass” do mago. Nestas duas peças encontramos magos em confronto e que estão ao serviço da nobreza ou realeza.

Considerando o foco deste estudo, os interesses do protagonista da peça de Marlowe introduzem algum conteúdo da área “científica”, ao contrário das outras duas peças consideradas. Embora na peça de Greene surja, em dois momentos distintos, a menção à matemática como fazendo parte do conhecimento que um mago possui, depois na execução prática dos seus poderes, estes não estão relacionados com matemática mas sim com a invocação de espíritos. *The Tragical History of Doctor Faustus* merece, por isso, uma atenção mais alargada.

A peça de Marlowe, que teve o *English Faust Book*⁵²¹ (1592) como fonte de inspiração, tem por protagonista um sábio académico (tal como Bacon) que aspira ao conhecimento e ao poder absolutos. Chegaram-nos duas versões da obra, conhecidas como A e B, a primeira publicada em 1604 e a segunda em 1616 (e com várias edições posteriores nesse século). Não há consenso sobre qual das duas versões publicadas será mais próxima da que saiu do punho de Marlowe, sendo provável que tenham existido alterações ao texto original por questões de censura, adaptação ao palco, ou outras. O facto é que as diferenças entre as duas versões são substantivas, sendo a versão B

⁵²⁰ Disponível em: [WWW<URLhttp://penelope.uchicago.edu/bacon/baconhistory.html>](http://penelope.uchicago.edu/bacon/baconhistory.html). [Consult. 30 jun. 2014].

⁵²¹ Tradução inglesa do livro alemão *Historia von D. Johann Fausten* (1587), inspirada na vida do médico, mágico e alquimista alemão Johann Georg Faust (1480-1541), que relata a história de um académico que fez um pacto com o diabo.

bastante mais longa do que a A. Utilizo na análise que aqui faço a versão A, de 1604, assinalando no entanto e comentando as alterações introduzidas pela versão B na parte do texto onde são discutidas questões relacionadas com astrologia e astronomia.

No início da peça, Fausto salta de livro em livro e de disciplina em disciplina, e vai abandonando uma atrás da outra. A lógica de Aristóteles já não lhe é suficiente, a medicina de Galeno não o faz alcançar feitos consideráveis, o direito de Justiniano não o convence, a procura da divindade na Bíblia também o deixa insatisfeito. Os livros de necromancia são os que lhe prometem a glória e o poder que pretende alcançar:

FAUSTUS:

*Philosophy is odious and obscure,
Both law and physic are for petty wits;
Divinity is basest of the three,
Unpleasant, harsh, contemptible and vile,
'Tis magic, magic that hath ravished me.⁵²²*

FAUSTUS:

*These Metaphysics of Magicians,
And Necromantic books are heavenly;
Lines, circles, scenes, letters and characters,
Ay, these are those that Faustus most desires.⁵²³*

(...)

*A sound magician is a mighty god:
Here Faustus try thy brains to gain a deity.⁵²⁴*

É iniciado na arte da necromancia por dois magos alemães, Valdes e Cornelius, e aprende a conjurar forças diabólicas. O nome do último parece uma referência ao mago alemão Heinrich Cornelius Agrippa, que é referido logo a seguir por Fausto ao ambicionar ser tão sábio quanto ele. É Cornelius que indica a Fausto os princípios essenciais que a magia requer: fortes bases de astrologia, domínio das línguas e

⁵²² MARLOWE, Christopher, *The Tragicall History of D. Faustus (A text)*, cena 1, vs. 138-142.

⁵²³ *Idem, ibidem*, cena 1, vs. 78-81.

⁵²⁴ *Idem, ibidem*, cena 1, vs. 91-92.

conhecimento dos minerais⁵²⁵. Valdes acrescenta como referências importantes para Fausto as obras de Roger Bacon e Alberto Magno⁵²⁶.

Após adquirir o conhecimento necessário, Fausto realiza a conjuração utilizando o tradicional círculo e as palavras necessárias para invocar os espíritos, e consegue atrair Mefistófeles, servo de Lúcifer, que responde ao seu chamado. Invocar o diabo não é suficiente para Fausto, que o deseja ter permanentemente a seu serviço. Para isso estabelece com ele um pacto, escrito e assinado com o próprio sangue, onde oferece como troca pelos serviços diabólicos ao longo de vinte e quatro anos o seu corpo e a sua alma no final desse período. Selado o pacto, Fausto começa a utilizar os serviços do diabo. Este entrega-lhe um livro através do qual poderá obter o que deseja, desde ouro ao poder sobre os elementos ou de invocação de exércitos:

MEPHISTOPHILIS:

(...)

Hold, take this book, peruse it thoroughly:

The iterating of these lines brings gold;

The framing of this circle on the ground

Brings whirlwinds, tempests, thunder and lightning.

Pronounce this thrice devoutly to thyself,

And men in armor shall appear to thee,

Ready to execute what thou desir'st.

FAUSTUS:

Thanks, Mephistophilis, yet fain would I have

a book wherein I might behold all spells and incantations,

that I might raise up spirits when I please.

MEPHISTOPHILIS:

Here they are in this book. (Turns to them.)

FAUSTUS:

Now would I have a book where I might see all

characters and planets of the heavens, that I might know

their motions and dispositions.

⁵²⁵ *Idem, ibidem, cena 1, vs. 170-172.*

⁵²⁶ *Idem, ibidem, cena 1, v. 186.*

MEPHISTOPHILIS:

Here they are too. (Turns to them)

FAUSTUS:

*Nay, let me have one book more, and then I have
done, wherein I might see all plants, herbs and trees that
grow upon the earth.*

MEPHISTOPHILIS:

Here they be.⁵²⁷

Fausto, desejoso de ampliar o seu conhecimento pede ao diabo, sucessivamente, livros sobre encantamentos e invocação de espíritos, sobre os astros e as suas disposições, sobre todas as plantas à face do planeta, e este vai abrindo o livro na página desejada. Fausto tem, finalmente, todo o conhecimento ao seu alcance. A certa altura Fausto pede ao diabo para discutirem sobre astrologia e questiona Mefistófeles sobre a estrutura do universo. Francis Johnson, na sua análise do conteúdo astronómico na peça de Marlowe⁵²⁸, refere que no diálogo que se segue entre as duas personagens estão presentes as principais questões filosóficas do século XVI relativamente à estrutura dos céus e movimento dos astros. Acrescenta que o dramaturgo transformou o “ignorant jumble of wholly unscientific astronomical lore”⁵²⁹ presente no *English Faust Book* (onde foi colher a ideia para a discussão sobre astronomia) numa discussão sobre várias doutrinas em voga relativamente à estrutura do universo⁵³⁰.

No final do século XVI a opinião dos astrónomos e filósofos quanto à estrutura e composição do universo estava em transformação. Até então a conceção generalizada era a de que a Terra estava no centro rodeada pelas esferas dos astros visíveis, Lua, Mercúrio, Vénus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno. Mas a questão da substância que comporia as esferas e, posteriormente, a própria existência destas começava a ser questionada.

⁵²⁷ *Idem, ibidem*, cena 5, vs. 607-622.

⁵²⁸ JOHNSON, Francis R., Marlowe's Astronomy and Renaissance Skepticism, *English Literary History*, Vol. 13, No. 4 (1946), pp. 241-254.

⁵²⁹ Introduzo aqui, por curiosidade, um excerto do capítulo 21 do *English Faust Book* onde Fausto parece descrever um sistema celeste heliocêntrico numa carta que envia a um correspondente, após ter sido transportado pelo ar e testemunhado daí o movimento do céu e dos planetas: “ (...) and we thinke that the Sunne runneth his course, and that the heauens stand still: no, it is the heauens that moue his course, and the Sun abideth perpetually in his place, he is permanent, & fixed in his place, & although we see him beginning to ascend in the Orient or East, at the highest in the Meridian or South, setting in the Occident or West, yet is hee at the lowest in Septentrio or North, and yet he moueth not. (...)”.

Disponível no Perseus Digital Library Project, em:
WWW<URL:http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.03.0001>. [Consult. 30 jun. 2014].

⁵³⁰ JOHNSON, *op. cit.*, p. 241.

Nicolau Copérnico, na emblemática obra *De Revolutionibus Orbium Coelestium* publicada em 1543, apresentava um sistema solar com todos os planetas conhecidos na época (Terra incluída) a rodear o Sol, mas as suas ideias, em conjunto com as de outros astrónomos e filósofos, só posteriormente começariam a transformar o modelo vigente.

Até então havia, em geral, concordância quanto à existência de oito esferas fundamentais, as sete que continham os sete astros visíveis e uma adicional para as estrelas fixas. A grande divergência quanto ao modelo do universo surgia nas esferas adicionais introduzidas para justificar os movimentos dos astros que não se coadunavam com o sistema de oito esferas, nomeadamente o movimento de precessão dos equinócios e o movimento de “trepidação” das estrelas que pareciam oscilar entre movimentos progressivos e retrógrados. Alguns astrónomos e filósofos atribuíam três movimentos simultâneos à oitava esfera, a das estrelas, outros apenas dois acrescentando mais uma esfera para acomodar um terceiro movimento, outros ainda criaram duas esferas adicionais, uma para cada um dos movimentos atrás indicados, outros ainda chegaram a introduzir uma décima-primeira esfera, como foi o caso de Christopher Clavius, o famoso padre jesuíta que em boa parte foi responsável pela reforma do calendário gregoriano.

O universo descrito na peça de Marlowe por Mefistófeles é aristotélico: a Terra e os elementos estão envoltos pelos restantes astros e assentes em esferas sucessivas. Há, nesta parte do texto, algumas diferenças entre as versões A e B⁵³¹. As alterações introduzidas na versão B relativamente à descrição do universo, que consistem essencialmente na substituição de algumas palavras e a introdução de uma frase, tornam-na mais clara e organizada, eliminando confusões de sentido entre “céus” e “esferas”. A frase acrescentada nomeia a última orbe do modelo do universo, a “empírial orbe”, a morada divina que encerra todas as outras, mantendo uma ligação mais estreita com a questão formulada por Fausto e pormenorizando mais o sistema descrito:

FAUSTUS:

Come, Mephistophilis, let us dispute again,

And argue of divine astrology,

Tell me, are there many (heavens) [spheres] above the Moon?

Are all celestial bodies but one globe,

⁵³¹ Assinalo entre parêntesis retos o texto introduzido e entre parêntesis curvos o texto retirado na versão B.

As is the substance of this centric earth?

MEPHISTOPHILIS:

As are the elements, such are the (spheres) [heavens],

[Even from the moon unto the empirial orb,]

Mutually folded in each other's (orb) [spheres],

And, Faustus, all jointly move upon one axletree,

Whose termine is termed the world's wide pole,

Nor are the names of Saturn, Mars, or Jupiter

Feign'd, but are (erring) [evening] stars.⁵³²

Um dos movimentos centrais do sistema de esferas celestes tinha um período de vinte e quatro horas e o sentido de Este para Oeste. Alguns autores atribuíam este movimento à esfera exterior que designavam por “primeiro móvel”, outros consideravam-no um movimento do conjunto das esferas, não provocado especificamente por uma delas. Parece ser este o caso de Marlowe nesta sua descrição do sistema.

Uma outra questão fundamental que estava relacionada com este movimento consistia na introdução em cada uma das esferas dos astros de um movimento em sentido oposto para acomodar o desfasamento dos seus movimentos com este período de vinte e quatro horas. Esta era uma questão em que existia também consenso, bem como quanto à duração dos períodos siderais desse segundo movimento dos planetas. Esta questão do duplo movimento dos astros é também colocada por Fausto ao diabo:

FAUSTUS:

But tell me, have they all one motion? Both situ &

tempore?

MEPHISTOPHILIS:

All (jointly) move from East to West in four and twenty hours

upon the poles of the world, but differ in their motion upon

the poles of the zodiac.

FAUSTUS:

Tush, these slender trifles Wagner can decide;

⁵³² MARLOWE, *The Tragical History of D. Faustus (A text)*, cena 5, vs. 663-674.

*Hath Mephistophilis no greater skill?
Who knows not the double motion of the planets?
The first is finished in a natural day;
The second thus: as Saturn in thirty years; Jupiter in twelve;
Mars in four; the Sun, Venus, and Mercury in a year: the
Moon in twenty eight days. Tush, these are freshmen's suppositions,
but tell me, hath every sphere a dominion or intelligentia?*

MEPHISTOPHILIS:

*Ay.*⁵³³

Fausto menospreza as respostas de Mefistófeles considerando que este diz coisas triviais, do conhecimento de todos (mesmo do seu aprendiz Wagner), e exemplifica indicando os períodos siderais dos diferentes astros⁵³⁴. Coloca depois mais uma questão a Mefistófeles, a da natureza do movimento dos astros, se seria provocado por inteligências. Esta era uma discussão que durava entre filósofos desde a idade média. A maioria considerava existir uma inteligência (ou anjo) associado a cada planeta que lhe imprimia o segundo movimento, aquele contrário ao movimento global com período de vinte e quatro horas.

Ainda no excerto acima, a remoção do termo “jointly” na versão B do texto tornou aquela passagem mais inteligível. Na versão A, movendo-se os planetas em conjunto (“jointly”) de Este para Oeste, nos seus movimentos de rotação, cria-se a ideia de sincronia entre os movimentos, o que choca com a existência do segundo movimento contrário que provoca a dessincronia entre planetas. A versão B, sem “jointly”, elimina essa possível confusão.

Seguidamente Fausto questiona Mefistófeles sobre a quantidade de esferas e, no seguimento, a existência ou não de duas específicas, a do elemento fogo (‘coelum igneum’) e aquela conhecida por “crystallinum”, uma das esferas introduzidas por alguns autores após as dos astros:

⁵³³ *Idem, ibidem*, cena 5, vs. 674-687.

⁵³⁴ A duração do período sideral de Marte mencionada nos livros de astronomia da época era de dois e não quatro anos como surge aqui na boca de Fausto. Johnson assinala este facto com estranheza, afirmando não conhecer qualquer livro de astronomia da época que atribuisse ao período de Marte outro valor que não dois, e por isso considera isto como um provável erro do tipógrafo (p. 250).

FAUSTUS:

How many heavens or spheres are there?

MEPHISTOPHILIS:

*Nine, the seven planets, the firmament, and the imperial heaven.*⁵³⁵

[FAUSTUS:

But is there not coelum igneum et cristallinum?

MEPHISTOPHILIS:

*No, Faustus, they be but fables.]*⁵³⁶

É claro a partir do excerto anterior que, quanto à questão do número de esferas, Mefistófeles adopta na sua descrição o modelo de oito esferas móveis rodeadas pelo “empyreum”, o céu divino. Face a esta resposta Fausto questiona o diabo quanto à existência de duas esferas adicionais, a “coelum igneum” e o “cristallinum”. Esta última é colocada nalguns modelos entre a esfera do firmamento (ou estrelas fixas) e a do primeiro móvel, introduzida para justificar o movimento de trepidação. De modo coerente com o sistema que apresenta, Mefistófeles rejeita esta esfera como “fábula” juntamente com a esfera elementar do fogo. Johnson afirma que Marlowe adopta a posição dos astrónomos renascentistas mais céticos, que rejeitavam a introdução de esferas sem a sustentação de corpos visíveis⁵³⁷. Da análise que faz ao conteúdo astronómico do texto, este autor conclui que terá sido retirado dos livros de astronomia em voga durante o período em que Marlowe estudou em Cambridge⁵³⁸, mas que a opção do dramaturgo para a “escola astronómica” de Mefistófeles foi pela teoria que seria a menos convencional nos livros que circulavam na época, apontando como possível referência as ideias de Agostino Ricci, obtidas por via direta através da sua obra *De motu octavae sphaerae* (1513), ou indireta através de Oronce Finé e da sua obra *De mundi sphaera, sive cosmographia* (1555), declarado apreciador da teoria do italiano⁵³⁹.

Fausto coloca ainda uma última questão sobre os corpos celestes, sobre a não regularidade de fenómenos astronómicos, a que Mefistófeles responde de modo lacónico com a resposta óbvia: “pelo movimento desigual [dos astros] relativamente ao todo”:

⁵³⁵ MARLOWE, *op. cit.*, cena 5, vs. 688-689.

⁵³⁶ *Idem, ibidem*, ato 2, cena 2, vs. 631-632.

⁵³⁷ JOHNSON, *op. cit.*, p. 247.

⁵³⁸ Marlowe foi estudante em Cambridge entre 1580 e 1587.

⁵³⁹ JOHNSON, *op. cit.*, p. 254.

FAUSTUS:

Well, resolve me in this question: Why have we not conjunctions, oppositions, aspects, eclipses, all at one time, but in some years we have more, in some less?

MEPHISTOPHILIS:

*Per inaequalem motum respectu totius.*⁵⁴⁰

Discutidas as questões astronómicas da estrutura do universo, Fausto todo-poderoso continua a sua aventura viajando pelo mundo e realizando demonstrações do seu poder. Num dos episódios é tornado invisível por Mefistófeles e prega partidas e dá uns calduços ao Papa, revelando uma certa inclinação protestante que deve ter feito sorrir Elizabeth I. Noutros, satisfaz os desejos de realeza e nobreza, conseguindo em troca honras e recompensas. Também usa os poderes da necromancia para impressionar os seus colegas académicos, que inicialmente criticavam as suas opções não ortodoxas.

Mas o momento do pagamento a Lúcifer acaba por chegar. Quando o relógio assinala as 23 horas, uma hora antes do final do prazo, Fausto fica desesperado arrependendo-se do negócio que fez. Na sua última fala antes de ser arrastado pelos diabos para o inferno, faz duas derradeiras menções à astrologia. A primeira quando deseja que o tempo abrande para que a meia-noite não chegue e grita: “Stand still you ever moving spheres of heaven, That time may cease, and midnight never come”⁵⁴¹. Logo a seguir, quando invoca a influência das estrelas para alterarem o seu destino de modo a que a sua alma vá para o paraíso:

*You stars that reigned at my nativity,
Whose influence hath allotted death and hell,
Now draw up Faustus like a foggy mist,
Into the entrails of yon laboring cloud,
That when you vomit forth into the air,
My limbs may issue from your smoky mouths,
So that my soul may but ascend to heaven.*⁵⁴²

⁵⁴⁰ MARLOWE, *op.cit.*, cena 5, vs. 690-693.

⁵⁴¹ *Idem, ibidem*, cena 14, v. 1454-1455.

⁵⁴² *Idem, ibidem*, cena 14, v. 1475-1481.

Mas os seus pedidos são em vão. Os astros não alteram o seu movimento nem o destino de Fausto. E os diabos, sem perder tempo com retórica, cobram a sua dívida arrastando-o para o inferno.

6. A progressiva inscrição da ciência moderna no texto teatral

6.1 Do inventor e do virtuoso à figura do cientista

Encontramos nas duas peças de John Wilson estudadas neste trabalho a referência a um termo relacionado com a ciência, que entrou em uso em Inglaterra no início do século XVII e cujo significado se foi alterando ao longo desse século: “virtuoso”. Em *The Cheats* encontramos-lo nas palavras do astrólogo Mopus:

*MOPUS: Sir, you have shown yourself a person of no ordinary learning ; and because I see you are a virtuoso, be pleased to walk in with me, and I may chance to show you some rarities not unworthy your perusal.(...)*⁵⁴³

E em *The Projectors* Wilson usa o termo no seguinte contexto, aplicando-o a Sir Gudgeon Credulous:

*JOCOSE: Or, if you love the smoke o' the town better, enter yourself a virtuoso, and sit in judgement on every man but yourself. Never open your mouth with less than a cabal, and yet speak little, for fear you be understood. However, let your sententious toothpick speak for you, that you could say more if you durst trust the company, or were not under an oath of secrecy. Sir Gudgeon beat his brains about ordinary matters? Fie, fie!*⁵⁴⁴

No primeiro caso é feita a associação do “virtuosismo” ao interesse pelo colecionismo de antiguidades, e no segundo a caracterização feita do “virtuoso” é a de alguém que vive em ambiente urbano, que é presunçoso e reservado, e se dedica a assuntos de elevada importância com uma aura de secretismo associada.

⁵⁴³ WILSON, John, *The Cheats*, in MAIDMENT, James; LOGAN, W.H. (Eds.), *The Dramatic Works of John Wilson*, Edinburgh: William Paterson, 1874, p. 60.

⁵⁴⁴ WILSON, John, *The Projectors*, in MAIDMENT, James; LOGAN, W.H. (Eds.), *The Dramatic Works of John Wilson*, Edinburgh: William Paterson, 1874, pp. 272-273.

Walter Houghton Jr., num artigo intitulado “The English Virtuoso in the Seventeenth Century”⁵⁴⁵, traça a evolução do movimento do “virtuosismo” em Inglaterra, desde as primeiras influências vindas de Itália na última década do séc. XVI até ao seu declínio, cerca de cem anos depois, no início do séc. XVIII. Segundo este investigador, o ‘virtuoso’ resulta da fusão de duas tradições, a do cortesão e a do académico erudito, bem como da reunião de duas condições indispensáveis, tempo livre e dinheiro, este último resultado do crescente poderio comercial da Inglaterra. Numa primeira fase a designação de “virtuoso” estava associada a indivíduos que se interessavam por antiguidades, numismática, heráldica, que colecionavam obras de arte e “raridades” como artefactos de outros povos. Posteriormente o interesse dos ‘virtuosos’ estendeu-se a um domínio mais alargado da história natural, incluindo espécimes de minerais, animais e plantas, estando na origem do surgimento dos gabinetes de curiosidades. Houghton Jr. resume assim essa evolução:

*The cultural lag of England in the Renaissance simply meant that the indispensable fusion of courtesy and scholarship did not occur there before the seventeenth century. From about 1590 to 1640 we can watch the English amateur gradually catching up with his Italian predecessor, mainly on the side of painting and antiquities, but with some attention to the fields of science (...), and later to become the predominant interest in the great period of virtuosity from 1640 to 1680.*⁵⁴⁶

Em 1660 o interesse do “virtuoso” tinha-se deslocado, ou pelo menos alargado, da arte e antiguidades para a ciência, passando a incluir as atividades dos membros da recente Royal Society. Robert Boyle utilizava frequentemente o termo para se referir àqueles, como ele, que se dedicavam à filosofia natural. Na dedicatória do seu livro *New Experiments Physico-Mechanical: Touching the Spring of the Air and their Effects* (1660), por exemplo, refere-se como ‘virtuosi’ a investigadores franceses que estudavam o ar (muito provavelmente Blaise Pascal e o seu cunhado Florin Périer):

⁵⁴⁵ Publicado em duas partes: HOUGHTON JR., Walter E., The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part I, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 3, No. 1 (1942), pp. 51-73, e HOUGHTON, JR., Walter E., The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part II, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 3, No. 2 (1942), pp. 190-219.

⁵⁴⁶ HOUGHTON, JR., Walter E., The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part I, p. 65.

*And at the same time perceiving by letters from some other ingenious persons at Paris, that several of the Virtuosi there were very intent upon the examination of the interest of the air, in hindering the descent of the quick-silver, in the famous experiment touching a Vacuum(...)*⁵⁴⁷

Três décadas mais tarde continuava ainda a aplicar o termo, nomeadamente no título da sua obra *The Christian Virtuoso* (1690), onde, no prefácio, argumenta longamente que “there is no inconsistency between a Man’s being an Industrious *Virtuoso*, an a Good *Christian*.”⁵⁴⁸ Mas havia virtuosos e virtuosos. Em 1696 Mary Astell descrevia do seguinte modo o “tipo” virtuoso:

*There are other sort of impertinents, who, as they mind not the business of other men where it concerns ‘em not, neglect it likewise where it does; and amuse themselves continually with the contemplation of those things, which the rest of the world slight as useless, and below their regard. Of these the most egregious is the Virtuoso, who is one that has sold an estate in land to purchase one in scallop, conch, muscle, cockle shells, periwinkles, sea shrubs, weeds, mosses, sponges, corals, corallines, sea fans, pebbles, marchasites and flint stones; and has abandon’d the acquaintance and society of men for that of insects, worms, grubbs, maggots, flies, moths, locust, beetles, spiders, grasshoppers, snails, lizards and tortoises.*⁵⁴⁹

Na longa caracterização satírica que faz do ‘virtuoso’, Astell abre uma exceção para aqueles que considera questionarem de modo sincero e inteligente a natureza, nomeando Robert Boyle como uma dessas pessoas, e destacando as “celebradas performances” da Royal Society, que mereceriam “the *Esteem, Respect and Honour* paid ‘em by the Lovers of Learning all *Europe* over.”⁵⁵⁰ No entanto acrescenta que, embora venere a Sociedade de um modo geral, assinala “a vast difference between the particular Members that compose it.”⁵⁵¹ Estabelece uma distinção entre ‘virtuosos’ mesmo dentro da própria Royal Society. Entre quem contribui de modo empenhado para o

⁵⁴⁷ BOYLE, Robert, *New Experiments Physico-Mechanical: Touching the Spring of the Air and their Effects*, Oxford: Printed by H. Hall, 1662, p. 1 da dedicatória.

⁵⁴⁸ BOYLE, Robert, *The Christian Virtuoso*, London: Printed by Edw. Jones, 1690, p. 1 do prefácio.

⁵⁴⁹ ASTELL, Mary, *An essay in Defence of the Female Sex*, London: Printed for A. Roper and E. Wilkinson, 1696, p. 96-97.

⁵⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 105.

⁵⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 105.

desenvolvimento do conhecimento, e quem se dedica a uma vertente mais colecionadora de curiosidades, perseguindo eventualmente um certo reconhecimento social, mas que Astell considera inconsequente para o avanço da sociedade

THE PROJECTORS, DE JOHN WILSON | 1665

Em 1665 *John Wilson* publicaria uma nova peça intitulada *The Projectors*, uma sátira a um tipo muito específico de pessoas da sociedade inglesa do século XVII empenhados em inventar projetos potencialmente lucrativos e em encontrar investidores para os colocar em prática. Enquanto no século XVI o termo “invenção” estaria associado essencialmente a mecanismos de retórica, no século XVII ganhou um espectro mais alargado passando a incluir a introdução na sociedade de novidades a diferentes níveis⁵⁵². As invenções mecânicas, de índole tecnológica, muito associadas à potência industrial e comercial que Inglaterra já era na época, assumiam grande importância na sociedade pelo domínio que poderiam trazer a uma dada área de negócios. Por isso o investimento em projetos potencialmente lucrativos que poderiam eventualmente constituir-se monopólios comerciais seria bastante apetecível.

The Projectors constitui uma sátira tanto aos projetistas⁵⁵³ (hoje talvez se traduzisse por empreendedores) e às suas ideias mirabolantes como aos investidores dispostos a arriscar dinheiro em aventuras. No contexto deste estudo, esta peça assume interesse pela centralidade da referência à invenção tecnológica que contém e também pela associação desta à filosofia experimental e ao “virtuosismo”, relacionado com as sociedades científicas emergentes. Jessica Ratcliff, na análise que faz a algumas sátiras literárias aos projetistas, afirma que “[i]t seems that the experimental projector preceded the experimental philosopher, although in the public imagination there may have been little distinction between the two.”⁵⁵⁴

A intriga da peça é extremamente simples. Jocese, um cortesão descapitalizado, pretende obter para si uma viúva abastada e para o filho uma jovem com um dote generoso. Com a ajuda do seu criado, Driver, projetam o modo de obter isso enquanto planeiam, por outro lado, ludibriar uma série de concidadãos apresentando-se como

⁵⁵² Para uma descrição mais aprofundada do significado de “projector” e “inventor” na Inglaterra do século XVII consultar: RATCLIFF, Jessica, Art to Cheat the Common-Weale: Inventors, Projectors, and Patentees in English Satire, ca.1630–70, *Technology and Culture*, Vol. 53 (2012), pp. 337-365.

⁵⁵³ O tipo de personagem “projector” é satirizado, desde o início do século, em várias obras dramáticas, entre elas *Volpone* (1606) e *The Devil is an Ass* (1616) de Ben Jonson. A este propósito consultar RATCLIFF, Jessica, *ibidem*, p. 340, nota 8.

⁵⁵⁴ RATCLIFF, *ibidem*, p. 355.

autores de ideias fabulosas para invenções com enorme potencial de retorno financeiro para os seus investidores. As vítimas são um comerciante e familiar de Jocose a quem este deve dinheiro, um usurário avaro, o seu corretor, uma viúva abastada, e um projetista entusiasta e filósofo experimental amador. Jocose e Driver vão gerindo as suas “invenções”, conseguindo dinheiro dos vários investidores, e no final o primeiro consegue sucesso para os seus intuítos matrimoniais. Os seus investidores são defraudados pelo suposto fracasso das várias experiências a decorrer (na verdade nada estava a acontecer), mas Jocose, já com o próprio dote garantido, decide dar uma lição de moral ao grupo ganancioso, devolvendo todo o dinheiro que haviam investido.

John Wilson foi buscar inspiração para a peça à obra *The Discovery of a Projector* (1641), de Thomas Brugis, uma sátira que retrata a vida fracassada de um projetista, por sua vez inspirada na obra *Metallica* (1612), de Simon Sturtevant, um projetista que conseguira uma patente para a fundição de ferro utilizando carvão ou turfa em vez de madeira, e que publicara nesta obra a carta da sua patente juntamente com um tratado sobre a “art of metallical invention”, onde enumerava e descrevia invenções relacionadas com metalurgia e outras questões associadas⁵⁵⁵. Brugis, a partir da obra de Sturtevant, criou uma sátira em que um indivíduo, a quem o seu primo cortesão deve dinheiro, é convencido por este último a investir num novo tipo de fornalha capaz de produzir calor sem fumo ou fogo. É precisamente esta intriga que Wilson reproduz no seu *The Projectors*:

GOTAM: Ah, sir, my cousin is an honest gentleman, and I have had long experience of his love ! How do ye call it ?

DRIVER: 'Tis an ignick, hydrelick, and hydroterrlick invention, consisting of heat without fire or smoke ! And certainly nature and art melted down into the same body could not produce such another diacatholicon that shall equally serve to all purposes, bake, boil, wash, brew, dry malt, hops, wheat, oats, and generally everything else, as I told you before, without the help of fire or smoke !⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 349.

⁵⁵⁶ WILSON, John, *The Projectors*, p. 226.

A terminologia “técnica” tem a sua origem no *Metallica* de Sturtevant, onde este autor faz uma listagem exaustiva de termos relacionados com a metalurgia. Também nesta peça, esta especificidade do discurso técnico é usada como modo de impressionar e convencer potenciais investidores. Quando combinam o plano para angariar dinheiro de investidores para invenções imaginárias, Jocese questiona o criado sobre a sua capacidade de articular um discurso convincente, e este faz-lhe um demonstração cabal:

JOCOSE: I know thou hast been bred a scholar, and thy invention not ill. But canst thou cant?

DRIVER: How think you, sir? Suppose I should tell him I had studied the Emporeuticks, Lemnicks, Camnicks, and Plegnicks ; could demonstrate the minimum quod sit of Homocrecious and Heterocrasious ; and, stripping Materia Prima to her smock, discover the most private recesses and occult qualities of Ignicadrillica, Metallorgonica, Euricatactica, and Hydropanta Pressoria? Do you believe, I say, he would be able to understand more of it than I do myself, which is just nothing ? If you call this canting, let me alone with him !

JOCOSE: Excellent ! Then, to subdivide them into as undemonstrable, yet seemingly probable, projects. We shall make such sport !⁵⁵⁷

A construção frasal de Driver no excerto anterior, articulando um exagerado número de termos estranhos à linguagem comum, é um exemplo da utilização da terminologia científica para criar um efeito de comicidade no texto funcionado simultaneamente, assim construído sobre o vazio, sem conteúdo, como sátira àqueles que usam um discurso mais erudito como cobertor para uma eventual ignorância.

Outro efeito cómico é o provocado pela “irrealidade” das várias invenções que Driver vai descrevendo como modo de entusiasmar os incautos a investir o seu dinheiro. Para além da invenção do calor sem fogo e fumo, uma outra que colhe investimento é a de fazer roupa sem lã. O truque estaria em trabalhar a um nível atómico:

DRIVER: Why, this—'tis the height of art ! An emporentick invention, of making cloth without wool. (...) you must gather the atoms into a glass well ground, and then

⁵⁵⁷ *Idem, ibidem, p. 221-222.*

thread them upon a fine imperceptible loom ; and, when they are once wove, 'tis easy milling them to what consistence you please.

SIR GUDGEON: But how shall we do for this loom ?

DRIVER: Did you never hear of Vulcan's net ? —You must take copy by that.

SIR GUDGEON: Cry y'mercie ! good Mr. Driver, this shall be mine, I have a glass, as one would say, made for the purpose,—a most excellent optic; it shall make you an atom show as big as a quarter-staff.

DRIVER: Alas, sir ! the thread will be too big, and fit for nothing but to thrum coverlets ; whereas my design in't was to alter the affairs of Christendom, by breaking the Spanish trade of fine wool, and the Dutch new manufactures.⁵⁵⁸

Sir Gudgeon Credulous, um “projecting knight” como é designado por Wilson, é um entusiasta por filosofia experimental. Mal Driver o coloca ao corrente da ideia para o tear atômico, decide começar logo a experiência em casa, usando para o efeito o seu microscópio:

SIR GUDGEON: Here, sir ! If tomorrow be anything fair, I'll begin the experiment, and perhaps make some small essay this night upon the moon.

DRIVER: I know not what excellent quality your glass may have above others ; but, if I might advise you, I would defer it to the dog-days.

SIR GUDGEON: The goodness of my glass will supply a small defect. I'll tell you what,—but you'll happily believe it, —I have discovered with it a flea in the Bear's tail, and a louse in Caput Algol —Anglice, Medusa's head. 'Tis but trying—Come, I am out of patience till I set it on foot. My service to your master ; I cannot stay to talk with him now. Farewell!⁵⁵⁹

É curiosa a associação que Wilson faz dos dois métodos de ampliação visual, o microscópio e o telescópio. Coloca Sir Credulous a referir ter descoberto uma pulga na cauda da ursa, numa referência a uma das constelações Ursa, e ter também descoberto uma pulga na cabeça da Medusa, a estrela Algol na constelação Perseus. O efeito cómico

⁵⁵⁸ *Idem, ibidem, p. 253.*

⁵⁵⁹ *Idem, ibidem, 254.*

é aqui conseguido pela colocação dos minúsculos parasitas, mais facilmente visíveis a microscópio, nos corpos das figuras compostas pelas constelações.

Facilmente se estabelece uma relação entre este excerto e a obra *Micrographia* de Robert Hooke, publicada em 1665⁵⁶⁰. Ali, Hooke utiliza o microscópio para explorar o mundo do muito pequeno, e a pulga e o piolho são dois dos animais que surgem ampliados em desenho na sua obra, curiosamente em páginas sucessivas. É interessante também notar que, no prefácio da sua obra, Hooke faz a apologia da invenção e da filosofia experimental e discursa sobre o microscópio e o telescópio como meios de ampliação das capacidades sensoriais das pessoas. Dá também a sua opinião quanto à possibilidade de realização de diversas invenções, entre as quais uma que permita o cálculo da longitude no mar. Wilson também introduz este importante desafio contemporâneo na peça, quando Jocose, no final, ironiza aconselhando Sir Credulous a dedicar-se a um conjunto de empresas teoricamente impossíveis: “Study longitude and the philosopher's stone, the north-west passage and the square of a circle.”⁵⁶¹

TARUGO'S WILES: OR, THE COFFEE-HOUSE, DE THOMAS ST. SERFE | 1668

Tarugo's Wiles é uma adaptação da comédia *No Puede Ser El Guardar Una Mujer* (1659) de Agustín Moreto, e mais um exemplo da intensa transferência cultural entre Espanha e Inglaterra no período da Restauração Inglesa.

A comédia, em cinco atos e em prosa, tem uma história muito linear e é muito fiel ao original de Moreto. Um nobre espanhol tenta preservar a virtude da irmã mantendo-a “presa” em casa e afastando-a do seu pretendente de eleição. Pretende, depois, casá-la com um nobre por ele escolhido. Os estratagemas de Tarugo, uma personagem dotada de uma extrema capacidade para engendrar esquemas e resolver situações apertadas, conseguem que no final a jovem termine casada com quem pretende e que o irmão também acabe satisfeito com o desenlace. A única alteração significativa introduzida por Thomas St. Serfe (1624-1669) relativamente às personagens de Moreto está no facto de Tarugo, o protagonista, ser um jovem da nobreza em vez de um criado, como no original. Os nomes das restantes personagens são diferentes mas mantêm um travo espanhol. A grande inovação da obra está no terceiro ato, completamente original, inteiramente passado numa *coffeehouse* e retratando o ambiente vivido nestes estabelecimentos na

⁵⁶⁰ HOOKE, Robert, *Micrographia*, London: Printed by Jo. Martyn and Ja. Allestry, 1665.

⁵⁶¹ WILSON, John, *The Projectors*, p. 272.

segunda metade do século XVII. A primeira *coffeehouse* inglesa surgiu em Oxford em 1650, e dois anos depois era aberta a primeira em Londres. Eram locais de convívio, de discussão e de negócio, ligados originalmente aos sabores exóticos que chegavam à Europa colonialista, onde se ouviam histórias de viagens e se viajava ao sabor do café, chá ou chocolate. Eram locais de partilha de opiniões e conhecimento, onde circulavam livros e gazetas e, pela entrada de um *penny* que normalmente era cobrada, chegaram a ser conhecidas por *penny universities*. Foram locais privilegiados para partilhar e discutir de modo informal os primeiros desenvolvimentos da nova ciência experimental que surgia na época, sendo frequentadas por muitos membros do que veio a ser a Royal Society. É este o contexto que torna esta obra interessante para este estudo. Será nela que se encontra a primeira sátira teatral aos *virtuosi*, onde se incluem, em particular, os membros da Royal Society⁵⁶².

Segundo Brian Cowan, mais do que um cenário onde se assistia ao desenvolvimento da nova ciência experimental, as *coffeehouses* seriam mesmo um legado do mundo cultural nutrido pelos *virtuosi* ingleses⁵⁶³. Foi a este mundo de discussão de ideias e aromas internacionais exóticos que Thomas St. Serfe decidiu dedicar um ato nesta sua adaptação.

As investidas satíricas de St. Serfe contra os virtuosos começam em comentários diversos ainda antes do terceiro acto, como quando uma das personagens refere, ao falar de babuínos, que “in Italy when they are associate with operators, they are then reckon’d in the number of the Vertuosi; (...)”⁵⁶⁴.

Já na *coffeehouse* a clientela é diversificada, com pessoas de diferentes profissões, como um barbeiro, um padeiro ou dois académicos. É através destes últimos que é veiculada grande parte da sátira aos virtuosos, expostos através de um comportamento pretensioso e da vacuidade e ridículo nos seus diálogos, ou através de comentários dos restantes clientes.

Numa virtuosa discussão sobre pintura, a vacuidade e pretensão dos *virtuosi* é apontada por outros clientes, aqui na sua dimensão relacionada com os universos das obras de arte, obras literárias e da heráldica:

⁵⁶² IMIZCOZ, Ruth Sánchez, La influencia de Moreto en Francia e Inglaterra, in LOBATO, Maria Luísa; DOMÍNGUEZ, Francisco (Eds.) *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2004, Tomo II, p. 1604.

⁵⁶³ COWAN, Brian, *The Social Life of Coffee: The Emergence of the British Coffeehouse*, New Haven: Yale University Press, 2011, p. 260.

⁵⁶⁴ ST. SERFE, Thomas, *Tarugo's Wiles: or, The Coffee-house*, London: Henry Herringman, 1668, p. 14.

3.CUST. *I perceive these blades would fain be reckn'd among the Vertuosi of the time, for all their knowledge in Painting consists in the naming of famous Artists basely apply'd.*

4.CUST. *Like those who are still retailing the Index's of Books to be esteem'd learn'd.*

5.CUST. *Or new started Gentry that are still discoursing of Heraldry.*⁵⁶⁵

Numa outra mesa, onde se sentam os dois académicos, há dois globos - um celestial e um terrestre. Num comentário a outros clientes, o dono do café sublinha a estranheza do seu discurso em torno dos globos: “Take notice Gentlemen, the two Schollars are got to hold forth upon the Globes, observe a little, and you'l hear most strange Learning.”⁵⁶⁶ Um dos sábios vai instruindo o outro na análise do globo celestial, descrevendo e comentando o contexto de constelações de estrelas. O risível do discurso assenta na interpretação literal que os sábios fazem das figuras que ilustram o globo como se fossem uma representação exata da realidade, com justificações fantasiosas como a de ser à Via Láctea que Cassiopeia iria buscar leite com o seu séquito de amas-de-leite.

1.SCHOLLAR. *This same gravelike Matron is Cassiopeia, Jupiters Dry-Nurse, and Governess to Juno's Milk-maids.*

2.SCHOLLAR. *Is this she who with her Troop of Country-wenches goes every May-day a milking Cowes in Via-Lactaea?*

1.SCHOLLAR. *The same: and there they make provisions of Cheese-cakes and Creame for the Mathematical Feast in Copernicus-Hall; but when I come to demonstrate with Galileus's Tube, I'le discover to you all the black-patches on her Face, and whether her Whisk be right set off, and how many tire of Gimp-lace circles the skirts of her Petticoat.*⁵⁶⁷

Destaco no excerto anterior a referência ao “tubo de Galileu” que permitiria **demonstrar** a existência de manchas na cara da Cassiopeia (provável referência às

⁵⁶⁵ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 21.

⁵⁶⁶ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 22.

⁵⁶⁷ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, pp. 21-22.

manchas solares observadas e registadas por Galileu) e mesmo indicar o número de tiras na armação da sua combinação.

Os académicos passam entretanto a examinar o globo terrestre. O cómico do discurso assenta mais uma vez na interpretação das ilustrações do globo, neste caso sobre o famoso reino lendário do Preste João (onde hoje se situa a Etiópia), de cuja análise os estudiosos retiram que este estaria nos antípodas de Roma, aqui numa referência satírica à Igreja Católica.

2.SCHOLLAR. *What great Continent is this in Africa that's illustrated with Green and Yellow?*

1.SCHOLLAR. *That's the Territories of Presbyter-John; and mark me, Sir there stands his principal City, and here stands his Palace, and this same round pile of building like a Pigeon-house is his Chappel of Ease, which serves likewise for the Meeting-place of his Synod, when he congregates 'em to knead directory Discipline; and observe it is the exact Antipodes of the propaganda fide at Rome.⁵⁶⁸*

No momento seguinte, as ilustrações do globo são mais uma vez utilizadas para a criação de um discurso cómico, e os dois interlocutores comentam a enorme dimensão dos peixes ali representados (obviamente numa escala desajustada face aos outros elementos), justificando-a com uma boa nutrição provinda da água do Atlântico, que se beberia como chocolate, rica em nutrientes das raízes dos coqueiros na América do Sul.

2.SCHOLLAR. *Now Sir, tell me the reason why in this great Sea, the fish you see swim there, are of the quantity of Islands.*

1.SCHOLLAR. *These are the Trouts of the Atlantick Ocean, which overgrows all other Fish, by the strong nourishment of its Water.*

2.SCHOLLAR. *As how I pray?*

1.SCHOLLAR. *Why Sir, this great Sea has its source from the roots of the Coker-nut-trees, that grows among the Mountains of Tartuffely in America, and after it is strain'd through the straits of Magelan it disgorgeth it self, as you see all along the large Coast of Terra Australis incognita.*

⁵⁶⁸ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 22.

2.SCHOLLAR. *Then it would seem th' Atlantick Sea drinks like Chocolette, because the milk of the Coker-nut is its greatest ingredient.*⁵⁶⁹

Como se pode retirar dos exemplos apresentados, a crítica aos académicos assenta numa aparente interpretação patética do mundo e no conseqüente discurso supostamente informado que se torna ridículo pela superficialidade dos argumentos, transmitindo a ideia de que o conhecimento das personagens se esgota num discurso ocioso.

Enquanto isto, na mesa ao lado, outros clientes comentam, de passagem, os benefícios do café para o estudo da matemática:

2.CUSTOMER. *I'm told Sir, that Coffee inspires a man in the Mathematicks.*

3.CUSTOMER. *So far as it keeps one from sleep, which you know is the ready way to distract consequently the improvement of the Mathematicks.*⁵⁷⁰

O dono do café regressa, entretanto, com uma gazeta, e um dos clientes partilha com o auditório um conjunto de notícias fresquinhas do mundo, que servem de veículo para a sátira política, religiosa e social. Os virtuosos não são poupados a mais umas farpas. Uma das notícias, chegada de Amesterdão, tece um comentário à busca de um método preciso para a determinação da longitude, sugerindo a ineficácia dos *virtuosi* na resolução do problema, em comparação com o sucesso dos “jornalistas” em esconder as derrotas na Segunda Guerra Anglo-Holandesa (1665-1667) pelo controlo das rotas marítimas comerciais.

*From Amsterdam. The States have taken the allowance from the Vertuosi that were to find out the longitude, and bestow'd it upon their Gazetteers, for finding out dextrous lies to conceal the defeats they had from the English.*⁵⁷¹

O problema da determinação da longitude, essencial num mundo comercial assente, na época, nos transportes marítimos, era questão antiga para a navegação de longo

⁵⁶⁹ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, pp. 22-23.

⁵⁷⁰ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 23.

⁵⁷¹ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 25.

curso, mas ainda demoraria mais um século a ser resolvida. Só em 1761 John Harrison, um relojoeiro britânico, viria a construir um mecanismo de registo do tempo capaz de manter a precisão durante viagens marítimas prolongadas.

A investida satírica sobre os *virtuosi* continua em mais duas notícias. Numa é feita referência às atuais ilhas de Orkney (Orcades), no extremo norte da Escócia, numa região a que criativamente o dramaturgo chama de “North-Indies”, numa época de grande exploração comercial das “Índias” de Este e Oeste. Haveria aí tanta abundância de *brandy*, que o teriam usado para rega, e o resultado teria sido a transformação da produção agrícola: os repolhos passaram a melões e as groselhas a uvas. Um fenómeno cuja explicação serviria de ocupação durante meio ano para os *virtuosi*, comenta de imediato um dos ouvintes.⁵⁷²

O cerne da sátira assenta, mais uma vez, na preocupação dos “recém-nascidos” virtuosos com a explicação de fenómenos disparatados. Há também um exemplo de que o conceito de virtuosismo englobaria os inventores, criadores de dispositivos práticos. Uma notícia refere um virtuoso que desenvolvera uma sela com molas que faria o cavaleiro mover-se muito suavemente, mesmo que montado num cavalo impetuoso. “Uma ótima solução para aqueles que sofrem de hemorróidas”, apressa-se um dos ouvintes a comentar.⁵⁷³

Há uma cena onde é registado o impacto familiar que teriam as *coffehouses*⁵⁷⁴, em que a mulher do barbeiro vai chamar o esposo, acusando-o de preterir a família face à frequência daqueles estabelecimentos. Chama-o, curiosamente, de “Vertuoso-hunter”, indiciando a procura do discurso virtuoso como motivação para a frequência destes estabelecimentos, mesmo no caso de pessoas de classes sociais baixas.

B. WIFE. (...) *A Murrin upon all ambition, for since my Husband came to be a Vertuoso-Hunter in these Prating-houses, he has altogether left off the caring for his poor family.*

⁵⁷² *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 25.

⁵⁷³ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 25.

⁵⁷⁴ A este propósito interessa referir que em 1674 foi publicada em Londres, alegadamente por um grupo de mulheres, a *The Womens Petition Against Coffee*, onde o café é acusado de promover a impotência dos maridos e de os afastar dos seus deveres conjugais e familiares. É aí descrita uma rotina diária masculina que alternava entre a taverna, onde se embebedavam, e a “coffehouse”, onde recuperavam a sobriedade e acalmavam o estômago.

BAKER. *Hey! Whirr! I think the Woman's mad; huzzy though I allow you to find me out in Taverns, yet this sawciness does not become you to intrude into the society of Vertuosi.*⁵⁷⁵

O barbeiro permite que a mulher o interpele em tavernas, mas não naquele ambiente a que pomposamente se refere como “society of Vertuosi”, e no qual se inclui.

O comentário final do dono do café sintetiza a imagem criada por St. Serfe, neste ato da peça, para os virtuosos, ou de modo mais particular, os membros da Royal Society - uns indivíduos ociosos que discutem futilidades:

COFFEE MASTER. *I suspect this Trade will not hold out, for I perceive the Vertuosi are a company of empty fellows, and most of 'em come here onely to change their breath with the stem of my Coffee. The truth is, the Claret-Philosophers (though they be few) are my best Customers, for when they come reeling in, no less then half a score Dishes they require to settle their Stomacks.*⁵⁷⁶

THE VIRTUOSO, DE THOMAS SHADWELL | 1676

A imediatez de representação social que caracterizava o teatro inglês na época deixou-nos vários exemplos da representação dramática do conceito de ‘virtuoso’ nos dois estágios referidos por Mary Astell no início desta secção. Na peça *The Antiquary* (1635)⁵⁷⁷, de Shackerley Marmion, através da personagem Veterano, temos uma representação do ‘virtuoso’ que se dedica ao colecionismo de raridades e antiguidades. É tipicamente um nobre abastado e uma personagem que se presta a ser enganada, adquirindo supostas antiguidades que são, na realidade, objetos sem qualquer valor. Entre as peças na sua coleção encontra-se, por exemplo, uma caixa de prata onde o imperador Nero guardava a barba. Embora partilhe com os filósofos naturais um interesse pelo colecionismo de curiosidades naturais, as semelhanças entre eles terminam aí⁵⁷⁸.

⁵⁷⁵ ST. SERFE, *op. cit.*, ato III, cena 1, p. 23.

⁵⁷⁶ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 28.

⁵⁷⁷ Representada pela primeira vez ca. 1635, publicada em 1641.

⁵⁷⁸ C. S. Duncan refere várias peças posteriores onde é possível reconhecer a personagem do antiquário, como Sir Matthew Mite, em *The Nabob* (1773) de Samuel Foote, e em *Modern Antiques* (1791) de John O’Keefe. Ver: DUNCAN, C. S., *The Scientist as a Comic Type* *Modern Philology*, Vol. 14, No. 5 (1916), pp. 283-284.

Cerca de quatro décadas mais tarde, em 1676, subia ao palco uma outra representação de um “virtuoso” onde, pelas descrições das atividades a que se dedica essa personagem e pelas fontes utilizadas na criação da peça, está inequivocamente associada aos filósofos experimentais da recém-formada Royal Society. C. S. Duncan, o primeiro estudioso a analisar a obra do ponto de vista da sua relação com a “nova ciência”, afirma perentoriamente que “[t]he first new scientist appeared on the comic stage in Shadwell’s *The Virtuoso*”⁵⁷⁹. Claude Lloyd, por sua vez, não tem dúvidas de que “the laugh was on the experimental scientists of the Royal Society”⁵⁸⁰. Já Charles Houghton assinala a evolução do conceito de ‘virtuoso’ entre as peças de Marmion e Thomas Shadwell (ca.1642-1692), afirmando: “When Shadwell took up the same theme for satire in 1676 which Marmion had treated a generation earlier, he found that the virtuoso had changed his spots: Veterano the ‘antiquary’ had become Gimcrack, the ‘scientist’⁵⁸¹. Finalmente, Marjorie Nicolson, que editou mais recentemente a peça de Shadwell⁵⁸², afirma na introdução que “Shadwell’s was the most extensive treatment of this theme [contemporary science] in drama since Ben Jonson’s *The Alchemist*.”

O reconhecimento da representação da ciência moderna e do cientista⁵⁸³ em *The Virtuoso* é unânime. E essa presença dramática destaca-se pela centralidade que o cientista, Sir Nicholas Gimcrack, e a descrição das suas atividades e experiências têm na peça. Destaca-se também pelas numerosas referências que se encontram no texto a observações e experiências relatadas por elementos da Royal Society. A peça é, no entanto, uma sátira. Por isso a seleção e o tratamento literário dado por Shadwell aos relatos científicos que reproduz na peça apontam para o ridículo.

A Royal Society, no seu início, era constituída por um grupo de personalidades muito heterogéneo, e a perceção pública das suas atividades, como podemos avaliar pelas palavras de Mary Astell atrás reproduzidas, refletia essa variedade. Nicolson, quanto à composição da Sociedade, refere o seguinte:

⁵⁷⁹ DUNCAN, C. S., *The Scientist as a Comic Type*, p. 284.

⁵⁸⁰ LLOYD, Claude, *Shadwell and the Virtuosi*, *PMLA*, Vol. 44, No. 2 (1929), p. 494.

⁵⁸¹ HOUGHTON JR., *The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part I*, p. 73.

⁵⁸² SHADWELL, Thomas, *The Virtuoso*, Ed. Marjorie Nicolson e David Stuart Rodes, Lincoln: The University of Nebraska Press, 1966.

⁵⁸³ O uso livre que faço a partir daqui do termo cientista é obviamente extemporâneo ao período da Restauração Inglesa, uma vez que surgiu (“scientist”) apenas em 1833 por William Wheller. No entanto utilizo-o, por simplicidade, como sinónimo, mais moderno, das expressões “filósofo natural” ou “filósofo experimental”.

*Here gathered some one hundred persons, some of them scientists in our sense, but the majority merely amateurs - aristocrats and gentlemen of leisure, clergymen, men of letters, among them Cowley, Evelyn and Dryden. These were the "Virtuosi", as they came popularly to be called and as they sometimes called themselves.*⁵⁸⁴

Poderíamos pensar que Shadwell, à semelhança de Mary Astell, faria a distinção, dentro da Sociedade, entre os verdadeiros investigadores da natureza e os meros amadores científicos, e que a forte sátira traçada em *The Virtuoso* se dirigiria a esses últimos. Mas na realidade uma importante parte das fontes científicas utilizadas pelo dramaturgo referem-se a experiências realizadas por Robert Boyle e Robert Hooke, dois dos mais importantes cientistas da época. Este último, que assistiu à peça, terá feito imediatamente essa associação, escrevendo no seu diário a esse propósito: "Damned Doggs. *Vindica me Deus*. People almost pointed."⁵⁸⁵

A peça é uma comédia sentimental, que parece inicialmente desenrolar-se em torno da potencial união amorosa de dois pares de casais jovens. O ambiente sexual é bastante aceso, repleto de promiscuidade que envolve todas as personagens sem exceção. Há várias traições conjugais consumadas em palco, uma cena de aproximação amorosa entre dois homens, um deles travestido, e até a revelação a certa altura de que a personagem mais conservadora da peça, o tio do virtuoso, grande defensor dos bons costumes e crítico severo da lascívia da juventude, gostava de ser açoitado durante as relações sexuais. É neste ambiente de intriga sexual e grande déficit de virtude que encontramos a personalidade extravagante de Sir Nicholas Gimcrack, o virtuoso, embrenhado em experiências insólitas. A sátira a esta personagem ganha grande dimensão pela sucessão alargada de experiências científicas que são relatadas, onde o ridículo das situações é aumentado. No final a intriga resolve-se favoravelmente para a maioria das personagens, mas o centro da resolução da peça está na derrota do virtuoso, que acaba arruinado e abandonado por todos os outros, muito à semelhança de Iaquelino, o astrólogo de *Il Negromante*.

A ciência encontra-se presente na peça através da personagem do filósofo experimental e das diferentes atividades e experiências a que este supostamente se

⁵⁸⁴ NICOLSON, Marjorie, Introduction, in NICOLSON, Marjorie; RODES, David Stuart (Eds.), *The Virtuoso*, Lincoln: The University of Nebraska Press, 1966, p. XVII.

⁵⁸⁵ HOOKE, Robert, *The diary of Robert Hooke, M.A., M.D., F.R.S., 1672-1680, transcribed from the original in the possession of the Corporation of the city of London (Guildhall library)*, Ed. Henry W. Robinson and Walter Adams, London: Taylor & Francis, 1935, p. 235, disponível em: [WWW<URL:http://quod.lib.umich.edu/g/genpub/AGG6204.0001.001>](http://quod.lib.umich.edu/g/genpub/AGG6204.0001.001). [Consult. 13 mar. 2013].

dedica e vai descrevendo ao longo da peça. Há descrições relacionadas com observações usando o microscópio, experiências para determinar o peso e constituição do ar, experiências de transfusão de sangue, e várias outras. As fontes para o conteúdo científico, como veremos a seguir, foram publicações de membros da Royal Society e a própria revista científica da Sociedade, a *Philosophical Transactions*.

A peça abre com uma das personagens a citar um excerto do poema *De Rerum Natura*, do filósofo epicurista Lucrécio, obra que descreve uma mundivisão atomista onde o acaso, e não os deuses, é o responsável pelo desenvolvimento do universo como o conhecemos. No excerto específico inserido no texto, Lucrécio refere que os deuses estão completamente alheados do que os seres humanos andam a fazer na Terra⁵⁸⁶. A filosofia epicurista tinha sido reavivada em França por um conjunto de filósofos franceses e trazida na época para Inglaterra por alguns dos nobres exilados regressados com a Restauração. Nicolson salienta a menção a Lucrécio como “fitting as prelude to a scientific comedy, for Lucretius was the scientific poet *par excellence*.”⁵⁸⁷ É possível também associar Lucrécio e a filosofia epicurista ao membro da Royal Society John Evelyn, que em 1656 publicara uma primeira parte da sua tradução comentada do poema de Lucrécio, e que durante parte da sua vida abraçara algumas das ideias epicuristas, nomeadamente para o desenho de jardins⁵⁸⁸. John Evelyn, um dos fundadores da sociedade científica, é ele próprio um caso exemplar do tipo de virtuoso colecionador de curiosidades. Viajou na década de quarenta pela Europa tendo adquirido uma série de raridades que trouxe consigo para Inglaterra. Em 1646 escrevia no seu diário, a propósito de um prelado que o acolhera em Sion, “This was a true old blade, and had been a very curious virtuoso, as we found by a handsome collection of books, medals, pictures, shells, and other antiquities.”⁵⁸⁹ Evelyn foi um “leisured savant”, como o caracteriza Michael Hunter⁵⁹⁰, interessado em assuntos relacionados com arte e antiguidades, autor de obras sobre horticultura, silvicultura e jardinagem, ilustrador

⁵⁸⁶ “For the whole race of the gods must necessarily, of itself, enjoy its immortal existence in the most profound tranquility, far removed and separated from our affairs; since, being free from all pain, exempt from all dangers, powerful itself in its own resources, and wanting nothing of us, it is neither propitiated by services from the good, nor affected with anger against the bad.”, in LUCRETIUS, *The Nature of Things*, tradução de John Selby Watson, London: George Bell & Sons, 1880, pp. 77-78.

⁵⁸⁷ NICOLSON, *op. cit.*, p. XIX.

⁵⁸⁸ Para a relação de John Evelyn com o epicurismo consultar: SMALL, Alastair and SMALL, Carola, John Evelyn and the Garden of Epicurus, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, The Warburg Institute, Vol. 60 (1997), pp. 194-214.

⁵⁸⁹ EVELYN, John, *Diary and Correspondence of John Evelyn*, Ed. William Bray, London: Henry Colburn Publisher, 1850, Vol. I, p. 236.

⁵⁹⁰ HUNTER, Michael, John Evelyn in the 1650s: A Virtuoso in Quest of a Role, in O’MALLEY, Therese; WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim (Eds.), *John Evelyn’s “Elysium Britannicum” and European Gardening*, Washington: Dumbarton Oaks, 1998. Disponível em: WWW<URL: <http://www.doaks.org/resources/publications/doaks-online-publications/evelyn/evel005.pdf>>. [Consult. 20 set. 2016].

responsável pelo brasão da Royal Society e pelo frontispício da *History of the Royal Society* de Thomas Sprat. A sua obra *Sylva* (1664), sobre silvicultura, foi a primeira a ser publicada sob os auspícios da Royal Society, e, na sua terceira edição, em 1679, Evelyn adicionou na introdução “to the reader” uma defesa e apologia da Royal Society e dos seus métodos e princípios para

disabuse some (otherwise) well-meaning People, who led away and perverted by the Noise of a few Ignorant and Comical Buffoons, (whose Malevolence, or Impertinencies intitle them to nothing that is truly Great and Venerable) are with an Insolence suitable to their Understanding, still crying out, and asking, What have the Society done?

*Now, as nothing less than Miracles (and unless God should every day repeat them at the Call of these Extravagants) will convince some Persons, of the most Rational and Divine Truths, (already so often and extraordinarily establish'd;) so, nor will any thing satisfie these unreasonable Men, but the production of the Philosophers-stone, and Great-Elixir; which yet were they Possessors of, they would consume upon their Lux and Vanity.*⁵⁹¹

A obra, que teve sucesso e várias edições, foi bastante comentada, e alguns dos comentários negativos apontavam ao estilo da escrita, como por exemplo “I wish that some body, without any Embellishments & Flourishes, would give us the plaine precepts for planting & ordering of woods, hedge-rows, Orchards & Gardens” e “the countryman must learn Latin and the poets to understand our author”⁵⁹².

A referência à apologia de Evelyn à Royal Society e os comentários à sua prosa “embelezada e floreada” e recheada de citações latinas, são aqui mencionadas com o intuito de introdução a Sir Formal Trifle. Reconhecemos nesta personagem as características que acabamos de apontar a John Evelyn. Não é possível afirmar ter sido este membro da Royal Society a única inspiração de Shadwell para criar Sir Formal, mas sem dúvida que algumas das suas características estão representadas nos maneirismos de linguagem, na sua apologia permanente da atividade do cientista e num conjunto de referências ao “mundo vegetal” que vão surgindo ao longo da peça. É ele quem primeiro

⁵⁹¹ EVELYN, John, *Sylva, Or a Discourse of Forest-trees and the Propagation of Timber in His Majesty's Dominions*, London: Printed by Jo. Martin and Ja. Allestry, 1706, pp. lxxxvii-lxxxviii.

⁵⁹² HUNTER, *op. cit.*, p. 103.

nos apresenta Sir Nicholas Gimcrack como “the finest speculative gentleman in the whole world and in his cogitations the most serene animal alive.” Não há na natureza nada que não lhe interesse. “Not a creature so inanimate to which he does not give a tongue, he makes the whole world vocal; he makes flowers, nay, weeds, speak eloquently and by a noble kind of prosopopeia instruct mankind.” E acrescenta que, na sua opinião, ele é “the most curious and inquisitive philosopher breathing”⁵⁹³. O primeiro esboço que temos do cientista é o de alguém que reflete muito, a quem tudo na natureza serve para objeto de estudo, que usa uma linguagem própria para transmitir à Humanidade o conhecimento obtido, e que é extremamente curioso e inquisitivo. O que corresponde perfeitamente à imagem pública de um cientista na sociedade de hoje.

A caracterização de Sir Gimcrack é ampliada pouco depois pela opinião que as sobrinhas têm dele, alguém que gasta muito tempo e dinheiro a estudar inutilidades:

CLARINDA: A sot that has spent two thousand pounds in microscopes, to find out the nature of eels in vinegar, mites in a cheese, and the blue of plums which he has subtly found out to be living creatures.

*MIRANDA: One who has broken his brains about the nature of maggots, who has studied these twenty years to find out the several sorts of spiders, and never cares for understanding mankind.*⁵⁹⁴

E a fechar o primeiro ato temos ainda uma última caracterização do cientista, desta vez pelo seu tio Snarl que se refere a ele como “such a Coxcomb, he has studied these twenty years about the nature of Lice, Spiders and Insects; and has been compiling a Book of Geography for the World in the Moon.”⁵⁹⁵

As referências às enguias do vinagre, aos ácaros no queijo, aos abrunhos, às larvas e aranhas são todas retiradas da obra *Micrographia* de Robert Hooke, onde este cientista observa ao microscópio todos estes elementos da natureza.⁵⁹⁶ O livro de “geografia do mundo da Lua” a que se refere Snarl seria uma alusão à obra *The Discovery of a World in the Moone* (1638) de John Wilkins, um dos fundadores da Royal Society.

⁵⁹³ SHADWELL, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 22.

⁵⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 31.

⁵⁹⁶ No caso dos abrunhos (“the blue of plums which he has subtly found out to be living creatures”) a observação que serve de referência a Shadwell não se refere na realidade a abrunhos mas a bolor (“Observ. 20. Of Blue Mould and Mushrooms”).

No início do segundo ato a esposa de Sir Gimcrack refere-se ao marido como “a fine, solitary, philosophical person” qualificando as considerações a que se dedica de “fruitless speculations of age”.⁵⁹⁷ É ela que prolonga a sua entrada em cena, anunciando-o no laboratório, “a spacious room, where all is instruments and fine knacks are”, onde experimenta um novo método para aprender a nadar:

*L.GIMCRACK: He has a frog in a bowl of water, tied with a packthread by his loins, which packthread Sir Nicholas holds in his teeth, lying upon his belly on a table; and as the frog strikes, he strikes; and his swimming master stands by, to tell him when he does well or ill.*⁵⁹⁸

Bruce, um dos jovens interessado numa das sobrinhas do virtuoso, comenta esta descrição da experiência: “Few virtuosos can arrive to this pitch, madam. This is the most curious invention I ever heard of.” E Lady Gimcrack responde que “he has many such. He is a rare mechanic philosopher. The College indeed refus’d him. They envied him.” O “College” refere-se ao Gresham College, onde a Royal Society esteve sediada no período inicial da sua existência e onde alguns dos seus membros davam aulas, como é o caso de Hooke. Como “Curador de Experiências”, Hooke tinha a responsabilidade de preparar as experiências que eram apresentadas nas reuniões da Royal Society e teve um importante papel no desenvolvimento e aperfeiçoamento de instrumentos científicos. A menção a um “mechanic philosopher” seria na época uma referência direta a Hooke.

No momento em que Sir Gimcrack vai finalmente entrar em cena, os espetadores já foram formando uma imagem do cientista através das várias referências feitas pelas outras personagens, e já o terão associado, se não a Hooke, pelo menos aos filósofos experimentais da Royal Society. Por isso quando o painel do fundo do palco finalmente abre e vemos o laboratório do cientista com este deitado de barriga para baixo numa mesa a imitar uma rã, o ridículo da situação é aumentado por aquele acumular anterior de descrições do virtuoso.

Mas é o próprio virtuoso, coadjuvado por Sir Formal Trifle que vai enaltecendo com uma retórica floreada os feitos científicos do primeiro, quem mais contribui para o

⁵⁹⁷ SHADWELL, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 43.

ridículo da personagem. Uma das primeiras características que se destaca é o tipo de linguagem usada. É interessante analisar a descrição que Sir Gimcrack faz da experiência da natação com a rã, comparando-a com a que foi feita atrás pela esposa:

*(...) I impede its motion by the detention of this filum or thread within my teeth which makes a ligature about its loins, and though by many sudden stops I cause the animal sometimes to sink or immerse, yet with indefatigable activity it rises and keeps almost its whole body upon the superficies or surface of this humid element.*⁵⁹⁹

Dois elementos de estilo sobressaem neste discurso: a utilização de palavras menos comuns na descrição feita, algumas em latim, como “filum” em vez de “packthread”, “ligature” em vez de “tied” ou “humid element” em vez de water; e a descrição de um dado elemento recorrendo a duas palavras sinónimas, como “filum or thread”, “sink or immerse” e “superficies or surface”. Fica clara a utilização por Shadwell da sátira à linguagem científica como um dos veículos para a comicidade. Como sublinha Claude Lloyd, a linguagem dos cientistas naquela fase inicial de definição sofria de um paradox: “in spite of their purpose to make English their medium of expression and their efforts to improve it, Latin still offered them better material from which to coin the new words they needed.”⁶⁰⁰ Tal terá contribuído para o fosso entre as linguagens científica e coloquial.

Outro aspeto que contribui nesta cena para o ridículo do virtuoso é a sua manifesta intenção de aprender a nadar a ponto de se tornar anffbio, não tencionando no entanto praticar na água, por ser um meio que detesta, elucidando que “I content myself with the speculative part of swimming; I care not for the practic. I seldom bring anything to use; ‘tis not my way. Knowledge is my ultimate end.”⁶⁰¹ Esta não aspiração a criar algo útil é outra das características apontadas ao longo da peça ao virtuoso, que experimentava apenas pelo conhecimento em si. Sir Formal Trifle apoia-o nessa filosofia: “Knowledge is like virtue, its own reward”⁶⁰².

Sir Gimcrack afirma também que “[a] man by art may appropriate any element to himself”. Para além do elemento água, o virtuoso afirma-se muito avançado no estudo da

⁵⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 44.

⁶⁰⁰ DUNCAN, *op. cit.*, p. 492.

⁶⁰¹ SHADWELL, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁰² *Idem, ibidem*, p. 47.

arte de voar e que em breve será comum comprar um par de asas para voar para o “world in the moon”. Isto permite a Shadwell introduzir breves considerações sobre esse astro, a possibilidade de ser habitado, um tema ainda “quente” na época cuja discussão pública e imaginário relacionado foram catalisados pelo apontar do telescópio para a Lua por Galileu⁶⁰³. John Wilkins foi um dos que levantou essa hipótese, na obra atrás referida, baseando parte da sua demonstração da existência de “um mundo na Lua” nas opiniões de um conjunto de sábios a favor do heliocentrismo, e na seguinte proposição consequente: “Now if our earth were one of the planets (as it is according to them) then why may not another of the planets be an earth?”⁶⁰⁴

Shadwell explora a digressão ao mundo da Lua invocando, através de Sir Gimcrack, a sua suposta influência astrológica para justificar o facto dos delírios de alguns lunáticos:

*SIR NICHOLAS: Right, for the moon being domina humidorum, to wit the governess of moist bodies, has, no doubt, the superior government of all islands; and its influence is the cause so many of us are delirious and lunatic in this. But having sufficiently refrigerated my lungs by way of respiration, I will return to my swimming.*⁶⁰⁵

A menção à refrigeração do ar dos pulmões antecipa outra das “curiosidades” que o virtuoso foi estudando, o fenómeno da

*respiration or breathing, which is a motion of the thorax and the lungs whereby the air is impelled by the nose, mouth, and windpipe into the lungs and thence expelled farther to elaborate the blood by refrigerating it and separating its fuliginous steams.*⁶⁰⁶

Para este discurso de Sir Nicholas Gimcrack sobre respiração Shadwell transcreveu parte de uma recensão ao livro *De Respiratione & Usu Pulmonum* (1667) do biólogo holandês Jan Swammerdam (1637-1680) publicada nas *Philosophical Transactions* da Royal Society⁶⁰⁷. Logo a seguir utiliza o relato de uma famosa experiência realizada por

⁶⁰³ Sobre o impacto das observações telescópicas de Galileu, aconselho a consulta de: NICOLSON, Marjorie, *The Telescope and Imagination, Modern Philology*, Vol. 32, No. 3 (1935), pp. 233-260.

⁶⁰⁴ WILKINS, John, *The Discovery of a World in the Moone*, London: Printed by E.G., 1638, p. 94.

⁶⁰⁵ SHADWELL, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 47.

⁶⁰⁷ An Account of some Books, *Philosophical Transactions*, Vol. 2, No. 28, 1667, pp. 534-535.

Robert Hooke, publicado no mesmo número da *Philosophical Transactions*⁶⁰⁸, para recheiar o conjunto de experiências de Sir Gimcrack sobre respiração:

SIR NICHOLAS: I have found out too, that an Animal may be preserved without respiration, when the windpipe's cut in two, by follicular impulsion of air: to wit, by blowing wind with a pair of bellows into the lungs.

*LONGVIL: I have heard of a creature preserved by blowing wind in the breech, Sir.*⁶⁰⁹

Nessa experiência pública, Hooke mantinha um cão com o tórax aberto, com dois foles (e noutra parte da experiência quatro) ligados à traqueia do animal com os quais lhe insuflava e esvaziava os pulmões. Shadwell aproveita o momento para, através das palavras jocosas do jovem Longvil, sugerir uma experiência semelhante mas com os foles ligados ao ânus.

Sir Gimcrack avança de seguida, utilizando um conjunto de artigos do mesmo número da revista da Royal Society, para o relato de duas transfusões sanguíneas, uma entre dois cães e outra entre uma ovelha e um homem. A transfusão canina de Shadwell foi inspirada numa realizada pelo médico inglês Thomas Coxe (1615-1685) entre um cão sarnoso (mangy) e um cão saudável (sound), sendo o primeiro o emissor (emittent) e o segundo o recetor (recipient)⁶¹⁰. Coxe relata que nada sucedeu ao cão saudável, mas que o sarnoso ao fim de cerca de duas semanas estava curado, facto que atribuiu à grande quantidade de sangue que perdeu. Sir Gimcrack foi mais audaz na experiência que realizou, entre um “mangy spaniel” e um “sound bulldog”, e os resultados foram surpreendentes:

SIR NICHOLAS: Why I made, sir, both the animals to be emittent and recipient at the same time. After I had made ligatures as hard as I could (for fear of strangling the animals) to render the jugular veins turgid, I open'd the carotid arteries and jugular veins of both at one time, and so caus'd them to change blood one with another.

O arquivo digital de todos os números da revista *Philosophical Transactions* publicados entre 1665 e 1887 pode ser consultado online no endereço WWW<URL:<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/by/year>>.

⁶⁰⁸ HOOKE, Robert, An Account of an Experiment Made by Mr. Hook, of Preserving Animals Alive by Blowing through their Lungs with Bellows, *Philosophical Transactions*, Vol. 2, No. 28, 1667, pp. 539-540.

⁶⁰⁹ SHADWELL, *op. cit.*, p. 47-48.

⁶¹⁰ COXE, Thomas, An Account of another Experiment of Transfusion, viz. of Bleeding a Mangy into a Sound Dog, *Philosophical Transactions*, Vol. 2, No. 25, 1667, pp. 451-452.

SIR FORMAL: Indeed that which ensu'd upon the operation was miraculous, for the mangy spaniel became sound, and the sound bulldog mangy.

SIR NICHOLAS: Not only so gentlemen, but the spaniel became a bulldog, and the bulldog a spaniel.⁶¹¹

Shadwell tornou os dois animais emissores e recetores, trocando completamente o sangue entre eles. A descrição de Sir Nicholas Gimcrack do procedimento utilizado é muito aproximada da de Coxe, com as necessárias adaptações feitas pelo dramaturgo para acomodar a inovação que introduziu. Como resultado final, não apenas o cão sarnoso ficou saudável e o saudável com sarna, mas trocaram inclusivamente de raça.

Um pouco mais adiante Longvil comenta uma transfusão de sangue que teria sido realizada entre uma ovelha e um louco. Sir Gimcrack contrapõe com a descrição de uma feita por ele:

LONGVIL: That was a rare experiment of transfusing the blood of a sheep into a madman.

SIR NICHOLAS: Short of many of mine. I assure you I have transfus'd into a human vein sixty-four ounces, haver du pois weight, from one sheep. The emittent sheep died under the operation, but the recipiente madman is still alive. He suffer'd some disorder at first, the sheep's blood being heterogeneous, but in a short time it became homogeneous with his own.⁶¹²

A transfusão de sangue da ovelha para o louco foi muito provavelmente inspirada nas do médico francês Jean Baptiste Denis (1643-1704), um dos pioneiros na realização de transfusões sanguíneas, que enviou várias cartas para a Royal Society a descrever as suas experiências no campo, uma delas publicada no nº 32 da *Philosophical Transactions* (10 de fevereiro de 1668). Aí descreve as transfusões a um dos seus pacientes, um homem considerado louco que recebeu três transfusões de sangue de vitelo ao longo de vários meses, tendo morrido após a última. O médico acreditava que a “suavidade e frescura” do sangue do vitelo poderiam eventualmente “acalmar o calor e ebulição” do

⁶¹¹ SHADWELL, *op. cit.*, p. 48.

⁶¹² *Idem, ibidem*, p. 51.

sangue do paciente⁶¹³. Em consequência dessa morte, Jean Denis foi julgado e absolvido, mas deixou de praticar medicina, e as transfusões sanguíneas viriam a ser proibidas em França poucos anos depois.

Na mesma altura em Inglaterra também se experimentavam as transfusões entre animais e seres humanos⁶¹⁴. O relato de uma bem sucedida (no sentido em que o paciente não morreu), executada pelos médicos Richard Lower e Edmund King entre uma ovelha e o senhor Arthur Coga, vem também publicada no nº 30 da *Philosophical Transactions* (9 de dezembro de 1667)⁶¹⁵. Shadwell parece ter feito uma síntese entre as descrições de transfusões de Denis e de Lower e King, para compor aquela de Sir Gimcrack, entre uma ovelha e um louco, que teve resultados extraordinários:

SIR NICHOLAS: The patient from being maniacal or raging mad, became wholly ovine or sheepish: he bleated perpetually, and chew'd the cud; he had wool growing on him in great quantities; and a Northamptonshire sheep's tail did soon emerge or arise from his anus or human fundament.

A alteração do paciente de Sir Gimcrack foi radical. Passou não apenas a comportar-se como uma ovelha mas transformou-se numa. E enviou, agradecido, alguma da sua lã ao virtuoso, que planeia ter um rebanho de pacientes e passar a fazer toda a sua roupa a partir dessa matéria-prima.

O tio de Sir Nicholas representa nesta cena a voz daqueles que criticam a nova “invenção” da transfusão. Snarl não poupa os adjectivos para qualificar de incompetentes os virtuosos.

SNARL: In sadness, nephew, I am asham'd of you. You will never leave lying and quacking with your transfusions and fool's tricks. I believe if the blood of an ass were

⁶¹³ DENIS, J., An extract from a letter by J. Denis, Doctor of Physick, and Professor of Philosophy and the Mathematicks at Paris, Touching a Late Cure of an Inveterate Phrensy by the Transfusion of Blood, *Philosophical Transactions*, Vol. 2, No. 32, 1668, pp. 617-623.

⁶¹⁴ A prioridade na realização dessas experiências era, aliás, objeto de disputa entre médicos franceses e ingleses. No artigo das *Philosophical Transactions*, “An Account of More Tryals of Transfusion, Accompanied with Some Considerations Thereon, Chiefly in Reference to Its Circumspect Practise on Man; Together with a Farther Vindication of This Invention from Usurpers”, damo-nos conta dessa discussão (Vol. 2, No. 28, 1667, pp. 517-525).

⁶¹⁵ COGA, Arthur, An Account of the Experiment of Transfusion, Practised upon a Man in London, *Philosophical Transactions*, Vol. 2, No. 30, 1667, pp. 557-559.

*transfus'd into a virtuoso, you would not know the emittant ass from the recipient philosopher, by the mass.*⁶¹⁶

E o argumento mais forte é precisamente o de causarem a morte de pessoas. “In sadness you deserve to be hanged. You kill'd four or five that I know with your transfusion.”⁶¹⁷ No caso de Jean Denis, eram já duas as vítimas na sequência do procedimento, o “louco” e um estadista sueco, Gustaf Bonde, apesar de se ter vindo a relacionar posteriormente as causas da morte com outras circunstâncias de doença. A autópsia revelou que tinha gangrena nos intestinos, daí a justificação de Sir Gimcrack:

*SIR NICHOLAS: Sir, alas! Those men suffered not under the operation, but they were cacochymious, and had depriv'd viscera, that is to say, their bowels were gangren'd.*⁶¹⁸

*SNARL: Pish! I do not know what you mean by your damn'd cacochymious canting, but they died, in sadness. Prithee haste with your canting and lying, and let's go dinner, or you shall quack yourself.*⁶¹⁹

Também Snarl aponta o dedo ao tipo de linguagem do virtuoso, qualificando-a, numa utilização inventiva e cômica do termo científico usado por Sir Gimcrack, de calão “cacoquimico”⁶²⁰.

Bruce e Longvil, entram no jogo do virtuoso apontando uma vantagem adicional na possibilidade introduzida pela transfusão de transformar uma criatura noutra: “it may be improved to that height to alter the flesh of the creatures that we eat, as much as grafting and inoculating does fruits.”⁶²¹ A imaginação de Shadwell traça aqui uma analogia entre a transfusão sanguínea entre animais e o enxerto e a inoculação nas plantas, que permitiria uma eventual melhoria da carne para alimentação.

⁶¹⁶ SHADWELL, *op. cit.*, p. 51.

⁶¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 52.

⁶¹⁸ Mais uma vez é possível identificar as *Philosophical Transactions* como a fonte de Shadwell para esta argumentação de Sir Gimcrack. Neste caso o artigo de J. Denis atrás referido, onde é feita uma análise dos prós e contras do procedimento de transfusão baseada nos casos práticos já realizados e são dadas indicações quanto a procedimentos a adotar, sendo um deles o de não ser efetuado a pessoas com gangrena uma vez que “it seems not reasonable to expect that this transfusion should cure cacochymies, or restore a depraved constitution of the viscera.”

⁶¹⁹ SHADWELL, *op. cit.*, p. 52.

⁶²⁰ Cacoquimia, sinónimo de compleição débil, tinha no século XVII o significado médico de um desequilíbrio dos humores corporais.

⁶²¹ SHADWELL, *op. cit.*, pp. 52-53.

O segundo ato termina com Sir Nicholas Gimcrack a anunciar aos convidados que após o jantar terão oportunidade de assistir a uma “lecture concerning the nature of insects” e poderão inspecionar os seus “microscopes, telescopes, thermometers, barometers, pneumatic engines, stentrophonical tubes, and the like”⁶²², onde são óbvias as semelhanças com as reuniões da Royal Society em que alguns participantes apresentavam comunicações sobre variados temas e onde havia demonstrações e experiências usando novos aparatos tecnológicos.

No terceiro ato Sir Gimcrack amplia o leque de assuntos que investiga, dissertando sobre características e comportamentos de insectos. Num primeiro momento o seu discurso é sobre as formigas:

SIR NICHOLAS: [Ants are] More curious than all oviparous, or egg-laying, creatures in the whole world. There are three sorts: black, dark brown, and filemot.

(...)

SIR NICHOLAS: The black will pinch the dark brown with his forceps till it kills it upon the place; the like will the dark brown do by the filemot. I have dissected their eggs upon the object plate of a microscope, and find that each has within it an included ant, which has adhering to its anus, or fundament, a small black speck, which becomes a vermicle, like a mite, which I have watch'd whole days and nights. And Sir Formal has watch'd 'em thirty hours together.

(...)

*SIR FORMAL: And a long time we could find no motion but that of flexion and extension, but at last it becomes an ant, gentlemen.*⁶²³

Shadwell adaptou esta parte do discurso de Sir Gimcrack de mais um artigo na *Philosophical Transactions*, “Observations Concerning Emmets or Ants, Their Eggs, Production, Progress, Coming to Maturity, Use, &c”⁶²⁴ da autoria de Edmund King, e nas partes que seleccionou segue de muito perto o original. Acrescenta um comentário

⁶²² *Idem, ibidem*, p. 55.

⁶²³ *Idem, ibidem*, p. 69.

⁶²⁴ KING, Edmund, Observations Concerning Emmets or Ants, Their Eggs, Production, Progress, Coming to Maturity, Use, &c, *Philosophical Transactions*, Vol. 2, No. 23, 1666, pp. 425-428.

irónico, aí usando palavras suas, no diálogo imediatamente posterior entre Bruce e Longvil, sobre o que levará alguém a passar o tempo a estudar formigas:

BRUCE: What does it concern a man to know the nature of an ant?

*LONGVIL: O it concerns a virtuoso mightily; so it be knowledge, 'tis no matter of what.*⁶²⁵

Aqui encontramos de novo a procura do conhecimento pelo conhecimento como alvo da sátira de Shadwell. E após as formigas, Sir Gimcrack disserta sobre as aranhas:

*SIR NICHOLAS: I think I have found out more phenomena or appearances of nature in spiders than any man breathing. Would you think it: there are in England six and thirty several sorts of spiders; there's your hound, greyhound, lurcher, spaniel spider.*⁶²⁶

Uma das fontes parece este excerto ter sido uma carta de um correspondente da *Philosophical Transactions*, Martyn Lister, onde este envia uma série de questões relacionadas com aranhas juntamente com uma listagem das espécies existentes em Inglaterra, que afirma serem “pelo menos trinta e três”⁶²⁷. Naturalmente, o atribuir nomes de raças de cães (de caça e corrida) a espécies de aranhas é aqui liberdade criativa do dramaturgo e estará relacionada com a descrição que é feita a seguir por Sir Formal. Este complementa o discurso de Sir Gimcrack descrevendo o comportamento de caça das aranhas, que teria tido oportunidade de observar em casa daquele. A descrição presente na peça é idêntica a uma de John Evelyn publicada por Robert Hooke no seu *Micrographia*⁶²⁸, onde o primeiro relata o método utilizado por uma aranha, uma “hunting spider”, para apanhar uma mosca, que teria observado aquando de uma viagem a Itália.

⁶²⁵ SHADWELL, *op. cit.*, p. 69.

⁶²⁶ *Idem, ibidem*, p. 70.

⁶²⁷ LISTER, Martyn; TEMPLER, John, Extracts of Three Letters, One, Concerning Some Philosophical Inquiries about Spiders, together with a Table of 33 Sorts of Spiders to be Found in England; as Also of a Kind of Viviparous Fly: The Second, about an Insect Feeding upon Henbain, and Thereby Qualifying in Its Body the Horrid Smell of That Plant, and Altering It to an Aromatical and Agreeable One: The Third, Containing Some Observations of Glow-Worms, *Philosophical Transactions*, Vol. 6, No. 69, 1671, pp. 2170-2178.

⁶²⁸ HOOKE, Robert, *Micrographia*, pp. 200-202.

*SIR FORMAL: Nor its sagacity or address less to be wonder'd at, as I have had the honor to observe under my noble friend. As soon as it has spied its prey, as suppose upon a table, it will crawl underneath till it arrive to the antipodes of the fly which it discovers by sometimes peeping up; and if the capricious fly happens not to remove itself by crural motion or the vibration of its wings, it makes a fatal leap upon the heedless prey, of which, when it has satisfied its appetite, it carries the remainder to its cell or hermitage.*⁶²⁹

Como faz relativamente a outros assuntos científicos introduzidos, Shadwell estende a sátira para lá da mera utilização em palco do discurso científico, esticando as possibilidades levantadas por esses assuntos. Neste caso, explora a comicidade que teria o alguém dedicar-se com tanto afinco a estudar os diferentes tipos de aranhas e respetivos comportamentos, dando-lhes tanta atenção como teriam os cães de caça e companhia, levando Sir Nicholas a afirmar ter tido uma aranha de estimação chamada Nick que o seguia para todo o lado, o que Sir Formal corrobora: “I knew Nick intimately well.”

Seguem-se as tarântulas, mostrando Sir Gimcrack a sua fluência em todos os assuntos: “[w]hy I travel'd all over Italy and had no other affair in the world but to study the secrets of that harmonious insect.”⁶³⁰ Esta menção a Itália parece uma clara referência às viagens que John Evelyn realizou naquele país. Shadwell explora aqui o tema do tarantismo, uma doença surgida em Itália, que teve um pico em meados do século XVI, e que se julgava causada pela picada da tarântula. O único tratamento considerado eficaz era encontrar a música adequada que levaria os enfermos a dançar e expulsar o mal que estaria a causar a enfermidade. Isto está na origem da música popular italiana tarantela. Este assunto foi também considerado por alguns dos elementos da Royal Society. Robert Boyle, na obra *Considerations Touching the Usefulness of Experimental Natural Philosophy* (1663 e 1671), refere este assunto descrevendo um conjunto de casos que lhe foram relatados e adiantando algumas hipóteses para explicar o fenómeno⁶³¹. Supostamente as melodias eficazes estariam relacionadas com o temperamento tanto do doente como da aranha, e ambos dançariam

⁶²⁹ SHADWELL, *op. cit.*, p. 70.

⁶³⁰ *Idem, ibidem*, p. 71.

⁶³¹ BOYLE, Robert, *The Philosophical Works of the Honourable Robert Boyle Esq.*, ed. Peter Shaw, London, Vol. I, 1738, pp. 94-95.

ao som da música adequada. Sir Gimcrack, na peça, debruça-se sobre o assunto do seguinte modo:

SIR NICHOLAS: (...) 'Tis below a virtuoso to trouble himself with men and manners. I study insects, and have observed the tarantula does infinitely delight in music, which is the reason of its poison being drawn out by it. There's your phenomenon of sympathy!

LONGVIL: Does a tarantula delight so in music?

SIR NICHOLAS: o extravagantly. There are three sorts: black, grey, and red, that delight in three several sorts and modes of music.

BRUCE: That was a curious inquisition. How did you make it?

SIR NICHOLAS: Why I put them upon three several chips in water; then caused a musician to play, first a grave pavan or allemande, at which the black tarantula only moved. It danc'd to it with a kind of grave motion much like the benchers at the revels.⁶³²

Finalmente, ainda no terceiro ato, Sir Gimcrack, à semelhança do que era prática na Royal Society, envia e recebe correspondência com relatos de fenômenos observados, avanços científicos realizados e resposta a listas de perguntas enviadas para várias partes do mundo, como ele afirma: “I keep a constant correspondence with all the virtuosos in the north and northeast parts. There are rare phenomena in those countries. I am beholden to Finland, Lapland, and Russia for a great part of my philosophy. I send my queries thither.”⁶³³ A título de exemplo, na sua obra *Memoirs for a General History of the Air*⁶³⁴, Boyle tem uma seção intitulada “Queries for Russia” onde são colocadas questões como “Will water spirited into the air freeze before it falls to the ground?” ou “Is the ice of Muscovy considerably harder than that of England?”

O quarto ato foi o momento escolhido por Shadwell para a concretização dos diversos encontros amorosos e consequentes revelações, por isso o espaço para as considerações científicas de Sir Gimcrack diminuiu. Mesmo assim, resolvidas as

⁶³² SHADWELL, *op. cit.*, p. 72.

⁶³³ *Idem, ibidem*, pp. 72-73.

⁶³⁴ BOYLE, *The Philosophical Works of the Honourable Robert Boyle Esq.*, Vol. III, p. 57.

confusões amorosas, o virtuoso tem ainda espaço para dissertar sobre mais alguns dos temas de investigação da Royal Society. Apoia-se de novo no *Micrographia* para falar sobre os vermes do vinagre⁶³⁵ e do azul dos abrunhos, que afirma ser resultado de muitas criaturas minúsculas juntas⁶³⁶:

*SIR NICHOLAS: Then for the blue upon plumbs, it is nothing but many living creatures. I have observ'd upon a wall-plum (with my most exquisite glasses, which cost me several thousands of pounds) at first beginning to turn blue, it comes first to fluidity, then to orbiculation, then fixation, so to angulization, then chistallization, from thence to germination or ebullition, then vegetation, then plantanimation, perfect animation, sensation, local motion, and the like.*⁶³⁷

Sir Gimcrack tem ainda tempo para, na sua vertente de médico, tratar uma pequena multidão de doentes que o aguardam no pátio e para os quais tem já um eficiente sistema inventado, um conjunto de receitas já preparadas que distribui conforme o mal que cada um diz ter. Há casos de gota, pedra nos rins, escorbuto, tuberculose, edemas, e um grande número de casos de varíola. Há também um louco que foi agendado para uma transfusão sanguínea. E Sir Gimcrack remata: “The truth on't is we shall never get any but madmen for that operation.”⁶³⁸

Entretanto anuncia a Bruce e Longvil que terão oportunidade de experimentar algum do ar engarrafado da província que recebe de várias zonas do país:

SIR NICHOLAS: (...) I employ men all over England, factors for air, who bottle up air and weigh it in all places, sealing the bottles hermetically. They send me loads from all places. That vault is full of country air.

BRUCE: To weigh air and send it to you!

SIR NICHOLAS: O yes, I have sent one to weigh air at the peak of Teneriffe; that's the lightest air. Sheerness and the Isle of Dog's air is the heaviest. Now if I have a mind to

⁶³⁵ HOOKE, Robert, Observ. LVII. Of the Eels in Vinegar, in *Micrographia*, pp. 216-217.

⁶³⁶ Para o azul dos abrunhos Shadwell inspirou-se na secção do livro de Hooke que fala do bolor azul, que este diz serem uma espécie de cogumelos microscópicos. “Observ. XX. Of blu Mould, and of the first Principles of Vegetation arising from Putrefaction.”, in HOOKE, Robert, *Micrographia*, pp. 125-126.

⁶³⁷ SHADWELL, *op. cit.*, p. 102.

⁶³⁸ *Idem, ibidem*, p. 108.

*take country air, I send for maybe forty gallons of Bury air, shut all my window and doors close, and let it fly in my chamber.*⁶³⁹

Aqui Shadwell inspira-se e satiriza os estudos sobre a pressão atmosférica e outras propriedades do ar realizados por Robert Boyle no final dos anos 50 do século XVII. A partir da bomba de vácuo inventada pelo alemão Otto von Guericke (1602-1686), Boyle e Hooke desenvolveram um novo aparelho muito mais eficiente, com menos fugas e com acesso facilitado ao interior da câmara de vidro onde era colocado tudo aquilo que se pretendia testar sob efeito de um ar rarefeito. O cientista realizou uma miríade de experiências sujeitando os mais variados animais, vegetais, frutos e objetos a testes na sua “air-pump” ou “pneumatic engine”, como era conhecida. Publicou entretanto a obra, *New Experiments Physico-Mechanical: Touching the Spring of the Air and their Effects* (1660)⁶⁴⁰, onde relata essas experiências e retira conclusões a propósito das propriedades da atmosfera. As questões do peso e da “mola” (‘spring’) do ar (a pressão do ar quando o seu volume é alterado) eram ainda muito questionadas na época⁶⁴¹. Não é surpreendente por isso que o tema seja capturado pela sátira de Shadwell.

A referência ao ar engarrafado poderá estar também relacionada com a enorme poluição que afetava a atmosfera que envolvia Londres, na altura já uma grande metrópole, e que levou John Evelyn a escrever um pequeno tratado intitulado *Fumifugium*⁶⁴² (1661) a assinalar o problema e a propor soluções. Evelyn descreve um ‘smog’ permanente a envolver a cidade cujos causadores, aponta, seriam as várias indústrias e comércios consumidores de carvão. Considera-o responsável por muitos dos males respiratórios que afligem a população, e propõe a deslocação destes negócios para fora do centro urbano, e a plantação de árvores e flores na cidade para tornar o ar mais respirável. A cena de *The Virtuoso* onde Sir Gimcrack e os seus convidados estão fechados num quarto a abrir garrafas de ar e a respirar ar puro do campo seria risível

⁶³⁹ *Idem, ibidem*, p. 104.

⁶⁴⁰ Disponível em: WWW<URL:https://archive.org/stream/philosophicalwo01boylgoog#page/n426/mode/2up>. [Consult. 7 ago. 2014]. Para uma descrição e análise ao livro de Boyle, consultar WEST, John B., Robert Boyle’s landmark book of 1660 with the first experiments on rarified air, *Journal of Applied Physiology*, Vol. 98, No. 31-39 (2005). Disponível em: WWW<URL:http://jap.physiology.org/content/98/1/31>. [Consult. 7 ago. 2014].

⁶⁴¹ Boyle teve uma famosa disputa com o filósofo Thomas Hobbes sobre a natureza do ar e as suas experiências com a bomba de vácuo. Publicou uma resposta a um artigo de Hobbes, intitulada “Mr. Hobbs’s Physical Dialogue, about the Nature of the Air, examined, with relation to the Physico-mechanical Experiments of the Spring and Effects of the Air”, disponível em: WWW<URL:https://archive.org/stream/philosophicalwo01boylgoog#page/n692/mode/2up>.

⁶⁴² EVELYN, John, *Fumifugium: or The Inconvenience of the Aer and Smoak of London dissipated. Together With some Remedies humbly proposed By J. E. Esq.*, London: Printed by W. Godbid, 1661. Disponível em: WWW<URL:https://archive.org/stream/fumifugium00eveluoft>. [Consult. 30 jun. 2014].

pelo absurdo da situação em si, mas certamente teria ressonância no público presente que estaria consciente da poluição citadina. Entre o momento em que Sir Gimcrack anuncia o ar engarrafado e aquele em que as personagens o saboreiam está a cena em que o virtuoso atende os pacientes. Ele interrompe o discurso sobre o benéfico ar do campo para ir tratar das mazelas dos desgraçados que se arrastam pela cidade e retoma o logo a seguir, o que cria necessariamente uma relação entre os dois assuntos.

E, em resposta à pergunta repetida “But to what end do you weigh this air, sir?”, mais uma vez a resposta da procura do conhecimento por si: “To what end should I— to know what it weighs. O knowledge is a fine thing. Why I can tell to a grain what a gallon of any air in England weighs.”⁶⁴³

A exploração artística do espólio literário da Royal Society continua pelo quinto ato adentro. Dois artigos sobre luminescência num pedaço de carne atraíram o espírito de Shadwell. O primeiro foi uma carta ao editor da *Philosophical Transactions* publicada no nº 125 de 22 de maio de 1676, da autoria do Dr. J. Beal, onde este cidadão relata três casos observados de luminescência em carne, o primeiro, aproveitado por Shadwell, terá ocorrido no centro de Londres, na Strand: “Sir, after you have been tired with the noise of a piece of fresh beef which shined in the Strand in London, within few hours after it was bought in the market, it may seem superfluous, or tedious, to discourse more of such matters.”⁶⁴⁴ Beal continua depois relatando os casos semelhantes que terá testemunhado e faz referência a um artigo anterior de Boyle onde este relata mais um caso e um conjunto de experiências a propósito. Shadwell, no excerto seguinte, parece ter-se baseado no início, no texto de Beal, mas depois terá ido consultar o artigo de Boyle aonde foi buscar o discurso mais científico que utiliza posteriormente:

BRUCE: Is that all the use you make of these pneumatick engines?

SIR NICHOLAS: No; I eclipse the Light of rotten wood, stinging whittings and thornback, and putrid flesh when it becomes lucid.

LONGVIL: Will stinking flesh give light like rotten wood?

SIR NICHOLAS: O yes. There was a lucid sirloin of beef in the Strand. Foolish people thought it burned when it only became lucid and crystalline by the coagulation of the

⁶⁴³ SHADWELL, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁴⁴ BEAL, J., Two Instances of Something Remarkable in Shining Flesh, from Dr. J. Beal of Yeavel in Somersetshire, in a Letter to the Publisher, *Philosophical Transactions*, Vol. 11, No. 125, 1676, pp. 599-603.

aqueous juice of the beef by the corruption that invaded it. 'Tis frequent. I myself have read the Geneva Bible by a leg of pork.

BRUCE: How, a Geneva Bible by a leg of pork!

SIR NICHOLAS: O ay, 'tis the finest light in the world. But for all that, I could eclipse the leg of pork in my receiver by pumping out the air. But immediately upon the appulse of the air let in again, it becomes lucid as before.

LONGVIL: Is it so curious a light?

SIR NICHOLAS: O admirable. I am now studying of glowworms, a fine study; it is a curious animal. I think I shall preserve 'em light all the year, and then I'll never use any other light in my study but glowworms and concave glasses.⁶⁴⁵

Tanto a referência à leitura através da luz emanada pela carne, como a experiência na bomba de vácuo em que a luminescência desaparece com a rarefação do ar, e a associação aos vermes luminosos (“glowworms”), são retiradas do artigo de Boyle⁶⁴⁶. Como refere Marjorie Nicolson, “[t]his time even Gimcrack could not improve on Robert Boyle.”⁶⁴⁷ No entanto, na descrição de Boyle, o pedaço de carne é um pescoço de veado e a leitura que faz é da *Philosophical Transactions* e não da *Bíblia de Geneva*.

De seguida, Sir Gimcrack é questionado sobre as possibilidades da “speaking trumpet” ou “stentrophonical tube” como lhe chama, um aparelho semelhante a um megafone, para projetar o som da voz a grandes distâncias. A fonte de inspiração para Shadwell deverá ter sido mais um artigo na *Philosophical Transactions*, onde é feita referência a uma invenção semelhante, da autoria de Samuel Morland⁶⁴⁸, juntamente com indicação de um conjunto de situações onde poderia ser utilizada. Athanasius Kircher (1602-1680), o polímata alemão jesuíta, contestou a prioridade de Morland na invenção da “speaking trumpet”, tendo ele próprio apresentado vinte anos antes, na sua obra monumental sobre som e música *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (1650), o projeto de um aparelho com a mesma finalidade. A sua obra *Phonurgia nova, sive conjugium mechanico-physicum artis & natvrae paranympa phonosophia*

⁶⁴⁵ SHADWELL, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁴⁶ BOYLE, Robert, Some Observations about Shining Flesh, Made by the Honourable Robert Boyle; Febr. 15. 1671/72 and by Way of Letter Addressed to the Publisher, and Presented to the R. Society, *Philosophical Transactions*, Vol. 7, No. 89, 1672, pp. 5108-5116.

⁶⁴⁷ NICOLSON, Marjorie, Introduction, *The Virtuoso*, p. xxii.

⁶⁴⁸ Morland publicara recentemente as suas ideias sobre esse aparelho na obra *Tuba Stentoro-Phonica, An Instrument of Excellent Uses as well as at Sea, as at Land: Invented and Variously Experimented in the Year 1670*, Londres: W. Godbid, 1671.

concinatum (1673) é, em parte, uma resposta à alegação de Morland de ter inventado o aparelho.

Sir Gimcrack parece fazer alusão a isso quando refere “O, that stentrophonical tube, though not invented by me, yet is improv’d beyond all men’s expectations.”⁶⁴⁹ Morland indica que a sua invenção, já várias vezes testada, poderia permitir ser ouvido a uma distância de até três milhas. Sir Gimcrack, naturalmente, amplia o alcance da sua versão do aparelho para oito milhas e, no prazo de três meses, poderá ser melhorado a ponto de uma pessoa no alto de uma montanha se fazer ouvir no país inteiro. Shadwell, mais uma vez, hiperboliza o discurso científico e aproveita as novas situações criadas por essas ideias e invenções como veículo para a sátira, alterando o contexto da sua aplicação. Morland indicava como possíveis finalidades para o seu megafone a sua utilização em contextos de guerra, por exemplo, para um general comunicar com as suas tropas ou um almirante com os seus navios, ou como modo de comunicação para massas, como um orador para uma plateia ou um encarregado de obra para centenas de trabalhadores. Sir Gimcrack, num momento de inspiração projetista, imagina que bastará ao rei uma pessoa para pregar para o país inteiro, podendo ele assim dispensar todos os outros “idle fellows in black” cuja mão-de-obra poderia ser aplicada na confecção de roupa, promovendo assim a indústria têxtil do país, ou na manufatura de redes para melhorar a atividade pesqueira. A invenção poderia ser utilizada ainda, acrescenta, para comunicação à distância entre soberanos de diferentes países, dispensando os embaixadores e evitando assim as complicações e custos associados⁶⁵⁰. A “speaking trumpet” foi objeto de grande curiosidade na década de setenta do século XVII, com várias demonstrações a serem realizadas um pouco por toda a Europa. Era por isso um objeto da moda quando *The Virtuoso* estreou, e a sua utilização em palco terá causado, certamente, algum impacto⁶⁵¹. Sir Gimcrack pede a Sir Formal que o utilize para recitar algumas palavras em grego, que diz ser a língua que mais longe é projetada pelo aparelho, e aquele faz-lhe a vontade recitando alguns versos de Homero⁶⁵².

⁶⁴⁹ SHADWELL, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁵⁰ *Idem, ibidem*, pp. 112-113.

⁶⁵¹ Para um descrição pormenorizada da história da invenção e utilização deste aparelho e algumas imagens relacionadas, consultar BARBIERI, *op. cit.*.

⁶⁵² Segundo *A Mathematical and Philosophical Dictionary* o termo “stenterophonic” deriva do nome de uma personagem da *Iliada*, Stentor, um oficial do exército grego na guerra de Tróia, de quem Homero diz ser capaz de gritar mais algo do que cinquenta homens. Talvez venha desta associação a Homero a escolha de Shadwell de versos do autor grego a serem projetados pelo “stenterophonical tube”.

O paralelismo entre a “speaking trumpet” e o telescópio era, na época, imediato⁶⁵³. O próprio Samuel Morland faz essa associação no seu *Tuba Stentoro-Phonica*. Será talvez por isso que na peça a referência ao telescópio e ao megafone estão na mesma cena. Sir Formal, antes de fazer a projeção de voz através daquele aparelho, acaba de regressar da tarefa de tratar da reparação dos vários telescópios que Sir Gimcrack possui para observar a Lua. É este o mote para o virtuoso dissertar mais um pouco sobre este astro e a possibilidade, muito discutida na época e combustível para a imaginação de muitos escritores, de a Lua ser habitada. À questão, lançada por Longvil, “Do you believe the moon is an earth as you told us?”, Sir Gimcrack responde perentoriamente:

Believe it! I know it. I shall shortly publish a book of geography for it. Why, 'tis as big as our earth. I can see all the mountainous parts, and valleys, and seas, and lakes in it; nay, the larger sort of animals, as elephants and camels; but public buildings and ships very easily. I have seen several battles fought there. They have great guns and have the use of gunpowder. At land they fight with elephants and castles. I have see 'em. (...) There's now a great monarch⁶⁵⁴ who has armies in several countries in the moon, which we find out because the colors which we see are all alike. There are a great many states which we take to be confederates against him. He is a very ambitious prince and wins at universal monarchy, but the rest of the moon will be too hard for him.⁶⁵⁵

Aqui a referência usada para um livro de geografia da Lua será, como vimos antes, o *The Discovery of a World in the Moone*, de Wilkins, onde descreve a morfologia do satélite. A menção aos elefantes e a descrição das batalhas na Lua lembram o poema “An Elephant in the Moon” (1676) de Samuel Butler, também uma sátira à Royal Society, no qual ele descreve um conjunto de sábios a observar a Lua através de um telescópio, onde também ocorrem guerras entre os seus habitantes, e onde julgam a certa altura ter visto um elefante que afinal veio a revelar-se um rato (descoberto por uma criança) preso entre as lentes do instrumento.

⁶⁵³ BARBIERI, *op. cit.*, p. 210.

⁶⁵⁴ Na segunda parte deste excerto, Shadwell aproveita para fazer um comentário sobre, muito provavelmente, a Guerra Franco-Holandesa (1672-1678), a decorrer na época, da qual a Inglaterra, aliado de França, se havia retirado dois anos antes. O grande monarca a que se refere Gimcrack será, provavelmente, Louis XIV de França.

⁶⁵⁵ SHADWELL, *op. cit.*, p. 113.

Já estamos próximos do final da peça quando o mundo do virtuoso se começa a desmoronar. Principia por uma manifestação de operários têxteis à porta de sua casa, que protestam contra a sua suposta invenção de um tear mecânico, que lhes viria a tirar o sustento. As consequências sociais da substituição do trabalho manual pelo mecânico, como consequência do desenvolvimento tecnológico, são assim introduzidas nesta cena da peça por Shadwell, que já o havia a florado também, de certo modo, na cena do “stenterophonical tube” que levaria à dispensa de pessoas em determinadas tarefas. Como salienta Nicolson⁶⁵⁶, já na sua *History of the Royal Society* (1667) Thomas Sprat dedicou longas páginas⁶⁵⁷ a justificar, face à oposição que sentiriam dos artífices, os enormes benefícios que o avanço da ciência traria para as manufaturas tradicionais. Parece encontrar-se uma referência à sociedade científica nas imprecações e ameaças dos tecelões quando gritam: “O Villains! We’ll maul ‘em. Are these the tricks of a virtuoso? Have they studied these fourteen years for this?”⁶⁵⁸ A primeira carta régia atribuída à Royal Society data de 1662, ou seja, quatorze anos antes da estreia de *The Virtuoso*. Aquele comentário do tecelão poderá reportar-se a esse facto.

Sir Formal tenta enfrentar os artesãos com a arte da eloquência, mas acaba espancado pela multidão furiosa que só o som das armas disparadas por Bruce e Longvil consegue afugentar. Sir Gimcrack, entretanto, havia tentado justificar-se ante os operários, explicando-lhes: “Hear me, gentlemen, I never invented an engine in my life. As Gad shall sa’ me, you do me wrong. I never invented so much as an engine to pare cream cheese with. We virtuosos never find out anything of use, ’tis not our way.”⁶⁵⁹ De novo o argumento da inutilidade do empreendimento virtuoso. Este argumento vai sendo repetidamente invocado ao longo da peça, tanto pelo virtuoso como pelas outras personagens, como por exemplo quando o tio Snarl exclama “Let me see you invent any thing useful as a Mousetrap, and I’ll believe some of your lies”⁶⁶⁰ ou “my nephew a foolish rascally philosopher (...) good for nothing but useless experiments upon flies, maggots, eels in vinegar, and the blue upon plumbs, which he finds to be living creatures.”⁶⁶¹ Esta repetição torna-o um dos argumentos centrais da sátira ao virtuoso e

⁶⁵⁶ NICOLSON, Marjorie, Introduction, *The Virtuoso*, pp. xxv-xxvi.

⁶⁵⁷ SPRAT, *The History of the Royal-Society of London For the Improving of Natural Knowledge*, London: Printed by T.R. for J. Martyn, 1667, section XXIV, pp. 378-402.

⁶⁵⁸ SHADWELL, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 119.

⁶⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 53.

⁶⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 101.

faria eco de um conjunto de críticas apontadas na altura à atividade de experimentação como modo de obter conhecimento. Na sua *History of The Royal Society*, Sprat dedica uma das três secções da obra a uma “defense and recommendation of experimental knowledge in general”, onde indica um conjunto de críticas que seriam habituais e argumenta contrariamente. Consegue-se reconhecer algumas delas nas características da personagem criada por Shadwell em *The Virtuoso*, e uma refere-se precisamente à questão da utilidade do conhecimento alcançado através da experimentação, como indica Sprat: “The last failing which is wont to be imputed to learned men is want of use, and fear of practice, and a conversing with things in their studies which they meet with no where else.”⁶⁶² Mas, argumenta este membro da Sociedade, na realidade sucede o oposto, as descobertas do experimentador seriam usadas “to direct the actions and supply the wants of human life.”⁶⁶³

A intensa sátira de Shadwell parece apontar mais à Royal Society como um todo e não a algum indivíduo em particular, com Sir Nicholas Gimcrack e Sir Formal Trifle a incorporarem sucessivamente no seu discurso as palavras de diferentes colaboradores da Society. Shadwell afirma esse papel de arquétipo da Society que tem Sir Gimcrack no seguinte diálogo entre Bruce e Longvil (a propósito dos elefantes e camelos na Lua):

BRUCE: No fanatic that has lost his wits in revelation is so mad as this fool.

*LONGVIL: You are mistaken, this is but a faint copy to some originals among the tribe.*⁶⁶⁴

A opção de Shadwell, no entanto, parece ter recaído mais sobre os assuntos do que sobre as pessoas, através de uma seleção das investigações mais dramaticamente eficazes, tanto ao nível dos adereços utilizados (como o megafone), do potencial satírico do discurso e também da atualidade social dos temas. Bruce e Longvil, nas suas cenas com Sir Gimcrack, servem dois propósitos essenciais à sátira ao cientista: são, por um lado, catalisadores do discurso do virtuoso puxando os diferentes assuntos para aquele comentar e aprofundar; por outro vão acentuando negativamente as diferentes ideias e descrições daquele, sublinhando repetidamente o seu ridículo e risibilidade. Este último

⁶⁶² SPRAT, *op. cit.*, p. 337.

⁶⁶³ *Idem, ibidem*, p. 341.

⁶⁶⁴ SHADWELL, *op. cit.*, p. 113.

estratagemas torna óbvia uma crítica ativa à Royal Society. Naturalmente, algumas das acusações apontadas na sátira a esta sociedade científica, como a da inutilidade do conhecimento produzido, serão injustas, como já na época era reconhecido. Uma causa para esta sátira generalista à Society poderá ser a fronteira indefinida que existia entre o virtuoso entusiasta colecionador das curiosidades *per se* e como modo de exposição social, e o virtuoso que a investiga no sentido de daí retirar uma maior compreensão da natureza, também no sentido de poder, eventualmente, atuar sobre ela. Houghton estabelece uma dicotomia clara quando afirma que “the virtuoso stops at the very point where the genuine scientist really begins”⁶⁶⁵, mas esta separação não seria assim tão clara naquela época, nomeadamente na Royal Society, composta por centenas de membros com interesses muito heterogêneos.

Resolvido o problema com os tecelões, as más notícias para o virtuoso sucedem-se em catadupa, sendo progressivamente abandonado por todos, a mulher, as sobrinhas, o tio, o amigo, a amante, ficando na penúria após lhe terem sido confiscadas todas as propriedades para pagar dívidas relacionadas com a sua atividade experimental: “Several engineers, glass-makers, and other people you have dealt with for experiments, have brought executions, and extents, and seized on all your estate in the country.”⁶⁶⁶ Vemos aqui menção aos elevados custos que uma atividade científica experimental implicava e eventuais consequências que poderia acarretar a uma fortuna que não fosse inesgotável.

A última referência na peça à Royal Society é feita por Lady Gimcrack quando ameaça publicar as cartas escritas pelas amantes ao marido e enviá-las para o Gresham College, o que o deixa desesperado: “O misfortune! That will be worse than all the miseries can happen to me.”⁶⁶⁷ Já no fim, isolado, Sir Gimcrack chega à conclusão de que deveria ter estudado melhor a Humanidade em vez de perder tempo com insetos, e decide que a partir desse momento “’tis time to study for use. I will presently find out the philosophers stone.”⁶⁶⁸ É assim que o virtuoso de Shadwell nos deixa, decidido a criar algo de utilidade e a investir o seu tempo na procura da Pedra Filosofal. Embora o tom do dramaturgo continue a ser de sátira, a Pedra Filosofal continuava a ser, na época,

⁶⁶⁵ HOUGHTON JR., Walter E., *The English Virtuoso in the Seventeenth Century: part II*, p. 194.

⁶⁶⁶ SHADWELL, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 135.

⁶⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 139.

um objetivo possível para alguns que se dedicavam à prática da alquimia, entre eles Robert Boyle⁶⁶⁹.

Em *The Virtuoso* a ciência e o cientista são centrais na peça. Embora o eterno tema dos relacionamentos amorosos percorra a peça do início ao fim, a intensidade com que é representado o cientista e, sobretudo, a atualidade social do seu empreendimento e a novidade da sua representação em palco, tornam-no o motor dramático da peça. Mesmo a resolução dos casos amorosos, no final, é realizada em função do cientista, no sentido do seu isolamento social. As numerosas referências a experiências e instrumentos científicos são utilizados pelo autor como meio de caracterizar satiricamente o cientista e as atividades a que se dedica, aproveitando o ridículo intrínseco de algumas quando colocadas em palco, e ampliando dramaticamente, em muitos casos, as consequências das experiências que lhe servem de ponto de partida.

Uma das citações escolhidas por John Evelyn para encerrar a sua introdução ao seu *Sylva* é do *Enchiridion* do filósofo grego Epicteto (ca. 55 - 135):

*Wouldst thou be a Philosopher; Prepare thy self for Scoffs: What, you are setting up for a Virtuoso now? Why so proud I pray? Well, be not thou proud for all this; But so persist in what seems best and laudable; as if God himself had plac'd thee there; and remember, that so long as thou remain'st in that State and Resolution, thy Reproachers will in time admire thee: But if once through Inconstancy thou give out & flinch, Thou deservest to be doubly laugh'd at.*⁶⁷⁰

Humildade e tenacidade são os traços de caráter aqui apontados para aquele que aspira a ser filósofo. É curiosa a escolha do termo virtuoso na tradução do grego feita por Evelyn, quando outras traduções posteriores usam o termo filósofo. Fica claro, considerando o contexto da citação, a associação do termo ao empreendimento da Royal Society. E a persistência nesse empreendimento, sem vacilar, será o caminho para conseguir a admiração daqueles que (como Shadwell) agora o criticam e ridicularizam. Disse-o Epictetus, e confirmou-o a História.

⁶⁶⁹ Em 1678, dois anos depois da estreia da peça, Boyle publicava *Of a Degradation of Gold made by an anti-elixir: a strange chymical narrative*, onde considerava a possibilidade de transmutação de metais. Sobre a relação de Robert Boyle com a alquimia, ver PRINCIPE, L.M., *The Aspiring Adept: Robert Boyle and his Alchemical Quest*, Princeton: Princeton University Press, 1998.

⁶⁷⁰ EVELYN, John, *Sylva, Or a Discourse of Forest-trees and the Propagation of Timber in His Majesty's Dominions*, p. xcvi.

6.2 O saber e a ciência no feminino

LES FEMMES SAVANTES, DE MOLIERE | 1672

Molière tratou o tema do acesso do universo feminino ao conhecimento e do preciosismo em peças como a *Les Précieuses Ridicules* (1659) ou a *École des Femmes* (1662), e retomaria uns anos depois o tema em *Les Femmes Savantes* (1672), acrescentando ao cultivo do conhecimento linguístico e literário, dos bons modos e boa aparência, a pretensão do conhecimento científico e filosófico da época.

O ministro Colbert fundara em 1666 a *Académie des Sciences* com o propósito de promover e vulgarizar o conhecimento científico, e no contexto feminino, interdita que era a frequência acadêmica às mulheres, esse conhecimento propagava-se nos salões, muito em voga na época, de mulheres cultas como Mme de la Sablière ou Mme de Sablé.

No âmbito deste estudo, esta peça merece menção pela particularidade de introduzir o assunto da entrada e discussão do conhecimento científico no contexto social feminino.

A ação decorre na casa parisiense de Chrysale, cuja esposa, Philaminte, é quem veste as calças. O casal tem duas filhas, Henriette e Armande, e a irmã de Philaminte, Bélise, vive também com eles. O habitual conflito amoroso que atravessa a intriga é o da união de Henriette com o jovem Clitandre, ao qual a mãe se opõe por ter destinado a filha para mais altos voos amorosos, o casamento com o poeta pedante Mr. Trissotin.

Philaminte, a irmã Bélise e a filha Armande formam o trio de “femmes savantes” que cultivam aguerridamente o conhecimento literário e científico, tentando inculcar esse comportamento “savant” mesmo entre a criadagem. Chrysale queixa-se precisamente dos serviços andarem ocupados em saber tudo menos aquilo que deveriam:

Et l'on sait tout chez moi, hors ce qu'il faut savoir.

On y sait comme vont lune, étoile polaire,

Vénus, Saturne, et Mars, dont je n'ai point affaire ;

Et dans ce vain savoir, qu'on va chercher si loin,

On ne sait comme va mon pot dont j'ai besoin.⁶⁷¹

⁶⁷¹ MOLIERE, *Les Femmes Savantes*, in DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.), *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*, Paris: Librairie Hachette, Vol. IX, 1886, ato II, cena VII, p. 107.

O cartesianismo estava num pico de popularidade nesta década de 70 do séc. XVII, de modo muito particular no seio do público feminino, e era tema de discussão nos salões da época⁶⁷².

Um dos conceitos cartesianos que Molière coloca na peça é o do dualismo corpo-alma, criando dois pares de personagens que representam precisamente esse dualismo. Um deles, o par de irmãs Armande e Henriette, é exposto de modo claro nas seguintes palavras da segunda:

*Ainsi dans nos desseins l'une à l'autre contraire,
Nous saurons toutes deux imiter notre mère ;
Vous, du côté de l'âme et des nobles désirs,
Moi, du côté des sens et des grossiers plaisirs ;
Vous, aux productions d'esprit et de lumière,
Moi, dans celles, ma sœur, qui sont de la matière.*⁶⁷³

O outro par, o casal Chrysale e Philaminte, é enunciado por esta última num momento de raiva em que vê a sua autoridade desafiada pelo esposo:

*Je lui montrerai bien aux lois de qui des deux
Les droits de la raison soumettent tous ses vœux ;
Et qui doit gouverner ou sa mère, ou son père,
Ou l'esprit, ou le corps ; la forme, ou la matière.*⁶⁷⁴

Olivier Bloch vê, neste contraste criado entre personagens, a recusa por Molière do dualismo cartesiano e da moral que lhe estará subjacente⁶⁷⁵.

Nesta distribuição bipolar de personagens, que atravessarão a peça em conflito permanente, Molière representa uma luta razão-emoção, onde o nutrir do conhecimento, do lado das mulheres, parece constituir entrave à realização amorosa.

Alain Niderst sugere que uma intenção de Molière nesta peça seria a de denegrir a erudição e criticar a cultura feminina⁶⁷⁶.

⁶⁷² GRENET, Micheline, *La passion des astres au XVIIe siècle: De l'astrologie à l'astronomie*, p. 181.

⁶⁷³ MOLIÈRE, *Les Femmes Savantes*, ato I, cena I, p. 63.

⁶⁷⁴ *Idem, ibidem*, ato IV, cena I, p. 158.

⁶⁷⁵ BLOCH, *Molière / Philosophie*, Paris : Albin Michel, 2000, p. 114.

É no ato central da peça que Molière introduz um conjunto mais alargado de referências filosófico-científicas. As mulheres “savantes” acolhem o seu convidado Mr. Trissotin, que muito admiram pela sua eloquência, e conversam com ele, como fariam num salão, sobre os temas da moda. A queda de um criado ao trazer uma cadeira para o convidado levanta a oportunidade para um comentário erudito das senhoras sobre física:

PHILAMINTE:

Allons, petit garçon, vite, de quoi s'asseoir.

Le laquais tombe avec la chaise.

Voyez l'impertinent ! Est-ce que l'on doit choir,

Après avoir appris l'équilibre des choses ?

BELISE:

De ta chute, ignorant, ne vois-tu pas les causes,

Et qu'elle vient d'avoir du point fixe écarté,

Ce que nous appelons centre de gravité ?⁶⁷⁷

Mas o grande projeto do trio feminino, que revelam entusiasticamente a Trissotin, é a criação da Academia das Mulheres, com a aspiração de um futuro de conhecimento e iluminação para o género feminino, oposto ao papel apagado e submisso a que teria sido votado até então.

PHILAMINTE:

(...) je veux nous venger toutes tant que nous sommes

De cette indigne classe où nous rangent les hommes ;

De borner nos talents à des futilités,

Et nous fermer la porte aux sublimes clartés.

ARMANDE:

C'est faire à notre sexe une trop grande offense,

De n'étendre l'effort de notre intelligence,

⁶⁷⁶ NIDERST, Alain, *Molière*, Paris: Perrin, 2004, p. 302.

⁶⁷⁷ MOLIERE, *Les Femmes Savantes*, ato III, cena II, p. 120.

*Qu'à juger d'une jupe, et de l'air d'un manteau,
Ou des beautés d'un point, ou d'un brocart nouveau.*

PHILAMINTE:

*(...) Mais nous voulons montrer à de certains esprits,
Dont l'orgueilleux savoir nous traite avec mépris,
Que de science aussi les femmes sont meublées,
Qu'on peut faire comme eux de doctes assemblées,
Conduites en cela par des ordres meilleurs,
Qu'on y veut réunir ce qu'on sépare ailleurs ;
Mêler le beau langage, et les hautes sciences ;
Découvrir la nature en mille expériences ;
Et sur les questions qu'on pourra proposer
Faire entrer chaque secte, et n'en point épouser.⁶⁷⁸*

No seguimento desta tomada de posição sobre o papel tradicional da mulher e da declaração de intenções para a sua emancipação intelectual, o trio feminino vai comentando, de modo superficial, um conjunto de interesses e desinteresses no campo filosófico, com particular destaque para Descartes:

TRISSOTIN:

Je m'attache pour l'ordre au péripatétisme.

PHILAMINTE:

Pour les abstractions j'aime le platonisme.

ARMANDE:

Épicure me plaît, et ses dogmes sont forts.

BELISE:

Je m'accommode assez pour moi des petits corps ;

Mais le vide à souffrir me semble difficile,

Et je goûte bien mieux la matière subtile.

TRISSOTIN:

Descartes pour l'aimant donne fort dans mon sens.

ARMANDE:

⁶⁷⁸ *Idem, ibidem, ato III, cena II, pp. 133-135.*

J'aime ses tourbillons.

PHILAMINTE:

*Moi ses mondes tombants.*⁶⁷⁹

As personagens referem um conjunto de temas estudados e publicados por Descartes em *Les Principes de la Philosophie* (1644) como a questão da indivisibilidade dos átomos (“petits corps”), da existência ou não do vazio, com Bélise aqui a tomar o partido de Descartes que recusava a existência do vazio e considerava que o espaço celeste era preenchido por uma “matéria subtil” que se movia num sistema de redemoinhos ou turbilhões em que “assentavam” os astros. Na quarta parte dos seus *Principes*, Descartes também dedica um conjunto alargado de páginas aos ímanes e ao campo magnético terrestre.

Os “mondes tombants” referidos por Philaminte são cometas, cuja origem Descartes atribuía a estrelas cobertas por uma crosta que se libertariam do seu turbilhão, passando a vaguar de turbilhão em turbilhão. Trissotin refere-se a um fenómeno semelhante numa das suas entradas em cena, ao lança-lo como assunto espirituoso para início de conversa:

TRISSOTIN:

Je viens vous annoncer une grande nouvelle.

Nous l'avons en dormant, Madame, échappé belle :

Un monde près de nous a passé tout du long,

Est chu tout au travers de notre tourbillon ;

Et s'il eût en chemin rencontré notre terre,

*Elle eût été brisée en morceaux comme verre.*⁶⁸⁰

É numa discussão entre os dois pretendentes à mão de Henriette, Clitandre e Trissotin, que Molière critica, agora em modo discursivo direto, a retórica excessiva e o conhecimento inútil daqueles que se limitam a repetir o que outros disseram antes deles, o preciosismo literário e agora, também, científico.

⁶⁷⁹ *Idem, ibidem*, ato III, cena II, p. 135.

⁶⁸⁰ *Idem, ibidem*, ato IV, cena III, pp. 165-166.

CLITANDRE:

*(...) qu'en science ils sont des prodiges fameux,
Pour savoir ce qu'ont dit les autres avant eux,
Pour avoir eu trente ans des yeux et des oreilles,
Pour avoir employé neuf ou dix mille veilles
À se bien barbouiller de grec et de latin,
Et se charger l'esprit d'un ténébreux butin
De tous les vieux fatras qui traînent dans les livres ;
Gens qui de leur savoir paraissent toujours ivres ;
Riches pour tout mérite, en babil importun,
Inhabiles à tout, vides de sens commun,
Et pleins d'un ridicule, et d'une impertinence
À décrier partout l'esprit et la science.⁶⁸¹*

Passada a demonstraco satírica dos interesses das mulheres sbias e dos seus convidados, o resto da peça  ocupada com a colocaco em prática de um estratagema para desmascarar os interesses puramente financeiros de Mr. Trissotin, e com a resoluco final do contrato de casamento entre Clitandre e Henriette. Mais um final feliz.

Questiona-se se seria intenco de Molire criticar uma espécie de arrogância e dogmatismo de que seriam exemplo alguns dos salões da época que defendiam o cartesianismo. Sem ter resposta definitiva para esta questão, parece certo, como indica Jane Milling, que em França a cultura "unissexo" dos salões aristocráticos alterou a visibilidade das mulheres intelectuais, promovendo o surgimento de pensadoras e escritoras, e constituindo um dos fatores para o relançar do debate público sobre o tema da educao feminina⁶⁸². Numa outra vertente deste debate, a educao feminina era pensada em contexto religioso, de que  exemplo a obra *Traité de l'Education des Filles* (1687), de François Fénelon, tutor do filho de Louis XIV, Louis de France, e que aconselhou Mme de Maintenon, esposa do rei, em assuntos respeitantes à escola feminina de Saint-Cyr que ela fundara em 1684.

⁶⁸¹ *Idem, ibidem*, ato IV, cena III, p. 175.

⁶⁸² MILLING, Jane, Introduction, in CENTLIVRE, Susanna, *The Basset Table*, Ontario: Broadview Press, 2009, p. 22.

THE FEMALE VERTUOSO'S, DE THOMAS WRIGHT | 1693

Em Inglaterra a questão da educação feminina também estava na ordem do dia⁶⁸³. A comédia de Molière foi adaptada por Thomas Wright⁶⁸⁴ para a língua e cultura inglesas em 1693, com o título de *The Female Virtuoso's*, existindo registo da sua representação em maio desse ano no Dorset Garden Theatre, em Londres⁶⁸⁵. A peça de Wright mistura, na verdade, duas peças de Molière, *Les Femmes Savantes* e *La Malade Imaginaire*, tendo a primeira sido utilizada para dar a estrutura base da peça que assenta na ideia das “learned ladies”, e a segunda forneceu o enredo secundário do pai e do filho que vêm de Cambridge, este último pretendente à mão de Mariana, a “Henriette” desta versão inglesa.

Wright, na dedicatória que faz na peça a Charles Finch, Earl of Winchelsea, revela como uma das suas inspirações para a sátira à ciência a peça *Nuvens* de Aristófanes:

*(...) but having besides some modern poets, Aristophanes for a pattern, I thought that what diverted the ancients, might meet with some indulgence from our English audience. I am sure, the Athenians could laugh to see no less a man than Sócrates expos'd upon their stage, for contriving ridiculous way to measure the jump of a flea;*⁶⁸⁶

No que concerne às referências científicas presentes na peça, e relativamente ao original de Molière, destaca-se a menção à Royal Society e o desaparecimento da cosmologia de Descartes, na parte da peça correspondente à manifestação da intenção de criar uma academia de mulheres e a discussão de temas científicos que segue:

SIR M. JINGLE: Well ladies, is the day fix'd for the opening of your Academy of Beaux Esprits?

LADY MAURICE: Tuesday is the day, Sir Maggot.

SIR M. JINGLE: Woe then to the Royal Society; the glory of it will suffer a manifest eclipse.

⁶⁸³ *Idem, ibidem*, pp. 22-23.

⁶⁸⁴ Em *Biographia dramatica, or, a companion to the playhouse* (Vol I, Part I, p. 761) é indicado que Thomas Wright teria sido maquinista de teatro, mas nada mais se sabe a propósito deste autor.

⁶⁸⁵ AVERY, Emmett L. [et al.], *The London stage, 1660-1800: a calendar of plays, entertainments & afterpieces, together with casts, box-receipts and contemporary comment*, Carbondale: Southern Illinois University Press, Part.1 (1965), p. 421.

⁶⁸⁶ WRIGHT, Thomas, *The Female Virtuoso's*, London: Printed by J. Wilde for R. Vincent, 1693, “The Dedication”, s/n.

*CATCHAT: Nay, Sir Maggot, we will not be so cruel neither to those gentlemen as to refuse to join to our learned body, the most able mathematicians amongst'em; to the end, that by a free communication of our discoveries, we may penetrate together into such dark secrets of nature, as have hitherto been deem'd unfathomable by humane capacity.*⁶⁸⁷

Sir M. Jingle, um poeta pedante equivalente a Mr. Trissotin, comenta, não sem uma certa dose de ironia, o eclipse metafórico que a Royal Society sofrerá com a criação da academia feminina. Os objetivos apontados para a instituição, de revelação dos segredos da natureza, estão em sintonia com os daquela congénere, mas existe uma diferença importante quanto às suas regras, pois esta nova academia estará aberta a elementos do sexo oposto. A Royal Society era, na época, e foi durante muito tempo (até 1945), estatutariamente, um “clube” masculino. A primeira mulher a assistir a uma reunião daquela sociedade científica, em 1667, foi Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle, escritora e também filósofa natural. Mas a visita causou tantos protestos entre os membros masculinos da instituição que tal não voltou a suceder durante cerca de dois séculos⁶⁸⁸. Por isso este comentário sobre um percurso comum de homens e mulheres na descoberta da natureza, à parte a sua subliminar intenção lasciva, não terá sido inocente.

A parte das referências a Descartes e, em particular, à sua cosmologia, foram “substituídas” na peça de Wright pela descrição de ideias empreendedoras das mulheres. Numa delas pretende-se criar um “motor matemático” que mantenha as ruas permanentemente limpas e secas, o que no século XVII e em Londres teria sido realmente uma grande invenção. A implementação prática da ideia era simples: “Well, just so, 'tis only setting up timber posts round about the city, and then fixing a pair of bellows upon every one of'em, to blow the clouds away.”⁶⁸⁹

Noutra linha de empreendimento, uma das mulheres andava a ensinar uma pulga a cantar, no que parece ser uma adaptação da cena da pulga de Aristófanes. E assinala os progressos: “The little creature understands the notes already; and if I live, she shall sing

⁶⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 16.

⁶⁸⁸ HOLMES, Richard, The Royal Society's lost women scientists, *The Guardian*, 21/10/2010. Disponível em: WWW<URL:<https://www.theguardian.com/science/2010/nov/21/royal-society-lost-women-scientists>>. [Consult. 09 ago. 2016].

⁶⁸⁹ WRIGHT, Thomas, *op. cit.*, p. 23.

a song in the next Opera that's acted.”⁶⁹⁰ Wright opta aqui pela introdução de um tom mais fársico, provavelmente mais de acordo com o gosto do público, e estende a sátira aos empreendedores do séc. XVII, os ‘projectors’, já objeto de sátira por John Wilson, como vimos anteriormente.

THE BASSET TABLE, DE SUSANNA CENTLIVRE | 1705

Susanna Centlivre (1669-1723) foi uma prolífica e bem sucedida dramaturga inglesa do início do séc. XVIII, tendo escrito 16 peças entre 1700 e 1723, todas publicadas e todas, à exceção de uma, representadas na época. *The Basset Table* (1705) não está entre as suas peças mais bem acolhidas, teve apenas quatro apresentações públicas na altura da estreia, em novembro de 1705. Recentemente, no entanto, a partir dos anos 1990, a peça despertou o interesse e voltou a palco, sobretudo pela tema da emancipação feminina⁶⁹¹.

Para este estudo, a peça constitui um marco importante por ter sido a primeira (de entre as que conhecemos) a representar uma mulher cientista. Esta representação distingue-se da de Molière, com as três *Femmes Savantes*, e também das mulheres na adaptação que Thomas Wright fez da peça do dramaturgo francês, *The Female Virtuoso's*, e mesmo de Lady Science, na posterior *The Humours of Oxford*, pois, em todos estes casos, o conhecimento das senhoras sápiens seria obtido através de leituras e conversas sobre os diferentes temas científicos, que depois ostentam e apregoam nos seus discursos. No caso de Valerie, a jovem cientista criada por Centlivre, o interesse do conhecimento do mundo é mais profundo e chega-lhe, movido pela curiosidade, da prática experimental..

A peça reflete o contexto epocal de discussão pública sobre a educação feminina, que já abordámos relativamente a *Les Femmes Savantes* e que também se colocava em Inglaterra. Como já tinha feito Fontenelle nos *Entrétiens*, em que introduziu uma mulher como interlocutora na discussão sobre cosmologia, também nas ilhas britânicas surgiram obras de divulgação de matemática e filosofia natural que usavam a mesma fórmula, alargando assim o seu público-alvo⁶⁹². A representação que Centlivre faz da filósofa natural é extraordinária pois retrata de modo positivo a aspiração feminina pelo

⁶⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 23.

⁶⁹¹ MILLING, Jane, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁹² *Idem, ibidem*, p. 27.

conhecimento e, simultaneamente, faz uma inflexão na tradição de sátira na representação dramática do virtuoso / filósofo natural até então.

O motivo central da peça são os perigos do jogo. *Basset* é um jogo de cartas muito em voga na época, cujas regras permitem apostas arriscadas e, conseqüentemente, a possibilidade de perdas financeiras elevadas. A personagem central da peça é uma viúva, Lady Reveller, que organiza em casa serões de jogo, no que não é vista com bons olhos por uma parte da sociedade, desde logo pela família, e em particular por Lord Worthy, que nutre sentimentos amorosos por ela. Uma das linhas da intriga desenvolve-se em torno de um estratagema combinado entre Worthy e uma outra personagem, Sir James Courtly, para demonstrar a Lady Reveller os perigos do jogo.

Numa outra linha do enredo acompanhamos o vício de jogo de Mrs. Sago, esposa do proprietário de uma drogaria, que quase leva à ruína o marido. Finalmente, numa terceira trama encontramos Valeria, a nossa cientista, prima de Lady Reveller, que o pai tem destinada a um oficial da marinha, Capt. Hearty. Naturalmente a jovem tem uma inclinação amorosa por outro rapaz, Ensign Lovely, que mostra interesse pelas suas investigações científicas. Como habitualmente, tudo acabará de acordo com a vontade dos amantes.

A nossa análise centra-se em Valeria e a sua atividade científica. A jovem começa a ser caracterizada, ainda antes da sua entrada em cena, nos comentários de outras personagens. A prima Lady Reveller afirma “I fancy my cousin’s Philosophy”⁶⁹³, Lovely, o seu desejado, refere-se a ela com “that little she-philosopher” e comenta a penitência que o interesse por ela o obriga a fazer, revelando “I have stood whole hours to hear her Assert that Fire cannot Burn, nor Water Drown, nor Pain Afflict, and forty ridiculous systems”⁶⁹⁴. Sir James Courtly sublinha a paciência de Lovely a aturá-la, afirmando que só uma causa sobrenatural o levaria a aguentar aquela estafa, indicando, zombeteiro, “all her experiments on Frogs, Fish - and flies, ha, ha, ha”⁶⁹⁵. Um pouco mais à frente na

⁶⁹³ CENTLIVRE, Susanna, *The Basset Table*. Ontario: Broadview Press, 2009, p. 51.

⁶⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 53.

⁶⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 56.

conversa, face à existência de um rival pela mão de Valeria, o Capt. Hearty, Lovely refere “all my hopes lie in her Arguments, and you know Philosophers are very positive.”⁶⁹⁶

No final do primeiro ato, o público, ainda sem ter visto Valeria, já começa a formar a imagem de uma filósofa cujo discurso e experiências seriam invulgares e fastidiosos para o comum das pessoas, prestando-se ao ridículo aos olhos dos outros.

Ela surgirá na segunda cena do segundo ato, com uma entrada de rompante, a correr:

VALERIA. Oh! Dear Cousin, don't stop me, I shall lose the finest Insect for Dissection, a huge Flesh Fly, which Mr. Lovely sent me just now, and opening the Box to try the Experiment away it flew.

LADY REVELLER. I am glad the poor Fly escap'd; will you never be weary of these Whimsies?

VALERIA. Whimsies! Natural Philosophy a Whimsy! Oh, the unlearn'd World.”

LADY REVELLER. Ridiculous Learning?

*ALPIEW. Ridiculous, indeed, for Women; Philosophy suits our Sex, as Jack Boots would do.*⁶⁹⁷

Esta entrada cômica de Valeria a perseguir uma mosca, juntamente com a referência anterior a rãs, causaria um impacto semelhante e seria muito provavelmente associada à famosa entrada de Sir Gimcrack, em *The Virtuoso*, deitado numa mesa a aprender a nadar com uma rã. A peça de Shadwell tinha sido re-apresentada em Londres em março desse ano e estaria, por isso, bem fresca na memória do público.

Para além do estigma deixado nesta primeira impressão pela perseguição a uma mosca, as primeiras falas de Valeria são para se defender das críticas da prima e da criada, Alpieuw, que consideram os seus interesses bizarros e ridículos e mais apropriados para um homem. O primeiro embate de Valeria é, por isso, com a percepção pública do lugar da mulher na sociedade, e logo enfrentando o seu próprio sexo. Mas começamos também a perceber que há algo diferente nesta cientista ridicularizada pelos outros - os seus argumentos:

⁶⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 58.

⁶⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 65.

VALERIA. *Custom would bring them [Jack boots⁶⁹⁸] as much in Fashion as Furbeloes⁶⁹⁹, and Practice would make us Valiant as e're a Hero of them all; the Resolution is in the Mind, - Nothing can enslave that.*⁷⁰⁰

Uma obra que causou algum impacto em Inglaterra no final do séc. XVII no contexto da discussão sobre a aprendizagem feminina foi *A Serious Proposal to the Ladies* (1694), de Mary Astell, onde a autora fomentava a educação feminina num “retiro religioso”, afastado dos vícios, e só para mulheres, em que elas seriam “invited to taste of that Tree of Knowledge they [men] have so long unjustly Monopoliz'd” pois na sua opinião “Women [are] as capable of Learning as Men are”⁷⁰¹. Será numa referência satírica a esta obra que Lady Reveller dá o seguinte conselho à prima:

LADY REVELLER. (...) *Well, Cousin, might I Advise, you should bestow your Fortune in Founding a College for the Study of Philosophy, where none but Women should be admitted, and to Immortalize your Name, they should be call'd Valerians, ha, ha, ha.*
VALERIA. *What you make Jest of, I'de Execute, were Fortune in my Power.*⁷⁰²

A prima troça, Valeria faz. Mais uma vez a jovem tem resposta decidida para o ridículo que lhe apontam. Os comentários que noutras peças, ao ficarem sem resposta, constituem a sátira a certas ideias ou comportamentos, aqui, pela argumentação introduzida por Centlivre por intermédio de Valeria, ao exporem a superficialidade da crítica (a ausência de espírito crítico), invertem o sentido da sátira voltando-a contra os próprios críticos. É em boa parte nesta racionalidade e assertividade de Valeria, mais do que na exposição dos seus interesses e experiências científicas, que reside a cientista criada por Centlivre.

As diferenças entre as primas acentuam-se quando ficamos a conhecer de modo mais concreto os interesses científicos de Valeria e a sua prática experimental para responder às questões que coloca:

⁶⁹⁸ Botas militares.

⁶⁹⁹ Folhos.

⁷⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 65.

⁷⁰¹ ASTELL, Mary, *A Serious Proposal to the Ladies, for the advancement of their True and Greatest Interest*, London: Richard Wilkin, 1697, p. 58.

⁷⁰² CENTLIVRE, *op. cit.*, pp. 65-66.

VALERIA. (...) Cousin, will you believe there's any thing without Gall?

LADY REVELLER. I am satisfy'd I have one, when I lose at Play, or see a Lady Address whom I am by, and 'tis equal to me, wheter the rest of Creation have or not.

VALERIA. Well, but I'll convince you then, I have dissected my Dove - and positively I think the Vulgar Notion true, for I could find none.

LADY REVELLER. Oh, Barbarous; kill'd your pritty Dove! (Starting.)

VALERIA. Kill'd it! Why, what did you Imagine I bred it up for? Can Animals, Insects or Reptils, be put to a Noble use, than to improve our Knowledge? Cousin, I'll give you this Jewel for your Italian Grey-hound.

LADY REVELLER. What, to Cut to Pieces? Oh, horrid! he had need be a Soldier that ventures on you, for my part, I should Dream of nothing but Incision, Dissection and amputation, and always fancy the Knife at my Throat.⁷⁰³

Lady Reveller não nutre qualquer interesse pelas questões anatómicas que ocupam o intelecto e as mãos de Valeria. Numa das experiências que descreve, a jovem cientista dissecou uma pomba para tentar encontrar resposta a uma questão antiga, já colocada por Aristóteles: a existência ou não de bÍlis nas pombas, dado o seu temperamento doce, pois de acordo com a teoria dos humores, a bÍlis seria responsável pela parte comportamental mais irascível. Valeria não terá encontrado a vesícula biliar, que as pombas não têm, tirando daí a sua conclusão, mas na realidade elas segregam bilís, mas diretamente no intestino.

Lady Reveller não quer saber dos outros animais, mas no seu caso sabe bem que segrega bÍlis quando perde um jogo ou é preterida por outra mulher.

É muito interessante a perspectiva das cobaias na experimentação científica introduzida aqui por Centlivre, por se aproximar muito da relação existente hoje em dia entre cientistas e cobaias, em que existe um distanciamento emocional entre eles e os animais que sacrificam. Eles são criados com um objetivo, tal como a pomba de Valeria, e têm a sua função nas experiências projetadas. Para um leigo como a Lady Reveller, o sacrifício de um animal é um ato bárbaro e incompreensível, ainda mais ao tratar-se de uma pomba inofensiva ou de um cão de companhia. Esta descrição das dissecações

⁷⁰³ *Idem, ibidem*, p. 66.

empreendidas por Valeria acrescenta ainda mais à personalidade da personagem, por um lado força e coragem e por outro uma certa insensibilidade emocional. Mas encontramos, também, humor no caráter de Valeria, como quando um criado vem anunciar a chegada do pai com um acompanhante:

SERVANT. Madam, here's Sir Richard, and a-

VALERIA. A- What, is it an Accident, a Substance, a Material Being, or, a Being of Reason?

SERVANT. I don't know what you call a Material Being; it is a Man.

VALERIA. P'sha, a Man, that's nothing.

*LADY REVELLER. She'll prove by and by out of Descartes, that we are all Machines.*⁷⁰⁴

Face à hesitação do criado, Valeria brinca com conceitos metafísicos para a categorização da matéria. Aristóteles e, depois, S. Tomás de Aquino, definem a matéria em termos de substância e acidentes. Afinal é “só” um homem, comenta Valeria com sarcasmo. O comentário de Lady Reveller sobre Descartes prender-se-á com o conceito de mecanização do ser vivo que o filósofo desenvolveu. Descartes via os animais (não humanos) como máquinas, sem mente, logo não sencientes⁷⁰⁵. Na sequência da discussão sobre a utilização de animais como cobaias, este comentário tem um sentido reforçado.

O homem que acompanha o pai de Valeria é o Capt. Hearty, com quem o pai pensa casá-la e a quem a apresenta pela primeira vez, salientando a sua ausência de vícios como o “gaming, parks and plays”. Alpiew aproveita a deixa para comentar que “wanting these diversions, she has supply'd the vacancy with greater follies”, adicionando mais uma acha à imagem de loucura da cientista. Lady Reveller insinua-se ao capitão e os dois parecem entender-se muito bem, ao contrário de este com Valeria, que, logo na primeira troca de palavras, se percebe que têm linguagens muito diferentes:

VALERIA. I presume you're a Mariner, Sir-

CAPTAIN HEARTY. I have the Honour to bear the Queen's Commission, Madam.

⁷⁰⁴ *Idem, ibidem*, pp. 66-67.

⁷⁰⁵ HATFIELD, Gary, René Descartes, in ZALTA, Edward N. (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2016 Edition)*, disponível em: [WWW<URL:http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/descartes>](http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/descartes). [Consult. 09 ago. 2016].

VALERIA. *Pray, speak properly, positively, Laconally and Naturally.*⁷⁰⁶

A receita linguística de Valeria é semelhante ao conjunto de características desejáveis apontadas por Thomas Sprat quanto ao discurso científico na Royal Society: “naked, natural way of speaking; positive expressions, clear senses, a native easiness”⁷⁰⁷.

CAPTAIN HEARTY. (...) *Madma, what was you going to say to positively and properly, and so forth?*

VALERIA. *I would have ask'd you, Sir, if ever you had the curiosity to inspect a Mermaid - Or if you are convinc'd there is a World in every Star - We, by our Telliscopes, find Seas, Groves and Plains, and all that; but what they are Peopled with, there's the Query.*⁷⁰⁸

Valeria procura pontos de contacto com o futuro marido. Mais uma vez vemos a questão da existência de outros mundos semelhantes ao nosso como uma das discussões muito presentes na época, e a referência à observação da lua com telescópios e a todas as características morfológicas que assim são visíveis. Mas a conversa não termina bem. O capitão comenta jocosamente que “she's fitter for Moorfields⁷⁰⁹ than Matrimony”⁷¹⁰, mais uma vez associando a cientista à loucura, mas Valeria, como é seu apanágio, não deixa o comentário solteiro, afirmando “How has my reason err'd, to hold converse with an irrational Being- Dear, dear Philosophy, what immense pleasures dwell in thee!”⁷¹¹ Mais à frente, o capitão resumirá Valeria em duas palavras, “Philosophical Gimcrack”⁷¹², numa referência direta ao cientista de Shadwell cujo nome, pela intensa marca que terá deixado, ganhou estatuto de adjetivo.

O terceiro ato abre com um espaço diferente, o local de investigação de Valeria: “*The scene draws, and discovers Valeria with Books upon a Table, a Microscope, putting a Fish*

⁷⁰⁶ CENTLIVRE, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁰⁷ SPRAT, Thomas, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁰⁸ CENTLIVRE, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁰⁹ Local onde se situava o manicómio de Londres.

⁷¹⁰ CENTLIVRE, *op. cit.*, p. 70.

⁷¹¹ *Idem, ibidem*, p. 70.

⁷¹² *Idem, ibidem*, p. 71.

*upon it, several Animals lying by.”*⁷¹³ Valeria acaba de prender um peixe ao microscópio, para o observar, e quer partilhá-lo com Lovely, que entretanto entrara:

VALERIA. Oh! Mr. Lovely, come, come here, look through this Glass, and see how the Blood Circulates in the Tale of this Fish.

LOVELY. Wonderful! but it Circulates prettier in this Fair Neck.

VALERIA. Pshaw - be quiet - I'll show you a Curiosity, the greatest that ever Nature made - (Opens a Box) in opening a Dog the other Day I found this Worm.

LOVELY. Prodigious! 'tis the Joint-Worm, which the Learned talk so much.

VALERIA. Ay, the Lumbricus Latus, or Foescia, as Hippocrates calls it, or Vulgarly in English the Tape-Worm - Thudaeus tells us of One of these Worms found in a Human Body 200 Foot long, without Head or Tail.

LOVELY. I wish they be not got into thy Brain. (Aside.) Oh you Charm me with these Discoveries.

VALERIA. Here's another sort of Worm call'd LumbricusteresIntestinalis.

LOVELY. I think the First you show'd me the greatest Curiosity!

*VALERIA. 'Tis very odd, really, that there should be every Inch a Joint, and every Joint a Mouth. - Oh the profounds Secrets of Nature!*⁷¹⁴

Esta cena é extremamente reveladora quanto aos verdadeiros interesses de cada uma das personagens. Valeria observa o peixe e depois o verme com um entusiasmo indisfarçável, querendo partilhar o que é especial para ela com aquele de quem gosta. Lovely está apenas interessado em Valeria o que o leva a fingir interesse pelos interesses dela. Revelando estes olhares desfasados, Centlivre coloca o espetador a observar a relação entre aquelas personagens, numa espécie de duplicação do ato de observar. Lovely parece ficar claramente em segundo na lista de interesses de Valeria, como ela própria sugere mais adiante, ao tranquilizá-lo quanto ao rival Captain Hearty: “If he was a whale he might give you pain, for I should long to dissect him; but as he is a man, you

⁷¹³ *Idem, ibidem, p. 77.*

⁷¹⁴ *Idem, ibidem, p. 77.*

have no reason to fear him.”⁷¹⁵ Ou ainda, quando ele lhe sugere que fuja, ela exclama “What, and leave my Microscope, and all my Things for my Father to break in Pieces.”⁷¹⁶

Quanto ao conteúdo científico introduzido por Centlivre entre os interesses de Valeria encontramos, no excerto anterior, uma referência à circulação sanguínea, a importante descoberta científica do século anterior. Depois, todo o conteúdo da descrição da observação dos dois vermes, Centlivre foi retirá-la à *Philosophical Transactions*, ao artigo “Lumbricus Latus, or a Discourse Read before the Royal Society of the Joynted Worm, Wherein a great Many Mistakes of Former Writers concerning It, are Remark’d”, da autoria do médico Edward Tyson⁷¹⁷. Tal como já o havia feito Shadwell, Centlivre recorre também à publicação da Royal Society para recolha de material para caracterizar a sua cientista.

Entretanto o pai entra na divisão e Valeria esconde Lovely debaixo de uma bacia. Aquele irrita-se por ver a filha envolvida nos seus delírios científicos e começa a atirar o recheio do quarto pela janela fora. A filha pede-lhe para não atirar o seu *Lumbricus Latus*, o que ainda o irrita mais:

SIR RICHARD PLAINMAN. I'll Lamprey and Latum you; what's that I wonder? Ha? Where the Devil got you Names that your Father don't understand? Ha? (Treads upon them.)

*VALERIA. Oh my poor Worm! Now have you destroy'd a Thing, that, for ought I know, England cann't produce again.*⁷¹⁸

A terminologia científica, que caracteriza a cientista, surge aqui como mais um obstáculo no diálogo entre pai e filha, entre leigo e especialista, entre passado e futuro.

O pai acabará por descobrir Lovely debaixo da banheira e decide então casar a filha com o capitão Hearty nesse mesmo dia, dizendo que iria mandar os criados limparem o

⁷¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 78.

⁷¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 78.

⁷¹⁷ TYSON, Edward, Lumbricus Latus, or a Discourse Read before the Royal Society of the Joynted Worm, Wherein a great Many Mistakes of Former Writers concerning It, are Remark'd, *Philosophical Transactions*, jan. 1683, Vol. 13, Nos. 113-144, pp. 143-154.

⁷¹⁸ CENTLIVRE, *op. cit.*, p. 79.

quarto de todas aquelas bugigangas. Mas, mais uma vez, a última frase é de Valeria: “But the Servants won’t, Old Gentleman, that’s my Confort still.”⁷¹⁹

Face ao desinteresse do Capitão Hearty, Lovely recorre ao estratagema do disfarce, fazendo-se passar por marinheiro, e consegue fazer com que Sir Richard lhe ofereça a mão da filha. A jovem, no entanto, não está a par do estratagema, e lamenta o destino que lhe foi traçado, argumentando com a teoria dualista cartesiana que o seu espírito pertencerá sempre a Lovely:

VALERIA. That’s impossible; - can I have Joy in a Species so very different from my own? (...) Duty compels my Hand, - but my Heart is subject only to my Mind, - the Strenght of that they cannot Conquer; - no, with the Resolution of the Great Unparallel’d Epictetus, - I here protest my Will shall ne’re assent to any but my Lovely.

*SIR RICHARD PLAINMAN. Ay, you and your Will may Philosophize as long as you please, - Mistress, -but your Body shall be taught another Doctrine (...)*⁷²⁰

Resignada, à boa maneira estóica, - “To Death, or any Thing, - ‘tis all alike to me.”⁷²¹ - Valeria só voltará a surgir no final da peça, após o casamento consumado, para descobrir que afinal casara com o amado, que se revela invocando um momento que passaram juntos no “laboratório”:

LOVELY. Will not Valeria look upon me? She us’d to be more Kind when we have fish’d for Eels in Vinegar.

*VALERIA. My Lovely, is it thee? And has natural Sympathy forborn to inform my Sense thus Long? (Flies to him.)*⁷²²

As “enguias” do vinagre, são nemátodos que se alimentam de bactérias presentes naquela substância ácida, e foram dos primeiros seres minúsculos a serem observados

⁷¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 79.

⁷²⁰ *Idem, ibidem*, p. 95.

⁷²¹ *Idem, ibidem*, p. 96.

⁷²² *Idem, ibidem*, p. 115.

com o microscópio. Também são mencionadas na *The Virtuoso*, sendo aí a fonte utilizada o *Micrographia*, de Robert Hooke.

The Basset Table termina, como não podia deixar de ser, com um final feliz, com o pai resignado com o casamento da filha, a prima, também reunida com o seu pretendente, fecha a casa de jogo, e os endividados no jogo recuperam o seu dinheiro. Valeria continuará, certamente, as suas experiências. Nada indicia o contrário.

THE HUMOURS OF OXFORD, DE JAMES MILLER | 1730

James Miller (1704-1744) foi um sacerdote católico que, a par das ocupações religiosas, se dedicou a escrever peças de teatro, tendo composto um total de dez, na sua grande maioria comédias⁷²³. Miller também traduziu, em parceria com Henry Baker, a obra dramática de Molière, com uma primeira edição bilingue em dez volumes. É no nono volume desta *The Works of Molière* (1739) que encontramos *Les Femmes Savantes*, e esta relação próxima de Miller com a obra do dramaturgo francês, e em particular com esta peça, leva-nos a levantar a possibilidade de ela ter servido de inspiração para *The Humours of Oxford*.

A peça, uma sátira ao meio académico de Oxford, terá começado a ser escrita quando Miller ainda aí frequentava o Wadham College, e ter-lhe-á valido uma série de inimizades por representar os vícios e desvarios dos alunos da academia⁷²⁴. Nas próprias palavras do autor no prólogo, “From Oxford Cells he brings a Group of Fools Unshown before —the Vermin of the Schools (...)”⁷²⁵ De acordo com o *The Weekly Medley* de 3 de janeiro de 1730, a peça terá tido um ensaio aberto para uma pequena audiência tendo sido recebida com grande aplauso, antes da sua estreia a 9 de janeiro desse ano no Drury Lane Theatre-Royal⁷²⁶, onde ficou em cena até ao dia 16 desse mês perfazendo um total de sete apresentações⁷²⁷.

A possível inspiração em Molière atrás referida prende-se com a sátira à pretensão do conhecimento por parte de algumas mulheres, à semelhança das *femmes savantes* do autor francês, aqui representadas na figura de Lady Science, “an old Lady, a great Pretender to learning and Philosophy, which she places in uncouth Words, and Terms of

⁷²³ CIBBER, Theophilus, *The Lives of Poets of Great Britain and Ireland*, London: Printed for R. Griffiths, Vol. V, 1753, p. 334.

⁷²⁴ *Idem, ibidem*, p. 322.

⁷²⁵ MILLER, James, *The Humours of Oxford*, Dublin: Printed by S. Powell for George Risk et al., 1730, prologue (s/n).

⁷²⁶ AVERY, Emmett L. [et al.], *op. cit.*, Part.1 (1965), p. clvi.

⁷²⁷ *Idem, ibidem*, pt. 3, pp. 30-31.

Art”⁷²⁸. É esta personagem a razão essencial de incluirmos esta obra de Miller no nosso estudo, não por ser mais um exemplo de sátira às “learned ladies”, mas pelo rendilhado científico com que é construído o discurso pretensamente sábio de Lady Science e que constitui parte essencial da caracterização da personagem. A terminologia utilizada pela personagem abrange uma extensão enorme de áreas do conhecimento como a física, a química, a geometria, a filosofia, a zoologia, a medicina, e com maior frequência a astrologia e a astronomia. E o modo de integração desses termos, utilizados numa sequência inventiva de analogias e metáforas, é que o torna o discurso singular e a personagem única. É a construção metafórica a partir da matéria-prima dos termos científicos que faz de Lady Science, e não dos viciosos de Oxford, a personagem principal da peça.

Como não podia deixar de ser, a intriga roda em torno de dois primos que estão apaixonados por duas raparigas, primas entre elas. As duas vivem em Oxford com a mãe e tia Lady Science. O impedimento à reunião dos casais são, por um lado, a mãe, que pretende que a filha case com um académico, e por outro um pretendente adicional para a prima, um caçador de fortunas. Há ainda um outro académico que pretende casar com Lady Science por causa do seu dinheiro. A ação na peça mistura-se entre os estratagemas dos diferentes pretendentes para ficarem com as respetivas pretendidas e o retrato negativo que vai sendo traçado dos “fellows” de Oxford, que são por um lado representados como pedantes e afetados (“foppish”) - “Their fine Gentlemen are assuming Pedants, or awkward Fops, and their reigning Toasts — Tavlors Daughters, and College Bed makers.”⁷²⁹ - e por outro como mulherengos, bêbados, endividados e trapaceiros, envolvidos em estratagemas para conseguir dinheiro abusando da credulidade dos seus semelhantes:

*Oh Lord, Madam — why he is a Fellow of a College, that’s to say, a Rude, Hoggish, proud, Pedantick, Gormandizing Drone — a dreaming, cult, Sot, that lives and rots, like a Frog in a Ditch, and goes to the Devil at last (...)*⁷³⁰

⁷²⁸ MILLER, James, *op. cit.*, *dramatis personae* (s/n).

⁷²⁹ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 2.

⁷³⁰ *Idem, ibidem*, ato II, cena 1, p. 23.

*A man (...) must understand Logick, to cheat Men of their Senses; Physick, to cheat 'em of their Lives, and Law, to cheat 'em of their Estates — in short, a Man ought to be at least a Master of Arts — but if he is a Doctor of Law, 'tis better— (...)*⁷³¹

O enredo apoia-se, a determinada altura, no disfarce de várias das personagens e nos mal-entendidos assim provocados, com uma série de reviravoltas no último ato que culminam com a descoberta de Lady Science de ter sido enganada e ter casado com um homem já comprometido. Felizmente o casamento não fora válido pois havia sido celebrado por um padre falso, uma das outras personagens disfarçadas. Este choque final é demasiado para Lady Science, que coloca o ónus da sua credulidade no seu interesse pela ciência e conseqüentemente renuncia ao conhecimento admitindo não ser esse o destino das mulheres. No final festeja-se o tudo acabar bem, com os aldrabões desmascarados e os pares amorosos acertados.

A peça arranca com um pendor filosófico epicurista, com um dos jovens, Gainlove, libertino e falido, a declamar uns versos de Lucrecio:

*But above all, 'tis ravishing to get
On calm Philosophy's exalted Seat;
Whence we may learn what Joys from Wisdom flow,
And see the Vanity of all Below.*⁷³²

e a refletir sobre a sua infeliz condição:

*GAIN. (...) I generally find my Philosophical Genius mounts in proportion to the Weight of my Purse, as the Spirits in a Barometer do to that of the Air. And truly, I am more sublimely given today (...) Let me see [turning out his Pockets] Hah! A compleat Philosopher (...) I was certainly begot by some Star-gazer, Poet, or Projector, by my inheriting their — Just Nothing-at-all —*⁷³³

⁷³¹ *Idem, ibidem*, ato IV, cena 1, p. 51.

⁷³² *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 1.

⁷³³ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 1.

Miller começa já nestas primeiras linhas a ensaiar as analogias e metáforas que mais à frente se tornarão imagem de marca de Lady Science. Gainlove, na fala anterior, aponta a falta de dinheiro como denominador comum de astrónomos, poetas e projetistas. Trumore, que conhece bem a aversão do primo ao casamento, indica aquilo que o faz mover usando uma metáfora cosmológica: “Free-livers can (...) [not] be brought to subscribe Matrimony (...) unless by the same *Primum Mobile* - Interest.”⁷³⁴

Argumentando mais à frente sobre o casamento, pressionado por Victoria, a filha de Lady Science, Gainlove sugere que um homem, “(...) like Quiksilver, the more it’s press’d, the faster it flies one”, permitindo a resposta metafórica da jovem dentro do mesmo tema químico: “Then a little conjugal Chymistry, Sir, is the best thing to cure it of its natural Obstnacy.”⁷³⁵

O célebre problema de determinação da longitude no mar é também explorado criativamente, numa analogia com a dificuldade de um homem perceber o coração de uma mulher:

GAIN. *Say you so, Cousin Tom — then you and I shall be related, for I think there is no great Difference between a Philosopher and a Lover, only the first is the more reasonable Madman of the two. For ’tis earlier to discover the Longitude, than the Situation of a Woman’s Heart — and their inclinations vary ten times oftener than the Weather-glass.*⁷³⁶

E encontramos na mesma fala a associação do filósofo ao louco, numa analogia com a loucura do amor. É de assinalar ainda mais uma referência, subliminar, relacionada com a determinação da longitude, numa fala de Gainlove sobre os motivos de Lady Science se ter mudado para Oxford:

(...) but you know what a Pretender my old Lady is to Learning and Philosophy, and one Evening, because I could not give her a satisfactory Account of all the different

⁷³⁴ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 2.

⁷³⁵ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 35.

⁷³⁶ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 2.

*Sects from Socrates to Whiston, she resolved for Oxford the next Morning, whit her whole Family (...)*⁷³⁷

William Whiston (1667-1752), teólogo e matemático inglês, sucessor de Newton no lugar de professor de matemática na Universidade de Cambridge, foi um dos principais instigadores do *Longitude Act*, que instituiu em 1714 o *Board of Longitude* para promover a resolução do problema da longitude, propondo ele próprio, em 1730, uma solução para o problema. Katy Barrett refere que “[h]is openly dissenting religious views and such intent pursuit of the longitude had turned Whiston into an established figure of satire by the 1730s, inextricably linked to jokes about madness and projecting.”⁷³⁸ Talvez esta menção a Whiston na peça se relacione com essa visibilidade satírica do matemático, nomeadamente no que concerne à longitude.

Um outro exemplo, da utilização metafórica de conceitos científicos, surge em versão de ameaça: “(...) let me come at him, that I may crush him to Atoms.”⁷³⁹ E a partir do momento em que Lady Science entra em cena, multiplicam-se os exemplos de reunião de termos e conceitos científicos com o discurso literário, como por exemplo, no campo da geometria, como manifestação de antipatia “(...) I have an utter Antipathy to her - there is not an individual Angle in the whole solid of my Body, but quakes when I come nigh her.”⁷⁴⁰, de concordância “(...) my Notions, Sir, run exactly in parallel Lines with yours (...)”⁷⁴¹ ou para caracterizar negativamente um comportamento “So, Daughter, are you still resolved to act in this retrograde manner, will you always fly off in a *Tangent*, from your right Center of Motion?”⁷⁴².

E a Cosmologia fornece também matéria para manifestar devastação “(...) I am perfectly *Planet-struck* at the recollection of my rude Deportment, in letting wait so long (...)”⁷⁴³, sobressalto “(...) O my Stars! — I am in an universal Fermentation at the

⁷³⁷ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, pp. 3-4.

⁷³⁸ BARRET, Katy, Mr. Whiston's Projct for finding the Longitude (MSS/79/130.2), in *Cambridge Digital Library*, disponível em: WWW<URL:http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-MSS-00079-00130-00002/1>. [Consult. 09 ago. 2016].

⁷³⁹ MILLER, *op. cit.*, ato II, cena 1, p. 24.

⁷⁴⁰ *Idem, ibidem*, ato II, cena 1, p. 21.

⁷⁴¹ *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 45.

⁷⁴² *Idem, ibidem*, ato III, cena 1, p. 45.

⁷⁴³ *Idem, ibidem*, ato IV, cena 2, p. 57.

thoughts of it — every Nerve and Fibre in my Frame is put into a Vibration with the Fright”⁷⁴⁴, ou deferência “By the seven Stars (...) Dear Sir, I am your Slave from the *Zenith* to the *Nadir* (...)”⁷⁴⁵.

Há várias outras instâncias exemplares do discurso cientificamente decorado de Lady Science. Um momento assinalável é o da sua discussão com a sobrinha Clarinda, que detesta Oxford. A tia cognomina a cidade de “berço da literatura”, e continua, agora com inspiração astronómica, “(...) this Galaxy, as I may say, from whence are transplanted all the glorious Luminaries, that irradiate our Hemisphere.”⁷⁴⁶ A jovem é a voz mais crítica, dentro da peça, às ocupações e preocupações científicas da tia, que a tenta convencer em vão. Clarinda ironiza sobre a astrologia judicativa, quando a tia lista termos astronómicos.

SCI. (...) *Why they are great Philosophers — Men skill'd in the learned Sciences, Niece — who can tell the number of the Stars, their Gradations, Retrogradations, Directions, and Retrospections, can —*

CLA. — *Tell Fortunes by Coffe-grounds I suppose, ha, ha!*⁷⁴⁷

O desdém da sobrinha pelos assuntos da ciência inspira em Lady Science um inventivo desabafo metafórico com base na bomba de vácuo:

SCI. *Well! I profess it grieves me to the very Center of my Heart, to think that I have any Mode of Relation to such an empty Cilinder, such an exhausted Receiver — Surely, we need no longer doubt the Existence of a Vacuum, for the Skulls of the young Girls and Fops of this Age, are Demonstrations sufficient of it.*⁷⁴⁸

E a jovem ridiculariza aqueles que se dedicam à procura do conhecimento científico, trocando os óculos por telescópios, suportes de peruca por globos e Waller e Congreve

⁷⁴⁴ *Idem, ibidem*, ato IV, cena 2, p. 60.

⁷⁴⁵ *Idem, ibidem*, ato V, cena 2, p. 77.

⁷⁴⁶ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 12.

⁷⁴⁷ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 12.

⁷⁴⁸ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, pp. 12-13.

por Euclides e Newton. É curiosa a referência a Newton, recém-falecido, já colocado a par de uma autoridade como Euclides.

CLA. *What a lovely Age 'would be, Aunt, if all the pretty Gentlemen, and fine Ladies, were to turn Star-gazers and Philosophers — to see a Beau encompass'd with Telescopes and Globes, instead of Looking-Glasses, and Peruke-Blocks, and a Coquette with Euclid and Newton on her Toilet, instead of Waller and Congreve, and stript of all her Patches, to mark the Planets in the Solar System, ha, ha!*

SCI. *I find 'tis in vain, Niece, to talk to you, for I might as easily make the most erratic Comet describe a regular Circle, as reduce you within the Sphere of Understanding.*⁷⁴⁹

Mais uma analogia astronómica, recorrendo ao movimento de um cometa para comentar a dificuldade de diálogo. Nesta altura o movimento dos cometas já se sabia não ser circular mas elíptico, como o dos planetas, embora com órbitas em geral muito mais excêntricas.

CLA. *Why truly, Aunt, there are some things in Natural Philosophy I should like well enough to understand, but you can't teach 'em to me — I think your Experimental Philosophy is reckon'd the best, ha, ha!*

SCI. *O Gemini! — O Capricorn! — The Girl is certainly Lunatick.*

CLA. *Well I have heard of one sort of Philosophers I should have liked prodigiously.*

SCI. *What were their Opinions? — What did they hold?*

CLA. *Why they held their tongues, Aunt, ha, ha!*

SCI. *O monstrous! I can't bear to hear such malignant Defamation, but leave you as an Ignoramus of the first Magnitude.*

[Exit Lady Science]

CLA. *Ha, ha! Farewell, Lady Gimcrack.*⁷⁵⁰

No resto da discussão tia/sobrinha, parece perceber-se uma crítica ao questionar prático da natureza que se desenvolveu a partir da última metade do século XVII, sobretudo em torno das sociedades científicas, quando Clarinda compara filosofia

⁷⁴⁹ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 13.

⁷⁵⁰ *Idem, ibidem*, ato I, cena 1, p. 13.

natural com filosofia experimental. Finalmente, a tia retira-se com mais uma metáfora astronómica ao classificar a ignorância da sobrinha usando terminologia para assinalar o brilho das estrelas, e esta, numa referência dramática, fecha o diálogo com chave de ouro equiparando-a a Sir Nicholas Gimcrack, o célebre cientista criado por Thomas Shadwell.

Numa outra cena em que Gainlove disfarçado se faz passar por um académico de Oxford, a sua sapiência é testada por Lady Science, num diálogo cuja comicidade assenta precisamente na ignorância indisfarçável do jovem e na incapacidade da senhora de se aperceber dela. Esta situação de aferição do conhecimento de um suposto especialista já a encontramos explorada noutras peças, como sucede por exemplo em *El Astrologo Fingido* de Calderón. Aqui, Lady Science interroga o “académico” Gainlove sobre um conjunto de temas científicos, testando a sua aptidão para o lugar de esposo da filha:

SCI. *In the first place, Sir — which Hypothesis are you of — the Ptolemaick, or Copernican?*

(...)

GAIN. *Which System? Why, the — the —*

SCI. *The Copernican, I suppose you mean, Sir.*

GAIN. — *The Copernican.*

SCI. *For the other is egregiously repugnant both to Reason, and the usual Operations of Nature.*

GAIN. *Egregiously.*

SCI. *Alas, Sir, I have often bewail'd my Misfortune, in being condemn'd to live on this dirty Planet, the Earth. What immense Advantages must the Inhabitants of Jupiter, Mercury, and Venus, have over us, with regard to these Celestial Contemplations.*

GAIN. *Immense.*⁷⁵¹

É interessante notar que quase dois séculos passados sobre a obra de Copérnico *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (1543), a questão do copernicanismo ainda é tema de discussão, assim como a mais recente questão dos outros “mundos” e da sua habitabilidade. Das questões cosmológicas, Lady Science passa para as astrológicas:

⁷⁵¹ *Idem, ibidem*, ato IV, cena 2, pp. 57-58.

SCI. [Aside] *I perceive this is a Man of very great Learning, (for he thinks and saith just I do.) But pray, Sir, have you any Skill in Judicial Astrology — I think it absolutely necessary, for one who has a Family, to be a considerable Proficient in that useful Science.*

GAIN. *Absolutely.*

SCI. *Then without question you can erect Schemes, and calculate Nativities, Sir — you are acquainted with the Conjunctions and Oppositions of the Planets, their Houses and Signs — there is the Bull, the Bear, the Crab —*

GAIN. *Ay, Madam — and the Crocodile, the Elephant, the Whale, the —*

SCI. *How, how, Sir — the Crocodile, the Elephant, the Whale — I never heard of them before.*

GAIN. [Aside] *So — I have fairly run my self out of Breath. — O, Madam, they — they, they are some of my own Discoveries, Madam — I — I — I —.* [Aside] *S'death I make it worse, by and by.*⁷⁵²

De igual modo, a astrologia judiciária aparece aqui retratada como assunto de âmbito académico, possivelmente com intenções satíricas. Quando em 1619 Henry Saville criou a cátedra de astronomia em Oxford, deixou claro nos estatutos quais as obrigações do professor quanto aos temas a ensinar, salientando que “[h]e must understand, however, that he is utterly debarred from professing the doctrine of nativities and all judicial astrology whitout exception.”⁷⁵³ A astrologia judiciária estava assim proibida no contexto educacional de Oxford.

A invenção das constelações do crocodilo, do elefante e da baleia por Gainlove é também um expediente cómico já encontrado anteriormente noutras peças.

A última questão desta prova oral incide sobre o que seria um tema atual na época, aqui mencionado pela segunda vez, o da longitude:

SCI. *Do you think it ever possible to find out the Longitude, Sir? — It is such a vast Profundity, that I fear 'tis beyond the reach of any Man to fathom it.*

GAIN. *A vast Profundity.*

⁷⁵² *Idem, ibidem*, ato IV, cena 2, p. 58.

⁷⁵³ Oxford University Statutes, G. R. M. Ward (Trad.), London: William Pickering, Vol. I, 1845, p. 274.

SCI. *A Man of abundance of Learning! He still saith as I do. Enough, Sir, you have got the Ascendant over all my Doubts and Scruples, and shall be Lord of my Daughter's Ascendant as soon as you please— (...)*⁷⁵⁴

O papaguear, nas suas respostas, as palavras da sua interlocutora, vale ao “académico” Gainlove a aprovação como noivo, numa sugestão de Miller de que o laconismo e a repetição do discurso de outros são características suficientes para sustentar uma posição na academia. E Lady Science celebra a sua sapiência com mais uma metáfora discursiva de tema astrológico.

No final, o *mea culpa* da aspirante ao conhecimento por ter ousado, como Phaeton com o carro de Apolo, ascender a uma esfera que não a das mulheres, no que é corroborada por Gainlove, que declara os globos e telescópios, ou seja, a ciência, como domínio masculino. Para elas, as agulhas de crochet:

SCI. (...) *I am justly made a Fool of, for aiming to be a Philosopher — I ought to suffer like Phaeton, for affecting to move into a Sphere that did not belong to me.*

Gain. *Why, People of either Sex, Madam, are generally imposed on, when they concern themselves with what is properly the Business of the other. The Dressing-Room, not the Study, is the Lady's Province — and a Woman makes as ridiculous a Figure, poring over Globes, or thro' a Telescope, as a Man would with a Pair of Preservers mending Lace.*⁷⁵⁵

A abjuração de Lady Science à ciência vem sob a forma de renegação de toda a parafernália científica e do seu “gabinete de curiosidades”: globos, telescópios, quadrantes, esferas, prismas, microscópios, lanternas mágicas, minerais, fósseis, bomba de vácuo, dentes de serpente, ossos de múmia e “monstros” nado-mortos. Uma coleção verdadeiramente representativa do leque alargado de interesses de um virtuoso no início do século XVIII.

SCI. *You speak, Sir, like an Oracle I have Demonstration of my Error, and will incontinently renounce it — I will destroy all my Globes, Quadrants, Spheres,*

⁷⁵⁴ MILLER, *op. cit.*, ato IV, cena 2, p. 58.

⁷⁵⁵ *Idem, ibidem*, ato V, cena 2, p. 79.

*Prisms, Microscopes, and Magick Lanthorns — I'll throw out all my Lumber of Load-stones, Pebles, and Petrified Shells, to pave my Door — I'll convert my Air-Pump into a Water-Pump, send all my Serpent's Teeth, Mummy's-Bones, and monstrous Births, to the Oxford Museum, for the Entertainment of other as ridiculous Fools as my self, and then I will immediately fly from this abominable Place (...)*⁷⁵⁶

Resta-lhe a função de matriarca, e de entregar a filha ao futuro esposo, para a sua conjunção. O seu último sopro metafórico de índole astrológica: “Come here, Daughter, I'll now join your Hands my self, and may your kind Stars *Predominate* and shed their most *benign Influence* on this happy *Conjunction*.”⁷⁵⁷

As representações femininas nas peças estudadas neste capítulo refletem uma intervenção cada vez mais acentuada do gênero na sociedade, e fazem parte da discussão pública sobre a educação e a emancipação intelectual das mulheres. Comparando as representações dos homens e das mulheres na ciência, apercebemo-nos que por regra, as personagens femininas são criticadas por estenderem os seus interesses a uma área considerada do foro masculino, enquanto que no caso das personagens masculinas a crítica foca-se em comportamentos e interesses associados ao tema científico abordado. O interesse da mulher na ciência é apresentado como causador de uma inadequação social por desequilíbrio no papel tradicional feminino de esposa e dona de casa. A crítica ao homem da ciência, na relação com a família, prende-se com o alheamento e a incapacidade de sustento pelos gastos avultados com os interesses científicos.

A exceção no conjunto de peças analisadas é *The Basset Table*, em que a mulher cientista trava, de certo modo, uma guerra com o *status quo* vigente, apresentando argumentos face às críticas que lhe são apontadas, e ganha o direito a dedicar-se à atividade científica e a ser criticada por isso e não por questões de gênero. Esta abordagem diferente à mulher na ciência dever-se-á certamente ao facto do autor da peça ser uma mulher. Uma outra diferença é a da representação não satírica da ciência.

⁷⁵⁶ *Idem, ibidem*, ato V, cena 2, p. 79.

⁷⁵⁷ *Idem, ibidem*, ato V, cena 2, p. 79.

Poder-se-á dizer que foi uma mulher - Susanna Centlivre - a primeira a tratar em palco a ciência de modo sério.

7. Conclusões

Este estudo, que se foi redefinindo ao longo do seu percurso, resultou numa viagem pela história do teatro, da ciência e das sociedades europeias dos séculos XVI, XVII e início do XVIII. Da nossa busca pelos primórdios da ciência moderna, da sua relação com um conjunto de artes pré-científicas como a astrologia, a alquimia e a magia natural, e da pesquisa na literatura dramática de textos que abordassem com alguma relevância estes tópicos, constituiu-se o *corpus* de peças que forma a coluna vertebral deste trabalho.

O móbil desta seleção foi, por isso, a relação do seu conteúdo com o tema em investigação e não o dramaturgo ou a qualidade literária da obra. Daí este conjunto de peças tão eclético, tanto relativamente à importância das obras e autores na história do teatro, como também quanto à centralidade e à intensidade com que aí surgem os temas investigados. Algumas das peças incluem referências à arte ou ciência a um nível secundário enquanto noutras aquelas constituem elemento central. Deste modo, com o foco do estudo colocado no tema, a profundidade da análise de texto varia de peça para peça, sendo diretamente proporcional ao seu conteúdo “científico”.

Neste nosso tatear pelos primeiros indícios da presença da ciência no texto dramático num período de grande permeabilidade entre áreas do conhecimento ou, de modo talvez mais adequado, um período de ausência de fronteiras tão definidas para os diferentes tipos de conhecimento do mundo como as hoje existentes, sentimos também, no decurso da investigação, a necessidade de expandir ligeiramente a pesquisa e análise a um conjunto de peças que abordam a necromancia. Algumas destas mantiveram-se entre as vértebras da nossa coluna por entendermos serem relevantes no panorama global da evolução da presença das artes pré-científicas no teatro.

Do *corpus* de textos estudados, é possível retirar algumas conclusões:

1. Encontramos refletidos na produção dramática europeia dos séculos XVI e XVII, um período de grande transformação cultural no continente, de transição do renascimento para a modernidade, alguns aspetos relacionados com áreas do conhecimento humano centrais na mundividência de então, como a astrologia, a necromancia, a magia natural, a alquimia, a ciência moderna.

Encontramos também aí plasmadas algumas questões filosóficas e teológicas centrais na época, relacionadas com a coexistência de artes como a astrologia e a necromancia com a religião católica, nomeadamente a questão do livre arbítrio humano face à predestinação astral, a questão da hierarquia entre Deus e os astros, a condenação da necromancia enquanto prática de magia negra de interação com demónios.

Na maioria das peças estudadas existe uma crítica às artes ou ciência, de um modo geral com recurso à sátira. Esta crítica tem um carácter mais profundo nas peças analisadas que se relacionam com astrologia e alquimia pois apontam à crença numa cosmovisão instituída, e que apresenta incongruências. Num segundo registo, nas peças onde se deteta a emergência da ciência moderna, encontramos uma sátira mais superficial, alicerçada em discursos e comportamentos invulgares, que são novidade, e que correspondem a um modelo de conhecimento do mundo ainda em fase inicial de desenvolvimento. No primeiro caso, o espetador ri-se de si próprio, de uma ordem universal em que está inserido, ao passo que no segundo ele ainda está do lado de fora. A ciência moderna enquanto sistema para o conhecimento e transformação do mundo dá ainda os primeiros passos, é ainda um ser estranho e distante, e não quem orienta a conceção geral da realidade, como sucede nos dias que correm.

2. Nos autores e peças ibéricas analisadas, nas referências à astrologia aí existentes, encontramos uma ponderação e opção explícita pelo livre arbítrio face a uma suposta influência astral em Lope de Vega, Calderón de la Barca e Francisco Bances Candamo, na linha dos limites da astrologia judiciária na versão de S. Tomás de Aquino: os astros influem mas não determinam. Em dois dos textos de Vega vemos discutida a separação entre astrologia natural ou matemática e astrologia judicativa. E tanto estes três dramaturgos como Gil Vicente assinalam nos seus textos a importante questão filosófica da subjugação dos astros à vontade divina.

Ao contrário do que sucede em duas peças de Gil Vicente, não existe sátira aos astrólogos nas peças espanholas estudadas, cerca de um século posteriores. Eles existem aí como elementos de uma sociedade em que a astrologia judiciária é permitida dentro de limites estabelecidos, com a função dramática de influenciar a ação através da leitura do futuro nos astros.

É surpreendente a ausência de referências nas peças de Vega, Calderón e Candamo a um conjunto de avanços científicos e tecnológicos que ocorreram no século em que

viveram, como o telescópio e o microscópio. Em Inglaterra, em *Albumazar* por exemplo, no início desse século, já encontramos menção às descobertas celestes de Galileu. Provavelmente a nossa pesquisa não terá sido suficientemente exaustiva para encontrar essas referências. Mas, da pesquisa realizada, fica a impressão de um desfasamento ibérico, face a Inglaterra, por exemplo, no reflexo destes avanços científicos no teatro. Encontram-se, no entanto, referências a instrumentos utilizados em navegação, como o quadrante e o astrolábio, refletindo o seu papel essencial na expansão marítima espanhola da época.

La Comète será, porventura, a primeira comédia na história do teatro a representar um astrólogo sério. Ele é profundamente crente na sua arte o que o priva do livre-arbítrio, preso às interpretações que faz das movimentações dos corpos celestes. A exposição da falsidade que é feita nesta peça aponta à astrologia em si mesma, sendo este astrólogo apenas um velho representante de uma arte em declínio. Hoje, a esta distância, o seu interesse é assinalável por constituir um documento que sinaliza, no teatro, a mudança de mentalidade em curso nas derradeiras décadas do século XVII face a uma conceção geral do mundo com influências dos astros.

3. É em Itália, no início do século XVI, que assinalamos o início de um percurso de uma personagem antepassada, no nosso entender, da personagem do cientista. Nessa altura, após um período de tradução de peças de autores latinos, começam a surgir, com a comédia erudita, uma série de personagens de inspiração mais contemporânea. Uma delas, o necromante, pisa o palco pela primeira vez em *La Calandria*, de Bibbiena, ainda de modo marginal e com uma certa ingenuidade, mas ganha o centro da ação em *Il Negromante*, de Ariosto, que cria assim a personagem-tipo do teatro europeu do sábio fraudulento. Nas décadas seguintes surgem em Itália uma série de peças influenciadas por *Il Negromante* que introduzem o suposto sábio praticante de diversas artes na intriga, estendendo-se esta linha de influência necromântico-astrológica a Inglaterra. Neste conjunto de peças assistimos à propagação de uma imagem de falsidade e impostura associada à figura do praticante de artes do oculto, onde se incluem a astrologia e a alquimia.

Lo Astrologo, de della Porta, e *Il Candelaio*, de Giordano Bruno, são duas peças charneira para a transposição da personagem do necromante/astrólogo aldrabão para o século XVII. Estas duas peças, escritas por dois homens que se envolveram de modo

profundo no estudo e tentativa de explicação da natureza, refletem, no discurso mais profundo e referências alargadas relacionadas com as diferentes artes que abordam, esse conhecimento aprofundado. As sátiras que ambas propõem são dirigidas aos falsos praticantes e não às artes em si, com a intenção de separar a falsidade do estudo sério e os charlatões dos sábios, numa tentativa de limpar uma fama negativa que frequentemente estigmatizava as artes como um todo indistinto.

Em Inglaterra é apresentada uma adaptação da peça de *Lo Astrologo*, com adições assinaláveis no que concerne ao seu conteúdo científico. É surpreendente a rapidez com que são referenciadas as recentes descobertas de Galileu, revelando a atualidade do conhecimento científico Tomkis, académico em Cambridge. As alterações ao carácter do astrólogo na peça, tornando-o mais verdadeiro para com a sua arte, juntamente com outras referências ao longo da peça, indiciam que o autor veria a astrologia como ciência válida. Nesta peça terá acontecido uma das primeiras aparições de um telescópio em palco.

3. A grande propagação que *El Astrologo Fingido* teve no século XVII, com adaptações em França e Inglaterra (e posteriormente na Alemanha e nos Países Baixos), reflete a apetência pelo tema da astrologia nos palcos europeus, comprovando simultaneamente as intensas transferências culturais da época. Embora os estudiosos de Calderón afirmem não ter sido descoberto até ao momento qualquer indício de influência dramática para esta obra, esta atenção de Calderón sobre o polímato italiano leva-nos a considerar a possibilidade de influência, ainda que apenas temática, da peça *Lo Astrologo* deste último.

Nas versões francesas encontramos um relaxar da crítica à astrologia presente no texto de Calderón, provavelmente pelo contexto local, em meados daquele século, de interesse alargado na prática astrológica. Nas versões inglesas, praticamente simultâneas, a abordagem à astrologia difere. *The Feign'd Astrologer* segue o tom da peça de Corneille que lhe serviu de fonte, mas a versão de Dryden configura uma crítica mais forte ao uso fraudulento da astrologia, apoiada na figura do seu contemporâneo William Lilly. A perspetiva de Dryden aproxima-se da de Porta ou Bruno no sentido de uma denúncia das utilizações fraudulentas da arte, enquadrando-se no âmbito de uma distinção entre astrologia popular e astrologia sábia. Mas na sátira a Lilly poderão ter

existido também motivações políticas, tendo este sido apoiante dos parlamentaristas e Dryden um monárquico declarado.

4. No campo da sátira à charlatanice e práticas de lucro apoiadas na fraqueza do semelhante, as “peças médicas” de Molière constituem um exemplo paradigmático. Analisado o conjunto de cinco peças deste autor com maior ênfase na prática médica é possível concluir, por um lado, de um aprofundamento progressivo, de peça para peça, da sátira à corporação; por outro, de um conjunto de referências e comentários relacionados com a medicina que se vão propagando ao longo delas.

Le Malade Imaginaire é, do ponto de vista da medicina, uma súpula de todas as outras peças, incorporando as rotinas farsicas de disfarce, as cenas de diagnóstico e prescrição, e contendo um léxico mais vasto de termos médicos e doenças. Molière dá ainda um passo adicional na sátira à medicina ao colocar as personagens a discutir a sátira aos médicos nas peças de Molière. É notável também pois, pela primeira vez, o dramaturgo francês refere uma alternativa ao monopólio de Hipócrates e Galeno, na referência que faz a William Harvey, o que revela a sua atenção e conhecimento sobre o tema médico.

Para além do interesse financeiro que motiva a prática médica, é assinalada a sua impunidade face aos casos em que o paciente não sobrevive. Este será um dos motivos que alimentam estas comédias de Molière, a representação de uma atividade que se move em torno dos meandros da morte, e da atração que a perspetiva dessa fatalidade inexorável desperta em cada ser humano.

Em *Le Médecin Volant* e *Le Médecin Malgré Lui* não temos personagens médicos mas sim alguém que se faz passar por tal. A sátira joga-se no disfarce e está mais próxima da farsa. Mas nas restantes peças temos personagens que são médicos, o que torna a sátira mais incisiva. A partir de *L'Amour Médecin*, há um acentuar na crítica à corporação médica, às suas formalidades e compadrios, e a um conjunto de regras dogmáticas a que são forçados os pacientes. Nesta peça Molière prescreve a comédia-ballet como terapia para os males de espírito, apresentando-a como alternativa à medicina tradicional. Em *Le Malade Imaginaire* esta fórmula é de novo aplicada, com o conteúdo das partes musicais e dançadas numa relação mais aprofundada com o enredo da peça. A representação satírica, no último intermédio, da cerimónia ritualizada de admissão como médico da personagem representada por Molière é a súpula do reconhecimento

do papel de terapia espiritual do autor com estas peças. Mas em vez de lavar, sangrar e purgar, o Molière “médecin” receita: cantar, dançar e rir.

5. *The Tragical History of Dr. Faustus*, de Marlowe, constitui um caso particular no conjunto de peças estudadas. Temos aqui representado um académico ansioso por possuir conhecimento e poder sobrenaturais, que recorre à necromancia para o conseguir. Não é um charlatão, o seu poder operativo sobre a natureza é efetivo. Desta perspetiva, embora o tema da necromancia reflita o contexto de mentalidade mágica ainda existente em Inglaterra no final do século XVI, esta peça distingue-se da linha de personagens necromantes originária da comédia erudita italiana por aquele motivo e por um maior conteúdo referente às artes. *Dr. Faustus* insere-se numa linha de representação de mágicos em Inglaterra e constitui um dos primeiros exemplos (se não mesmo o primeiro) da figura-tipo do mágico praticante, inspirada em figuras reais.

De modo diverso às personagens principais nas outras peças estudadas, cujas forças motrizes são o interesse amoroso, o dinheiro, ou a curiosidade, em Fausto temos por motivação a vontade de poder, que lhe é trazido pelo conhecimento. A tragédia de Fausto não advém do conhecimento em si mas do meio utilizado para o obter, o pacto com Mefistófeles. A questão do modo de utilização do poder trazido pelo conhecimento está presente na peça, e neste sentido ela instiga uma reflexão, que encontramos em peças mais recentes, sobre as consequências e questões éticas relacionadas com o avanço do conhecimento.

6. Há um conjunto de peças inglesas na segunda metade do século XVII em que começamos a entrever personagens com interesses e comportamentos que associamos à figura do cientista. São características partilhadas por diferentes tipos de atividade, como o projetista ou inventor, o virtuoso e o filósofo natural, que convergem em palco, num primeiro momento, na figura central de *The Virtuoso*. Esta peça é assinalável pela perspicácia que Thomas Shadwell teve em vislumbrar um novo tipo de personagem na sociedade inglesa, transformando Sir Nicholas Gimcrack num arquétipo. Os primeiros cientistas representados em palco tiveram por inspiração a recém-criada Royal Society inglesa e os seus membros. Encontramos a sua influência em todas as peças inglesas do período em estudo, o que revela o forte impacto que tiveram na sociedade inglesa desde o seu início.

Praticamente na mesma altura, na parte final do século XVII e início do século XVIII, encontramos num conjunto de peças reflexos da discussão pública sobre a educação e erudição femininas, em particular na relação com a ciência, tanto em França como Inglaterra. Surgem personagens femininas com comportamentos e interesses nas áreas da filosofia e da ciência, em que é possível encontrar semelhanças com os seus congéneres masculinos no modo como são representadas. No entanto a sátira, nestes casos, aponta essencialmente à pretensão feminina de conhecimento e não ao tema científico ou filosófico em si.

The Basset Table constitui uma exceção na abordagem ao conhecimento feminino. Nesta peça encontramos a primeira personagem feminina cientista da história do teatro, tal como *The Virtuoso* o será para o caso masculino. Mas existe uma diferença fundamental. Centlivre introduz uma inflexão na sátira dramática do virtuoso/filósofo experimental. Enquanto Sir Gimcrack é vítima de uma sátira profunda, Valeria, apesar das intenções satíricas das outras personagens e da sua representação prática com comportamentos bizarros, e que seriam também tipicamente masculinos, consegue desviar a sátira que lhe seria apontada. E consegue este feito através de uma argumentação forte, da defesa dos seus interesses até ao fim, e de uma coerência na sua relação com as atividades a que se dedica que não encontramos em Gimcrack. Ao contrário deste, ela no final não fraqueja, mantendo-se fiel aos seus princípios e interesses. Mas a verdade é que, também ao contrário de Gimcrack, Valeria teve a dramaturgia do seu lado.

Assinalamos nesta peça a primeira referência de que temos conhecimento à utilização de um microscópio em cena.

As referências intertextuais

Como se poderá retirar do Quadro Síntese da Análise de Peças, que resume o conteúdo científico e o modo da sua presença nas peças de teatro estudadas, existe um conjunto de referências intertextuais que revelam uma forte influência de determinadas peças e personagens no imaginário coletivo, e que é reforçada por essas referências teatrais posteriores. Um desses casos é a peça *Albumazar* (1615), de Thomas Tomkis, cujo protagonista surge citado em *The Cheats* (1663) num comentário sobre charlatanismo. A personagem Dr. Faustus, da peça homónima de Marlowe (1592), é invocada em *The Alchemist* (1610) e também em *The Cheats* (1663), em ambos os casos

associada a necromancia. Isto revela a forte impressão que essa personagem terá deixado na sua relação com a conjuração de espíritos e de diálogo com o mundo infernal. Finalmente, uma outra personagem que deixou uma marca impressionante no imaginário público e que se traduz na sua referência posterior nos palcos, é Sir Nicholas Gimcrack. O apelido do *Virtuoso* de Thomas Shadwell (1676) serve de qualificativo em *The Basset Table* (1705) e *The Humours of Oxford* (1730) utilizado para caracterizar as personagens dessas peças. A intenção é satírica, sendo o nome relacionado com discursos e comportamentos excêntricos e ridículos associados a interesses científicos.

Nos três casos trata-se de personagens que deixaram marca no teatro inglês em peças que se prolongaram durante o período da restauração em várias reposições e edições. São invocadas como símbolos do charlatanismo, da necromancia, e do virtuosismo ocorrem em peças que exploram universos afins, propagando o seu exemplo pela negativa. Estas intertextualidades testemunham o poder do teatro inglês do final do século XV e século XVI na criação e transmissão de imagens e ideias fortes, e a influência exercida por esses textos em produções dramáticas posteriores.

Um percurso de influências

Através da análise do conjunto de peças é possível vislumbrar um percurso de influências sucessivas desde *Il Negromante* até *The Humours of Oxford*.

No início do século XVI, em Itália, no período inicial da comédia erudita, assinalamos na peça *La Calandria* o aparecimento de uma nova ideia de personagem, o necromante, depois expandida por Ariosto em *Il Negromante* assumindo-se como personagem central nesta peça, e definindo o início de uma personagem-tipo do teatro europeu - o praticante de artes charlatão. Podemos verificar a propagação desta personagem em várias peças da época com pequenas variantes quanto às artes invocadas para os estratagemas que desenvolve. Cerca de quatro décadas após a estreia de *Il Negromante*, é escrita *Lo Astrologo*, de della Porta, protagonizada também por um praticante de artes com um conhecimento alargado de uma série de disciplinas, existindo um desvio da necromancia para outras artes como a astrologia, a astronomia e a alquimia. Também influenciada por *Il Negromante*, surge em 1682 *Il Candelaio*, de Giordano Bruno, que introduz dois charlatões, um astrólogo e um alquimista. Bruno é também generoso com as suas personagens, dando-lhes discursos com conhecimento efetivo nas artes que

utilizam. Temos, por isso, uma evolução do conhecimento da personagem do charlatão da necromancia para outras artes como a astrologia e alquimia.

As personagens de Bruno “saltaram” para Inglaterra através da influência que a sua peça terá exercido sobre Ben Jonson, que desenvolve o tema do alquimista aldrabão na sua peça *The Alchemist* com um brilhantismo extraordinário, demonstrando um conhecimento profundo das artes alquímica e teatral. Por sua vez, *Lo Astrologo* chegou também logo depois a Inglaterra na adaptação que Thomas Tomkis fez da peça de della Porta, *Albumazar*, expandindo e aprofundando também o conteúdo “científico” do discurso dos charlatões. Já poderíamos, na verdade, retirar as aspas a “científico” pois em *Albumazar* encontramos referência às importantes observações astronómicas de Galileu entre os temas sobre os quais discorrem os meliantes.

Tanto *The Alchemist* como *Albumazar* foram peças bem sucedidas e influentes nos palcos ingleses, e uma das peças onde encontramos essa influência é em *The Cheats*, de John Wilson, já após a reabertura dos palcos ingleses trazida pela Restauração. Voltamos a ter um aldrabão especializado em várias artes, com particular destaque para a astrologia-médica. Wilson, pouco depois, em *The Projectors*, expandiu o tema da charlatanice a uma personagem também em voga aquele período de grande expansão comercial inglesa, o projetista, que aldraba um conjunto de personagens crédulas, entre elas um primeiro estudo teatral de uma espécie em vias de desenvolvimento - o virtuoso interessado em filosofia natural e experimental. É este virtuoso que vemos depois surgir com grande destaque em *The Virtuoso*, de Thomas Shadwell, naquela que será a primeira representação teatral de fôlego dedicada a um cientista moderno.

Este percurso permite-nos sugerir que *Il Negromante*, com o seu charlatão necromante, é uma antepassada de *The Virtuoso*, com a sua primeira representação do cientista. Entre uma e outra passaram-se 148 anos, através de um caminho com as etapas *Lo Astrologo*, *Il Candelaio*, *The Alchemist*, *Albumazar*, *The Cheats* e *The Projectors*, ao longo do qual é possível testemunhar uma transformação no modo de olhar o mundo com base em várias artes ou disciplinas do conhecimento. Pode concluir-se que, de certo modo, o conhecimento “científico” no teatro foi transportado por aldrabões. É possível também constatar que os motivos e modos para enganar e ser enganado permanecem os mesmos.

Embora a peça *The Virtuoso* descenda de uma linhagem de peças sobre aldrabões, o cientista Sir Nicholas Gimcrack não descende dos aldrabões. Parafraseando o astrólogo

Albumazar, o mundo divide-se em dois tipos de pessoas, as que enganam e as que são enganadas. A linhagem de Gimcrack é a dos crédulos. No Bonifacio de *Il Candelaio*, o alquimista sincero que, embrenhado no seu laboratório alquímico, procura a Pedra Filosofal, temos um seu primeiro antepassado. Bonifacio tem várias semelhanças com Gimcrack. Também estoura o dinheiro nas suas experiências e descarta as suas obrigações familiares. No final termina aldrabado por um alquimista charlatão. Como exemplo mais recente nesta linhagem de crédulos investigadores temos Sir Gudgeon Credulous, de *The Projectors*, que também se deixa levar por ideias de resultados inverosímeis, usando o seu microscópio para investigar, por exemplo, a possibilidade de criação de um tear que fabrica roupa sem lã. Termina naturalmente ludibriado.

É esta linhagem de crédulos, tradicionalmente relegados para segundo plano no conjunto de peças deste percurso, que ganham o centro da ação em *The Virtuoso*, transportando consigo a “nova ciência”.

Esta peça influenciou depois outras: *The Female Virtuoso's*, *The Basset Table* e *The Humours of Oxford*. A peça de Centlivre é assinalável pela primeira representação teatral de uma cientista e pela seriedade e profundidade que imprimiu à caracterização dessa personagem, desviando-a da sátira. É uma representação verosímil de uma cientista tal como hoje as conhecemos.

Sobre as referências de índole científica

A relação das diversas referências de índole científica encontradas no conjunto de peças analisadas e sintetizadas nas quatro listas anexadas no final, desperta um conjunto de considerações. São dignas de registo as referências, encontradas em várias peças, à mundivisão cosmológica, ao telescópio e microscópio, à circulação sanguínea, ao problema da determinação da longitude no mar, à Royal Society, à filosofia cartesiana, à questão da habitabilidade da Lua e outros planetas. Refletem importantes questões e avanços científicos e filosóficos que ocuparam o pensamento e prática humanos no período que compreende este estudo.

1. Parece surpreendente que a primeira (e única) referência ao copernicanismo, na base de uma mudança conceptual de grande impacto antropológico, surja apenas na última peça do estudo, *The Humours of Oxford*, já bem dentro do século XVIII, considerando que a obra maior de Copérnico, *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, tinha sido publicada em 1543. No entanto, se atendermos a que a teoria copernicana só

começou praticamente a ser discutida no século XVII (impulsionada pelos avanços científicos de Galileu, Kepler, Descartes e Newton)⁷⁵⁸, esta referência tardia numa obra teatral já não será tão estranha. Thomas Kuhn refere o exemplo de Copérnico para assinalar que há casos na evolução científica em que, desde o colapso de um paradigma anterior até à emergência de um novo paradigma, decorre imenso tempo⁷⁵⁹. Esta referência tardia ao copernicanismo no palco teatral poderá ser reflexo disso. Nas outras peças onde encontrámos indicações quanto à cosmovisão vigente, as referências apontam para um sistema celeste aristotélico-ptolemaico.

2. O telescópio e o microscópio, ambos frutos tecnológicos do século XVII, tiveram um impacto enorme na perceção do mundo e tornaram-se, desde o início, instrumentos fundamentais para a ciência. Não surpreende, portanto, encontrarmos referência a estes aparelhos em algumas das peças estudadas. Um dos primeiros motivos pelo qual Galileu se tornou famoso foi por ter sido pioneiro da astronomia telescópica. O seu apontar do telescópio para as “estrelas” contribuiu para avivar a discussão sobre o sistema copernicano. O seu *Sidereus Nuncius* (1610) em que revela que a Lua é semelhante à Terra (tem montanhas e vales), que Vénus tem fases e Júpiter satélites, constitui um marco da astronomia. A rapidez com que estas novidades se propagaram está bem espelhada na referência que lhes é feita na peça *Albumazar*, uns curtos cinco anos após a sua publicação. Thomas Tomkis aproveita a novidade para satirizar a descoberta das luas de Júpiter por Galileu, “roubando-a” para o seu astrólogo Albumazar, no que será uma das primeiras disputas de prioridade científica da história da ciência. O dramaturgo utiliza também o impacto da novidade do telescópio, colocando um desses instrumentos em cena e explorando o cómico e a sátira em torno do aumento da capacidade visual.

As referências seguintes ao telescópio ocorrem já durante o período da Restauração inglesa, associadas a personagens que representam astrólogos ou filósofos naturais/experimentais, mas o instrumento em nenhuma delas volta a pisar o palco. Com a exceção daquela primeira peça que representou de modo precoce o telescópio, em todas as outras em que há referência ao telescópio (*The Projectors*, *The Virtuoso*, *La Comète*, *The Basset Table*, *The Humours of Oxford*), ela é cruzada com a questão de a Lua ser habitada ou não. Vemos nestes exemplos o teatro a refletir uma questão que foi muito discutida durante décadas (como o confirma o período de 55 anos entre a

⁷⁵⁸ COHEN, I. Bernard, *Revolution in Science*, Cambridge and London: The Belknap Press of the Harvard University Press, 2001, p. 124.

⁷⁵⁹ KUHN, Thomas S., *A Estrutura das Revoluções Científicas*, Lisboa: Guerra e Paz, 2009, p. 127.

primeira e a última peça), e que surge como mais uma consequência do apontar o telescópio para o céu e da observação da morfologia “terrena” da Lua⁷⁶⁰.

3. As referências ao microscópio, inventado pouco depois do telescópio, surgem em peças onde são representados filósofos naturais/experimentais (*The Projectors*, *The Virtuoso*, *The Basset Table*, *The Humours of Oxford*), estabelecendo-se uma relação direta entre o instrumento e estas personagens. Nas três primeiras peças encontram-se referências à obra *Micrographia* (1665), de Robert Hooke, onde são descritas e ilustradas uma série de observações com o aparelho. O mundo microscópico era ainda uma novidade, e o livro, com umas ilustrações extraordinárias, causou grande impacto. Em *The Projectors* e *The Virtuoso* os dramaturgos retiram referências do livro de Hooke que usam em comentários satíricos ridicularizando a atividade dos cientistas, mas em *The Basset Table* temos o microscópio em palco e assistimos à filósofa experimental a realizar uma observação prática, numa representação real da atividade experimental sem qualquer intuito satírico.

4. Outra referência científica que se destaca no conjunto de peças analisadas é a circulação sanguínea, uma descoberta do médico inglês William Harvey publicada em 1628. Encontramo-la utilizada de modos bastantes distintos. Em *The Mock Astrologer*, Dryden usa-a como analogia numa declaração amorosa. Em *Le Malade Imaginaire*, Molière coloca um jovem médico educado segundo preceitos galénicos a criticar a teoria de Harvey, tendo inclusive escrito uma tese só sobre esse tema. Em *The Basset Table* assistimos à cientista a observar ao microscópio a circulação sanguínea de um peixe. No caso da peça de Molière, a última das suas peças, é assinalável esta referência nova no campo da medicina, depois do tratamento intenso que o dramaturgo deu ao tema, e em que Hipócrates e Galeno eram as autoridades eternamente omnipresentes (como se pode inferir das referências aos seus nomes no conjunto destas peças). A introdução da circulação nessa peça sente-se como uma brecha nesse dogma médico até então. I. Bernard Cohen, na sua obra *Revolution in Science*, considera esta descoberta de Harvey uma revolução na medicina, ao falsificar a doutrina de Galeno e apresentar a nova ideia

⁷⁶⁰ Entre os textos que, no século XVII, imaginam e discutem a possibilidade da Lua ser habitada, destacamos: *Somnium* (1604/1634 publ.), de Kepler; *The Man in the Moon* (1638), de Francis Godwin, *The Discovery of a World in the Moon* (1638/1684 nova edição), de John Wilkins; *L'Histoire Comique des États et Empires de la Lune* (1657), de Cyrano de Bergerac; *The Description of a New World, called the Blazing World* (1666), de Margaret Cavendish; *Entrétiens sur la Pluralité des Mondes* (1686), de Fontenelle; *The Emperor of the Moon* (1687), de Aphra Behn; *A Discovery of New Worlds* (1688), de Aphra Behn. A obra de Kepler terá influenciado a obra de Wilkins, que por sua vez terá influenciado tanto Cyrano como Fontenelle. Este último foi influência importante para Aphra Behn, cujo “A Discovery of New Worlds” é a tradução para inglês da obra do francês. A peça *The Emperor of the Moon*, adaptação da peça de commedia dell’arte *Arlequin Empereur dans la Lune* (apresentada em Paris em 1684), de Nolant de Fatouville, terá sido também influenciada pela obra de Fontenelle.

científica da circulação⁷⁶¹. As referências encontradas no texto dramático serão réplicas do impacto desta descoberta.

5. Também encontramos, inesperadamente, referência em várias peças a uma questão científica que atravessou séculos, a determinação da longitude no mar. Com as potências económicas dos séculos XVI a XVIII assentes no tráfego marítimo, a questão da segurança e eficácia da navegação era premente. Primeiro Espanha ainda no século XVI, depois Holanda, França e Inglaterra, todos estes países envidaram esforços e instituíram prémios monetários para quem desenvolvesse um método fiável de cálculo da longitude. A criação dos observatórios de Paris e Greenwich, no século XVII, está relacionada com essa demanda. A dificuldade e morosidade na resolução do problema estão espelhadas em três das peças estudadas, *The Projectors*, *Tarugo's Wiles* e *The Humours of Oxford*. Em todas o tema da longitude é utilizado como sinónimo para dificuldade ou impossibilidade. Na primeira a determinação de uma solução é equiparada ao descobrir a Pedra Filosofal; na segunda é motivo para mais uma farpa satírica aos virtuosos, assinalando a sua incapacidade para resolver o problema a que se dedicam há muito tempo; na última a longitude é utilizada como termo de comparação para a dificuldade de perceber o coração de uma mulher. A importância da questão contemporânea da determinação da longitude faz com que ela transpareça na criação dramática inglesa do século XVII e início do século XVIII.

6. As referências à Royal Society nas peças estudadas refletem o impacto da sua atividade na sociedade inglesa do final do século XVII. O desenvolvimento da “nova ciência” em Inglaterra é indissociável da atividade dos seus membros. O carácter experimental e exaustivo dos novos métodos de questionar o mundo causaram, naturalmente, alguma resistência. As duas primeiras peças das quatro que se relacionam com a instituição inglesa, *Tarugo's Wiles* e *The Virtuoso*, satirizam os interesses e atividades a que se dedicam os filósofos naturais/experimentais, representando de modo ridículo a estranheza que os seus comportamentos e discursos provocariam. *Tarugo's Wiles* apresenta-nos a um ambiente importante na discussão e transmissão de conhecimento entre esses primeiros cientistas - a “coffehouse” -, e em *The Virtuoso* temos a primeira representação teatral de fôlego de um cientista, criada à imagem (satírica) dos membros da Royal Society seus contemporâneos. Em *The Female Virtuoso's* a referência à sociedade científica é de circunstância, mas em *The Basset Table*

⁷⁶¹ COHEN, I. Bernard, *op. cit.*, 2001, p. 194.

a relação já é mais profunda. Susanna Centlivre consultou artigos da revista *Philosophical Transactions* para compor descrições observacionais da atividade científica da sua personagem. Também Shadwell faz isso em *The Virtuoso*, recorrendo a uma quantidade bastante mais alargada de artigos e livros de membros da sociedade, mas o modo como utiliza esses materiais é diferente. Shadwell transforma o conteúdo dos artigos de modo a atingir o ridículo e conseguir a sátira. A Royal Society é referência fundamental nos alvares da ciência moderna em Inglaterra e vemos isso refletido na produção teatral contemporânea. Numa fase inicial através do recurso à sátira, e cerca de três décadas através de referências mais neutras, indicando possivelmente uma sedimentação da atividade e da credibilidade da sociedade científica.

7. Outro tema que conseguimos identificar em várias peças estudadas são vários tópicos do pensamento cartesiano. Vemo-lo representado em duas peças francesas do final da parte final do século XVII, *Les Femmes Savantes* e *La Comète*, numa altura em que a filosofia cartesiana ocupava um lugar de destaque na ciência europeia⁷⁶². Em *Les Femmes Savantes*, refletindo uma certa moda do pensamento cartesiano nos salões parisienses, temos algumas das suas ideias enumeradas por senhoras eruditas, em conversa de circunstância, como a ideia da indivisibilidade do átomo ou a Teoria dos Turbilhões. Molière utiliza também o conceito filosófico da dualidade corpo-alma na caracterização das personagens da peça. A Teoria dos Turbilhões é também abordada e descrita com algum detalhe em *La Comète*, onde o autor aproveita para transmitir algumas ideias cartesianas relacionadas com cosmologia. A influência de Descartes em Inglaterra está representada por *The Basset Table* onde a autora, através das personagens, tece algumas considerações sobre a dualidade corpo-alma e também sobre o conceito cartesiano do corpo do animal como máquina, que se revelou importante no campo da fisiologia. A importância das ideias filosóficas e científicas de Descartes no século XVII e XVIII surge assim representada nos palcos contemporâneos.

Referências a praticantes das artes / homens da ciência

Da Lista 3 podemos retirar que estas referências dividem-se essencialmente em dois tipos: referência de autoridade e referência satírica. Entre estas últimas é de destacar que, em todos os casos estudados, se referem figuras contemporâneas, presentes, portanto, na imaginação pública. Isto confirma, por um lado, a sátira como instrumento

⁷⁶² *Idem, Ibidem*, p. 154.

de crítica à contemporaneidade social. Por outro, revela uma dimensão e presença pública assinaláveis dos homens que são objeto de sátira.

Existem duas exceções que merecem referência. Uma é o caso dos charlatões que usam nomes de astrólogos, como sucede em *The Buggbears* com Nostradamus, e em *Lo Astrologo* e na sua adaptação inglesa *Albumazar* que usam o nome deste astrólogo árabe. Nestes casos a sátira não parece apontada às personalidades astrológicas, sendo a invocação da sua autoridade estratagem dos charlatões para credibilizar o seus disfarces.

A outra exceção são os casos das referências a Galileu e aos virtuosos da Royal Society. Encontramos menção ao cientista italiano em duas peças, *Albumazar* (1615) e *Tarugo's Wiles* (1668), já após a sua morte. No primeiro caso estamos perante uma referência satírica e no segundo a referência é já enquanto autoridade científica (nos dois casos em relação com as observações telescópicas). Também nas referências à Royal Society e, implicitamente, aos seus membros, encontramos os dois tipos de invocação: satírica, em *Tarugo's Wiles* (1668) e *The Virtuoso* (1676), e como autoridade científica estabelecida em *The Basset Table* (1705) e *The Humours of Oxford* (1730). Estes casos de Galileu e da Royal Society levantam a hipótese de configurarem uma demonstração da evolução da receção pública da prática científica, captando de modo satírico momentos iniciais de determinados desenvolvimentos científicos (em Galileu as observações telescópicas, na Royal Society a fase experimental inicial) e mais tarde, numa fase em que já houve uma absorção pública desses assuntos, eles surgirem representados como referências de autoridade.

De entre as figuras públicas das artes e ciências consideradas que são invocadas como autoridades nos campos de estudo respetivos, assinalam-se, pelo número de referências a elas encontradas, os médicos Hipócrates e Galeno, o astrólogo e matemático Albumasar, o boticário e vidente Nostradamus, os astrólogos ingleses John Dee e William Lilly, o matemático, físico e astrónomo Galileu Galilei e, incluindo-a mais uma vez num contexto de indivíduos, a comunidade científica da Royal Society. As referências a estas personalidades refletirão, até certo ponto, a sua relevância pública nos séculos XVI e XVII que, como vimos ao longo do trabalho e vemos também espelhado neste conjunto de nomes, traduz um período de sobreposição de uma mentalidade

supersticiosa com o surgimento de um espírito mais inquisitivo e racional associado à “nova ciência”.

I. Bernard Cohen assinala que a emergência de uma comunidade científica é uma das marcas distintivas da revolução científica desta época⁷⁶³. Não restam dúvidas, a partir do que foi referido, de que essa emergência está assinalada no teatro.

A representação dos espaços e atividades da ciência

Encontramos em várias peças a representação de espaços laboratoriais e de atividade científica, assim como de atividades/experiências associadas. Essa representação assume essencialmente duas formas: uma forma discursiva, através de descrições nas falas das personagens; e uma forma cenográfica, que pressupõe a concretização cénica desses espaços e/ou ações. Em *Il Candelaio* (1582) encontramos uma representação do primeiro género, com a descrição, pelas personagens, do equipamento do laboratório de alquimia de Bonifacio, assim como dos materiais e dos processos a que são sujeitos durante a sua procura pela Pedra Filosofal. Também em *The Alchemist* (1610), e de modo bastante intenso, as personagens vão fazendo referência ao ambiente e equipamento do laboratório de alquimia assim como aos vários processos que supostamente aí vão decorrendo. A diferença entre estes dois casos de laboratórios não visíveis cenograficamente é que o segundo não existe mesmo fora do espaço de representação, é uma ficção totalmente construída pelo discurso dos aldrabões. No entanto, numa leitura da peça como uma metáfora alquímica, em que as várias personagens são associadas a elementos químicos e “trabalhadas” em vários processos de onde se extrai o ouro desejado, o espaço de representação passa a representar um laboratório de alquimia.

Em *La Comète* (1681), encontramos a breve descrição de um espaço para a observação telescópica de corpos celestes, um espaço exterior e elevado. Encontramos ainda uma outra descrição de um espaço relacionado com a atividade científica em *The Humours of Oxford* (1730), quando Lady Science enumera os objetos e instrumentos científicos de que se irá desfazer.

Podemos dividir as representações cenográficas da ciência encontradas em dois subtipos: um em que existe a concretização em palco do espaço e/ou atividade

⁷⁶³ *Idem, ibidem*, p. 81.

experimental; um outro em que existe um tratamento fantasioso e coreográfico dos temas, associado a tipos específicos de espetáculo - a mascarada e a comédia-ballet.

Do primeiro caso são exemplos antológicos as peças *The Virtuoso* (1676) e *The Basset Table* (1705). Tanto num como no outro o espaço cénico representa, em determinado momento, o espaço de investigação e experimentação dos cientistas. Encontramos no seu espaço Sir Gimcrack ligado a testar um novo método para aprender a nadar, e Valeria, no seu, sentada ao microscópio, a observar a circulação do sangue num peixe. Para além da atividade científica a que as personagens se dedicam em cena, ambas as peças possuem descrições de outras experiências (recolhidas no universo da Royal Society, como vimos) que ampliam discursivamente a imagem do cientista.

Ainda no âmbito das peças em que existe uma concretização da ciência em palco, temos dois exemplos adicionais em que essa presença, não envolvendo uma transformação espacial, é feita através de adereços. É o caso de *Albumazar* (1615), com a introdução do telescópio e do “otacousticon” em palco, permitindo a exploração cénica desses elementos, e de *Tarugo’s Wiles* (1668) que, à mesa de um café, coloca um globo celeste e um terrestre que permitem a discussão virtuosa sobre temas relacionados. A este propósito, é de assinalar também em *The Virtuoso* a exploração de uma “speaking trumpet” em palco.

O tema da alquimia volta a ser tema central para este Ben Jonson na mascarada *Mercury Vindicated from the Alchemists*. A grande novidade no tratamento do tema alquímico está na representação cénica do “laboratory or Alchemist work-house”. As mascaradas eram espetáculos de forte pendor visual e coreográfico, e neste caso o laboratório do alquimista passa a elemento central do cenário, em vez de ser uma construção verbal como na peça anterior.

O aproveitamento imagético de uma arte ou ciência está também presente nas comédias-ballet *Mr. de Pourceaugnac* e *Le Malade Imaginaire*. No primeiro caso, Molière amplia o procedimento de aplicar um clister a um paciente, transformando-o numa perseguição coreográfica a um doente por um grupo de boticários munidos de seringas enormes. No outro exemplo, o autor francês representa em palco a cerimónia de investidura de um novo médico, reforçando o seu carácter cerimonial com cerca de cinquenta atores, músicos e bailarinos que representam um corpo de médicos, boticários e cirurgiões.

Esta presença em palco de espaços e instrumentos científicos implica, desde logo, um conhecimento por parte dos autores sobre esses temas. A sua utilização em cena resultará do seu potencial para a construção de situações risíveis ou ridículas, mas demonstra também a curiosidade e fascínio que as novas práticas e descobertas despertavam na sociedade. O Homem do século XVII está espantado com a ciência, com os novos universos revelados através dos mecanismos de ampliação da capacidade visual. Os limites do seu mundo desfizeram-se, a constituição das coisas comuns alterou-se. E os dramaturgos colocam em cena as questões, os métodos, os instrumentos, e os espaços que movem a procura do conhecimento por trás dessas transformações, indo também ao encontro da ânsia curiosa do público face a estas questões. Algumas questões seriam risíveis, alguns comportamentos ridículos, possivelmente provocando o riso. Mas terá sido um riso espantado, talvez com a percepção subliminar de que o mundo se estava a transformar.

8. Bibliografia

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

- ARIOSTO, Ludovico - Il Negromante. In BEAME, Edmond; SBROCCHI, Leonard (Eds.) - *Comedie di M. Lodovico Ariosto*. G. Giolito: Vinegia, 1562.
- ANÓNIMO - *The Feign'd Astrologer*. London: Printed for Thomas Thornycroft, 1668, p. 19. Disponível em: WWW<URL:<http://name.umdl.umich.edu/A34590.0001.001>>. [Consult. Ago. 2016].
- BAZTÁN, Juan M. Escudero - El Entremés de 'El Astrólogo Tunante' de Francisco de Bances Candamo. *RILCE*, 17.2 (2001), pp. 141-167.
- BRUNO, Giordano - Il Candelaio. In SQUAROTTI, Giorgio B. (Ed.) - *Il Candelaio*, Torino: Einaudi Editore, Colezione di teatro, 1964.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro - La Exaltación de la Cruz. In Keil, Juan Jorge (Ed.) - *Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca*. Leipzig: Casa de Ernesto Fleischer, Tomo III, 1829.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro - El Astrólogo Fingido. In HARTZENBUSH, Don Juan Eugenio - *Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca*. Madrid: Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, Tomo I, 1851.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro - La Vida es Sueño. In HARTZENBUSH, Don Juan Eugenio - *Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca*. Madrid: Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, Tomo I, 1851.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro - El Astrólogo Fingido. In Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.) - *El astrólogo fingido: Edición crítica de las dos versiones*. Madrid / Frankfurt: Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- CANDAMO, Francisco Bances - *La Piedra Filosofal*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, vv. 1045-1061. Disponível em: WWW<URL:<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-piedra-filosofal--0/>>.
- CECCHI, Giovanne Maria - Lo Spirito. In GIUNTI, Bernardo (Ed.) - *Comedie di Gianmaria Cecchi*. Venetia, 1585.
- CENTIVRE, Susanna - *The Basset Table*. Ed. Jane Milling. Ontario: Broadview Press, 2009.
- CLARK, James Drummond - *The Bugbears, a modernized edition*. Tucson: The University of Arizona, 1967. Dissertação de Doutorado.
- CORNEILLE, Thomas - *Le Feint Astrologue*. Rouen: Laurens Maurry, 1651.
- D'OUVILLE, Antoine Le Métel - Jodelet Astrologue. In BARRAUD, Pauline (Ed.) - *Jodelet Astrologue*. Paris: Université de Paris IV, 2007. Dissertação de Mestrado.

- DRYDEN, John - *An Evening's Love, or the Mock Astrologer*. In Congreve, William (Ed.) - *The Dramatick Works of John Dryden, esq.*. London: J. Tonson, 1725.
- FONTENELLE, Bernard B. - *La Comète*. Paris: C. Blageart, 1681.
- GRAZZINI, Antonfrancesco - *La Spiritata*. In GRAZZINI, G. - *Teatro*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1953.
- GREENE, Robert - *The Honorable Historie of Frier Bacon and Frier Bungay*. London: Edward White, 1594.
- HARP, Richard (ed.) - *Ben Jonson's Plays and Masques*. New York: W.W.Norton, 2001.
- JONSON, Ben - *Mercury Vindicated from the Alchemists at Court*. In HARP, Richard (ed.) - *Ben Jonson's Plays and Masques*. New York: W.W.Norton, 2001, pp. 325-332.
- JONSON, Ben - *The Alchemist*. In HARP, Richard (ed.) - *Ben Jonson's Plays and Masques*. New York: W.W.Norton, 2001, pp. 200-313.
- MARLOWE, Christopher - *The Tragicall History of D. Faustus*. In BINDA, Hilary (ed.) - *The Tragicall History of D. Faustus (A and B texts)*. Perseus Digital Library Project, The Works of Christopher Marlowe. Disponível em: WWW<URL:<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus%3Acollection%3AMarlowe>>. [Consult. 30 jun. 2014].
- MILLER, James - *The Humours of Oxford*. Dublin: Printed by S. Powell for George Risk et al., 1730.
- MOLIÈRE - *Le Médecin Volant*. In DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.) - *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*. Vol. I, 1873, pp. 45-76.
- MOLIÈRE - *L'Amour Médecin*. In DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.) - *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*. Vol. V, 1880, pp. 303-353.
- MOLIÈRE - *Le Médecin Malgré Lui*. In DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.) - *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*. Vol. VI, 1881, pp. 35-122.
- MOLIÈRE - *Monsieur de Pourceaugnac*. In DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.) - *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*. Vol. VII, 1882, pp. 239-347.
- MOLIÈRE - *Les Amants Magnifiques*. In DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.) - *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*. Vol. VII, 1882, pp. 387-470.
- MOLIÈRE - *Les Femmes Savantes*. In DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.) - *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*. Vol. IX, 1886, pp. 59-205.
- MOLIÈRE - *Le Malade Imaginaire*. In DESPOIS, Eugène; MESNARD, Paul (Eds.) - *Oeuvres de Molière, nouvelle édition*. Vol. IX, 1886, pp. 279-453.

- MUNDAY, Anthony - John a Kent & John a Cumber. Ed. Frederick Hall. Oxford: Oxford University Press, 1923.
- PORTA, G. Della - Lo Astrologo. In SPAMPANATO, Vincenzo - *Giambattista Della Porta: Le Commedie*. Bari: Gius. Laterza & Figli, Vol. II, 1911, pp. 303-388.
- RICCHI, Agostino - *I Tre Tiranni*. Ed. Anna Maria Gallo. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1998.
- SHADWELL, Thomas - *The Virtuoso*. Ed. Marjorie Nicolson & David Stuart Rodes. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1966.
- ST. SERFE, Thomas - *Tarugo's Wiles: or, The Coffee-house*. London: Henry Herringman, 1668.
- TOMKIS, Thomas - *Albumazar: A Comedy*. Ed. Hugh G. Dick. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1944.
- VEGA, Lope de - La Desdichada Estefania. In PELAYO, M. Menéndez y (Ed.) - *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Real Academia Española, Tomo VIII [crónicas y leyendas dramáticas de España] (1898), pp. 329-363.
- VEGA, Lope de - Del Mal Lo Menos. In MORI, Emilio Cotarelo y (Ed.) - *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Real Academia Española, Tomo IV (1917), pp. 441-476.
- VEGA, Lope de - *La Dorotea* [fac-simile]. Madrid: Real Academia Española, 1951.
- VICENTE, Gil - *Obras Completas de Gil Vicente* [fac-simile da edição de 1562]. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928.
- WILSON, John - The Cheats. In MAIDMENT, James; LOGAN, W.H. (Eds.) - *The Dramatic Works of John Wilson*. Edinburgh: William Paterson, 1874, pp. 1-110.
- WILSON, John - The Projectors. In MAIDMENT, James ; LOGAN, W.H. (Eds.) - *The Dramatic Works of John Wilson*. Edinburgh: William Paterson, 1874, pp. 211-278.
- WRIGHT, Thomas - *The Female Vertuoso's*. London: Printed by J. Wilde for R. Vincent, 1693.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

Teatro

- ADAMS JR., Joseph Q. – The Sources of Ben Jonson's 'News from the New World Discovered in the Moon'. *Modern Language Notes*. Vol. 21, No. 1 (1906), pp. 1-3.
- ALBUQUERQUE, Luis - A Astrologia e Gil Vicente. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. III (1971), pp. 54-75.

- ALMEIDA, Maria João – *Feira*. Lisboa: Quimera, 1989.
- ANDRÈS, Christian - Aspectos Astrológicos en el Teatro de Cervantes y de Lope de Vega. In *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO*. Vol. II, Pamplona: GRISO-LEMSO, 1996, pp. 23-31. Disponível em: WWW<URL:http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_2_004.pdf>.
- ANDREWS, Richard – Molière, ‘Commedia dell’arte’, and the Question of Influence in Early Modern European Theatre. *Modern Language Review*. Vol. 100, No. 2 (2005), pp. 444-463.
- ARIOSTO, Ludovico - The Necromancer. In BEAME, Edmond; SBROCCHI, Leonard (Eds.) - *The Comedies of Ariosto*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975, pp. 99-158.
- AUGUSTÍN, Kevin P. – Cuervos, cornejas y plumas ajenas: Autoría difusa y reutilización de materiales en el teatro del Siglo de Oro. *Lemir*. No. 13 (2009), pp. 261-180.
- EVERY, Emmett L. [et al.] - *The London stage, 1660-1800: a calendar of plays, entertainments & afterpieces, together with casts, box-receipts and contemporary comment*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1960-1968.
- BAKER, David E.; Reed, Isaac; Jones, Stephen – *Biographia dramatica, or, a companion to the playhouse*. London: S. Gosnell, 1812.
- BARRAUD, Pauline - *Jodelet astrologue*. Paris: Université de Paris IV, 2007. Dissertação de Mestrado.
- BEAME, Edmond – Introduction. In BEAME, Edmond; SBROCCHI, Leonard (Eds.) *The Comedies of Ariosto*,. Chicago, The University of Chicago Press, 1975, pp. vii-xlv.
- BEAME, Edmond ; SBROCCHI, Leonard (Eds.) - *The Comedies of Ariosto*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- BEECHER, Donald (ed.) - *Renaissance Comedy: The Italian Masters*. Toronto: University of Toronto Press, Vol. II, 2009.
- BEECHER, Donald; CIAVOLELLA, Massimo (eds.) - *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*. Dovehouse: Carleton Centre for Renaissance Studies, 1986.
- BEECHER, Donald - Introduction to The Candlebearer by Giordano Bruno. In BEECHER, Donald (Ed.) - *Renaissance Comedy: The Italian Masters*. Toronto: University of Toronto Press, Vol. II, 2009, pp. 325-334.
- BERNARDES, José Augusto C. – *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BERNARDES, José Augusto C. – *Sátira e Lirismo em Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

- BLAND, Mark - Jonson, Scholarship, and Science. In FEOLA, Vittoria (Ed.) - *Antiquarianism and Science in Early Modern Urban Networks*. Paris: Blanchard, 2013.
- BLOCH, Olivier - *Molière / Philosophie*. Paris: Albin Michel, 2000, p. 114.
- BLOCH, Olivier - De Molière à Diderot : comment prendre la censure à son propre jeu ?. In MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno; TOPA, Francisco (Orgs.) - *Teatro do Mundo: Teatro e Censura*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013, pp. 113-121.
- BLUM, Cinzia S. – The Shifting Role of Magic in Ariosto’s *Il Negromante*. *Quaderni d’italianistica*. Vol. XIV, No. 2 (1993), pp. 221-238.
- BOND, R. Warwick - *Early Plays from the Italian*. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- BOURQUI, Claude - *Les Sources de Molière*. Paris: SEDES, 1999.
- BRANDSTETTER, Gabriele – The Virtuoso’s Stage: A Theatrical Topos. *Theatre Research International*. Vol. 32, No. 2 (2007), pp. 178-195.
- BRIONES, A.J. Valbuena - El concepto del hado en el teatro de Calderón. *Bulletin Hispanique*. Vol. 63, No. 1-2 (1961), pp. 48-53.
- BURIAN, Jarka M. – Josef Sbodova: Theatre Artist in an Age of Science. *Educational Theatre Journal*. Vol. 22, No. 2 (1970), pp. 123-145.
- CAMDEN JR., Carroll – Astrology in Shakespeare’s *Day*. *Isis*. Vol. 19, No. 1 (1933), pp. 26-73.
- CHICO, Tita – Gimcrack’s Legacy: Sex, Wealth, and the Theater of Experimental Philosophy. *Comparative Drama*. Vol. 42, No. 1 (2008), pp. 29-49.
- CHUNG, Moonyoung – Stage as Hyperspace: Theatricality of Stoppard. *Modern Drama*. Vol. 48, No. 4 (2005), pp. 689-705.
- CLARK, Cumberland – *Shakespeare and Science*. Birmingham: Cornish Brothers Ltd, 1929.
- CLUBB, Louise - *Giambattista Della Porta: Dramatist*. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- COBB, Noel - *Prospero’s Island: The Secret Alchemy at the Heart of ‘The Tempest’*. London: Coventure, 1984.
- COUDERC, Christophe - Transferencias culturales: el teatro en España y en Francia en el siglo XVII (mito y realidades de una influencia). *Revista de Lenguas Modernas*. No. 14 (2011), pp. 113-135.

- D'AMICO, Jack – Poetic and Theatrical Perspectives in Ariosto's 'Il Negromante' and Jonson's The Alchemist. *Italica*. Vol. 66, No. 3 (1989), pp. 312-322.
- DANDREY, Patrick – *Le <<cas>> Argan: Molière et la maladie imaginaire*. Paris: Klincksieck, 2006.
- DICK, Hugh G. – The Telescope and the Comic Imagination. *Modern Language Notes*. Vol. 58, No. 7 (1943), pp. 544-548.
- DOBRÈE, Bonamy – *Restoration Comedy, 1660-1720*. Oxford: Oxford University Press, 1924.
- DONALDSON, Ian - Life of Ben Jonson. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online* [em linha]. Disponível em: WWW<URL:"http://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/jonsons_life_essay/", consultado em 7/8/2014>.
- DUNCAN, Edgar Hill - The Alchemy in Jonson's 'Mercury Vindicated'. *Studies in Philology*. Vol. 39, No. 4 (1942), pp. 625-637.
- DUNCAN, Edgar Hill - Jonson's Alchemist and the Literature of Alchemy. *PMLA*. Vol. 61, No. 3 (1946), p. 699-710.
- EISENBICHLER, Konrad – Da 'Commedia Erudita' a 'Dramma Spirituale': Innovazioni nel Teatro di Giovan Maria Cecchi a Metà Cinquecento. In ANDRIOLI, Paola [et al.] - *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997). Lecce: Cogedo, 2000, pp. 139-151.
- FISCHER_LICHTE, Erika – *History of European Drama and Theatre*. Trad. Jo Riley. London and New York: Routledge, 2002.
- FLACHMANN, Michael - Ben Jonson and The Alchemy of Satire. *Studies in English Literature 1500-1900*. Vol. 17, No. 2 (1977), Elizabethan and Jacobean Drama, pp. 259-280.
- GALLO, Anna Maria – Introduzione. In GALLO, Ana Maria (Ed.) - *I Tre Tiranni, de Agostino Ricchi*. Cremona: Edizioni Il Polifilo, 1998, pp. IX-XII.
- GARNER JR., Stanton B. – Introduction: Is There a Doctor in the House? Medicine and the Making of Modern Drama. *Modern Drama*. Vol. 51, No. 3 (2008), pp. 311-328.
- GATTI, Hilary - *Essays on Giordano Bruno*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- GATTI, Hilary - Bruno's Candelaio and Ben Jonson's The Alchemist. In GATTI, Hilary - *Essays on Giordano Bruno*. Princeton: Princeton University Press, 2011, pp. 161-171.
- GATTI, Hilary - Bruno and the Stuart Court Masques. In GATTI, Hilary - *Essays on Giordano Bruno*. Princeton: Princeton University Press, 2011, pp. 172-200.

- GEORGE, David E. R. – Quantum Theatre – Potential Theatre: A New Paradigm?. *New Theatre Quarterly*. Vol. 5, No. 18 (1989), pp. 171-179.
- GUTERMAN, Gad – Field Tripping: The Power of ‘Inherit the Wind’. *Theatre Journal*. Vol. 60 (2008), pp. 563-583.
- HAGSTROM_SCHIMDT, Nicole – About Face: Alchemical Metaphors in Ben Jonson’s ‘The Alchemist’ [em linha]. Disponível em: WWW<URL: https://www.academia.edu/4678379/_About_Face_Alchemical_Metaphors_in_Ben_Jonsons_The_Alchemist._>. [Consult. 8 set. 2016].
- HALSTEAD, Frank G. – The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy. *Hispanic Review*, Vol. 7, No. 3 (1939), pp. 205-219.
- HERRINGTON, H. W. - Witchcraft and Magic in the Elizabethan Drama. *The Journal of American Folklore*. Vol. 32, No. 126 (1919), pp. 447-485.
- HONG, Ran-E - L’Astrologie à la croisée des cultures: l’exemple de Molière. In BEASLEY, Faith E.; WINE, Kathleen (Eds.) - *Intersections: Actes du 35e Congrès Annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*. Tubingen: Gunter Narr Verlag Tubingen, 2005, pp. 297-305.
- IMIZCOZ, Ruth Sánchez - La influencia de Moreto en Francia e Inglaterra. In LOBATO, Maria Luísa; Domínguez, Francisco (Eds.) - *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, Tomo II, 2004, pp. 1599-1607.
- JOHNSON, Francis R. - Marlowe's Astronomy and Renaissance Skepticism. *English Literary History*. Vol. 13, No. 4 (1946), pp. 241-254.
- JORGE, Maria – *Físicos*. Lisboa: Quimera, 1991.
- KAIL, Andrée – Note sur le théâtre de Fontenelle. *The French Review*. Vol. 36, No. 2 (1962), pp. 133-137.
- KATRITZKY, M. A. – Traveler’s Tales: Magic and Superstition on Early Modern European and London Stages. In THEILE, V.; MCCARTHY, Andrew D. (Eds.) – *Staging the Superstitions of Early Modern Europe*, 2013, pp. 217-238.
- LANGBAIN, Gerard; GILDON, Charles – *The lives and characters of the English dramatick poets also an exact account of all the plays that were ever yet printed in the English tongue, their double titles, the places where acted, the dates when printed, and the persons to whom dedicated, with remarks and observations on most of the said plays / first begun by Mr. Langbain; improv'd and continued down to this time, by a careful hand*. London: Printed for Tho. Leigh and William Turner, 1699.
- LLOYD, Claude – John Dryden and the Royal Society. *PMLA*. Vol. 45, No. 4 (1930), pp. 967-976.

- MADDUX, Harry – The Virtuoso and Puritanism in 1676. *Languages, Literature & Philosophy Faculty Research* [em linha]. Paper 1, 2007. Disponível em: WWW<URL: <http://digitalscholarship.tnstate.edu/llp/1/>>. [Consult. 8 set. 2016].
- MANDELBROJT, Jacques – Similarities and Contrasts in Artistic and Scientific Creation-Discovery. *Leonardo*. Vol. 39, No. 5 (2006), pp. 420-425.
- MATOS, Timothy C. – Choleric Fictions: Epidemiology, Medical Authority, and ‘An Enemy of the People’. *Modern Drama*. Vol. 51, No. 3 (2008), pp. 353-368.
- MILES, Dudley Howe - *The Influence of Molière on Restoration Comedy*. New York: The Columbia University Press, 1910.
- MILLING, Jane - *The Basset Table, Susanna Centlivre*. Ontario: Broadview Press, 2009.
- MIRAMÓN, Ana Suárez - La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón. In BERZAL, Montserrat I.; ALCALDE, Maria de Gracia S. (Eds.) - *Actas de las Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*. Madrid: Universidad de San Pablo-CEU, 2001, pp. 263-286. Disponível em: WWW<URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/suarez.htm>. [Consult. 8 ago. 2014].
- MOLINARI, Cesare – *História do Teatro*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MUNRO, Lucy - The Alchemist: Stage History. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online* [em linha]. [Consult. em 30 jun. 2014]. Disponível em http://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/stage_history_Alchemist/.
- MURILLO, Jesús C. – El rey y la monarquía en las comedias de Francisco Bances Candamo. *Archivum*. Vol. 61-62 (2011-2012), pp. 79-114.
- NICHOLL, Charles - *The Chemical Theatre*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- NICHOLL, Charles – ‘Faustus’ and the Politics of Magic. *London Review of Books*. Vol. 12, No. 5 (1990), pp. 18-19.
- NICOLSON, Marjorie; RODES, David S. (Eds.) - *The Virtuoso*. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1966.
- NIDERST, Alain – *Molière*. Paris: Perrin, 2004.
- NIDERST, Alain – *Fontenelle*. Paris: PLON, 1991.
- O'BRIEN, Paula Joan – *The life and works of James Miller, 1704-1744, with particular reference to the satiric contents of his poetry and plays*. London: Westfield College, University of London, 1979. Dissertação de Doutorado.

- O'ROURKE, Warren – *Thomas Shadwell: Restoration Humours and Manners*. Hamilton, Ontario: McMaster University, 1969. Dissertação de Mestrado.
- OPPENHEIMER JR., Max – *Pedro Calderón de la Barca's 'The Fake Astrologer': A Critical Spanish Text and English Translation*. New York: Peter Lang, 1994.
- PALLA, Maria José – Melancolia e Rituais Carnavalescos na 'Farsa dos Físicos' de Gil Vicente. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Edições Colibri, No. 15 (2003), pp. 101-118.
- PEREIRA, Silvina – *'Tras a nevoa vem o sol' – as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2010. Disponível em: WWW<URL: <http://hdl.handle.net/10451/6274>>. [Consult. 10 set. 2016].
- PÉREZ, José Manuel T. – Inventario de Representaciones de 'La Vida es Sueño'. *Signa*. Vol. 22 (2013), pp. 675-712.
- PIPER, Anson C. – The Lisbon of Jorge Ferreira de Vasconcellos. *Luso-Brazilian Review*. Vol. 4, No. 1 (1967), pp. 17-25.
- POTTER, Russel – Three Jacobean Devil Plays. *Studies in Philology*. Vol. 28, No. 4 (1931), pp. 730-736.
- RADCLIFF-UMSTEAD, Douglas - The Sorcerer in Italian Renaissance Comedy. In BEECHER, Donald; CIAVOLELLA, Massimo (Eds.) - *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*. Dovehouse: Carleton Centre for Renaissance Studies, 1986, pp. 73-98.
- RAMÍREZ, Alberto Zambrana – ¿La Astrología como Ciencia? Un Estudio Comparativo entre el 'Astrólogo Fingido' de Calderón de la Barca y la Versión en Inglés 'The Feign'd Astrologer' (1668). *RILCE*. Vol. 20, No. 1 (2004), pp. 99-116.
- RATCLIFF, Jessica - Art to Cheat the Common-Weale: Inventors, Projectors, and Patentees in English Satire, ca.1630–70. *Technology and Culture*. Vol.53 (2012), pp. 337-365.
- SANTIAGO, M. Vitoria Díaz – The Necromancer Friar Bacon in the magic world of Greene's comedy 'Friar Bacon and Friar Bungay'. *Sederi*. Vol. 18 (2008), pp. 5-26.
- SCHERB, Victor I. – Playing at Maturity in John Redford's 'Wit and Science'. *SEL*. Vol. 45, No. 2 (2005), pp. 271-297.
- SÍMINI, Diego – Magia y ciência entrelazadas a finales del XVII: 'La piedra filosofal' de Bances Candamo y 'El Salomón de Mallorca' de Fajardo Acevedo. *Edad de Oro*. Vol. XXVII (2008), pp. 329-338.
- SMITH, Winifred – The Academies and the Popular Italian Stage in the Sixteenth Century. *Modern Philology*. Vol. 8, No. 4 (1911), pp. 561-570.

- SONDHEIM, Moriz – Shakespeare and the Astrology of His Time. *Journal of the Warburg Institute*. Vol. 2, No. 3 (1939), pp. 243-259.
- SOTTONG, Heather R. – Excess and Antagonism in Giordano Bruno’s ‘Il Candelaio’. *Carte Italiane*. Vol. 2, No. 7 (2011).
- STEINER, Arpad - Calderón’s ‘Astrólogo Fingido’ en France. *Modern Philology*. Vol. 24 (1926), pp. 27-30.
- STOLBERG, Tonie L. – Communicating Science through the Language of Dance: A Journey of Education and Reflection. *Leonardo*. Vol. 39, No. 5 (2006), pp. 426-432.
- VENTURA, Augusta Gersão - *Estudos vicentinos: I Astronomia, astrologia*. Coimbra: Oficinas Gráficas de Coimbra Editora, 1937.
- WARD, A. William - *Marlowe’s ‘Tragical History of Doctor Faustus’ and Greene’s ‘Honourable History of Friar Bacon and Friar Bungay’*. Oxford: Oxford University Press, 1878.
- WILCOX, John – *The Relation of Molière to Restoration Comedy*. New York: Benjamin Blom Inc., 1964.
- WILLARD, Thomas S. - John Wilson’s satire of hermetic medicine. In PORTER, Roy; ROBERTS, Marie M. (Eds.) - *Literature and Medicine during the Eighteenth Century*. London: Routledge, 1993.
- YATES, Frances – Magic in Shakespeare’s Last Plays. *Encounter*. April 1975, pp. 14-22.
- ZIMIC, Stanislav – Los médicos del ‘Auto dos físicos’ de Gil Vicente. In STROSETZKI, Christoph (Ed.) – *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2001, pp. 1411-1416.

História e filosofia das artes e da ciência moderna

- AGRIPPA, Henry Cornelius – *The Vanity of the Arts and Sciences*. London: Printed by J. C. for Samuel Speed, 1676.
- ALVES, A. S. – As Longitudes e o nascimento da Ciência moderna. *Helios* [em linha]. No. 4, (Jul. 2000). Disponível em:
 WWW<URL:http://www.mat.uc.pt/~helios/Mestre/Julho00/H41_long.htm>.
 [Consult. 11 set. 2016].
- ANDRÉ, João Maria - *Renascimento e Modernidade*. Coimbra: Edições Minerva, 1997.
- ANDROUTSOS, G. [et al.] - William Harvey (1578-1657): Discoverer of Blood Circulation. *Hellenic Journal of Cardiology*. No. 53 (2012), pp. 6-9. Disponível em:
 WWW<URL:http://www.helleniccardiol.com/archive/full_text/2012/1/2012_1_6.pdf>.

- ANSTEY, P.; Burrows, J. - John Locke, Thomas Sydenham, and the Authorship of Two Medical Essays. *The Electronic British Library Journal* [em linha]. 2009, Article 3. Disponível em: WWW<URL:<http://www.bl.uk/eblj/2009articles/article3.html>>.
- APPLEBAUM, Wilbur - *Encyclopedia of the Scientific Revolution: From Copernicus to Newton*. New York and London: Garland Publishing Inc., 2000.
- BACON, Francis - *Sylva Sylvarum or a Natural History in Ten Centuries*. London: Printed by J. R. for William Lee, 1670. Disponível em: WWW<URL:<https://archive.org/details/sylvasylvarumorn00baco>>.
- BARBIERI, Patrizio - *The Speaking Trumpet: Developments of Della Porta's "Ear Spectacles" (1589-1967)*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2004. Disponível em: WWW<URL: <http://www.patriziobarbieri.it/pdf/trumpet.pdf>>.
- BARRET, Katy - Mr. Whiston's Project for finding the Longitude (MSS/79/130.2). *Cambridge Digital Library* [em linha]. Disponível em: WWW<URL: <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-MSS-00079-00130-00002/1>>. [Consult. 9 ago. 2016].
- BEAL, J. - Two Instances of Something Remarkable in Shining Flesh, from Dr. J. Beal of Yeavel in Somersetshire, in a Letter to the Publisher. *Philosophical Transactions*, Vol. 11, No. 125, 1676, pp. 599-603.
- BENNETT, J. A. – Robert Hooke as Mechanic and Natural Philosopher. *Notes and Records of the Royal Society of London*. Vol. 35, No. 1 (1980), pp. 33-48.
- BOYLE, Robert - *New Experiments Physico-Mechanical: Touching the Spring of the Air and their Effects*. Oxford: Printed by H. Hall, 1662.
- BOYLE, Robert - Some Observations about Shining Flesh, Made by the Honourable Robert Boyle; Febr. 15. 1671/72 and by Way of Letter Addressed to the Publisher, and Presented to the R. Society. *Philosophical Transactions*. Vol. 7, No. 89, 1672, pp. 5108-5116. Disponível em: WWW<URL:<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/7/81-91/5108.full.pdf+html>>. [Consult. 20 set. 2016].
- BOYLE, Robert - *The Christian Virtuoso*. London: Printed by Edw. Jones, 1690. Disponível em: WWW<URL: <https://archive.org/details/christianvirtu00boyluoft>>.
- BOYLE, Robert - Mr. Hobbs's Physical Dialogue, about the Nature of the Air, examined, with relation to the Physico-mechanical Experiments of the Spring and Effects of the Air. In SHAW, Peter (Ed.) - *The Philosophical Works of the Honourable Robert Boyle Esq.* London: Printed for W. And J. Innys, Vol. II, 1725, pp. 679-697. Disponível em: WWW<URL:<https://archive.org/stream/philosophicalwo01boylgoog#page/n692/mode/2up>>.

- BOYLE, Robert - Some Observations about Shining Flesh, Made by the Honourable Robert Boyle; Febr. 15. 1671/72 and by Way of Letter Addressed to the Publisher, and Presented to the R. Society. *Philosophical Transactions*. Vol. 7, No. 89, 1672, pp. 5018-5116.
- BROCKBAND, William – Old Anatomical Theatres and What Took Place Therein. *Medical History*. Vol. 12, No. 4 (1968), pp. 371-384.
- BRUNO, Giordano - *Tratado da Magia*. Introdução, tradução e notas de Rui Tavares. Lisboa: Tinta-da-china, 2007.
- BUTTERFIELD, Herbert – *As Origens da Ciência Moderna*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- CAROLINO, Luís Miguel – *Ciência, Astrologia e Sociedade: A Teoria da Influência Celeste em Portugal (1593-1755)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, 2003.
- CARVALHO, Helena A. de – “*Vir sapiens dominabitur astris*”: *Astrological knowledge and practices in the Portuguese medieval court (King João I to King Afonso V)*. Lisboa: FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Dissertação de Mestrado.
- CARVALHO, Joaquim de - *O livro «contra os juízos dos astrólogos» de frei António de Beja e as suas fontes italianas*. [em linha]. Joaquimdecarvalho.org. Disponível em: WWW<URL:<http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/57-O-livro-contra-os-juizos-dos-astrologos-de-frei-Antonio-de-Beja-e-as-suas-fontes-italianas->>. [Consult. 23 abr. 2013].
- CARVALHO, Joaquim de – *A propósito da atribuição do secreto de los secretos de astrologia ao Infante D. Henrique* [em linha]. Joaquimdecarvalho.org. Disponível em: WWW<URL:<http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/94-A-proposito-da-atribuicao-do-secreto-de-los-secretos-de-astrologia-ao-Infante-D.-Henrique->>. [Consult. 23 abr. 2013].
- CASSINI, Giovanni - *Abregé des Observations & des Reflexions sur la Comete qui a paru au mois de Decembre 1680, & aux mois de Janvier, Fevrier & Mars de cette année 1681*. Paris: Etienne Michallet, 1681.
- COGA, Arthur – An Account of the Experiment of Transfusion, Practised upon a Man in London. *Philosophical Transactions*. Vol. 2, No. 30, 1667, pp. 557-559. Disponível em: WWW<URL:<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/2/23-32/557.full.pdf+html>>. [Consult. 20 set. 2016].
- COHEN, I. Bernard – *Revolution in Science*. Cambridge and London: The Belknap Press of the Harvard University Press, 2001.
- COOK, Harold J. - The Society of Chemical Physicians, the New Philosophy, and the Restoration Court. *Bulletin of the History of Medicine*. Vol. 61 (1987), pp. 61-77.
- COSTA, António A. – *Ciência e Mito*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

- COXE, Thomas – An Account of Another Experiment of Transfusion, viz. Of Bleeding a Mangy into a Sound Dog. *Philosophical Transactions*. Vol. 2, No. 25, 1667, pp. 451-452. Disponível em: WWW<URL:<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/2/23-32/451.full.pdf+html>>. [Consult. 20 set. 2016].
- DENIS J. - An extract from a letter by J. Denis, Doctor of Physick, and Professor of Philosophy and the Mathematicks at Paris, Touching a Late Cure of an Inveterate Phrensy by the Transfusion of Blood. *Philosophical Transactions*. Vol. 2, No. 32, 1668, pp. 617-623. Disponível em: WWW<URL:<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/2/23-32/617.full.pdf+html>>. [Consult. 20 set. 2016].
- DESCARTES, René – Du Monde Visible. In COUSIN, Victor (Ed.) - *Oeuvres*. Paris: F. G. Levrault, Tome III, 1824.
- DRÉVILLON, Hervé - *Lire et écrire l'avenir: L'astrologie dans la France du Grand Siècle (1610-1715)*. Seyssel: Champ Vallon, 1996.
- EAMON, William – Technology as Magic in the Late Middle Ages and the Renaissance. *Janus*. Vol. LXX, No. 3-4 (1983), pp. 171-212.
- EAMON, William – Science and Popular Culture in Sixteenth Century Italy: The “Professors of Secrets” and Their Books. *The Sixteenth Century Journal*. Vol. 16, No. 4 (1985), pp. 471-485.
- EAMON, William – Astrology and Society. In DOOLEY, Brendan (Ed.) – *A Companion to Astrology in the Renaissance*. Leiden: Brill, 2014, pp. 141-191.
- EGERTON, Frank N. – A History of the Ecological Sciences, Part 13: Broadening Science in Italy and England, 1600-1650. *Bulletin of the Ecological Society of America*. Vol. 85 (jul. 2004), pp. 110-124.
- EVELYN, John - *Fumifugium: or The Inconvenience of the Aer and Smoak of London dissipated. Together With some Remedies humbly proposed By J.E.Esq.*. London: Printed by W. Godbid, 1661. Disponível em: WWW<URL:<https://archive.org/stream/fumifugium00eveluoft>>.
- EVELYN, John - *Sylva, Or a Discourse of Forest-trees and the Propagation of Timber in His Majesty's Dominions*. London: Printed by Jo. Martin and Ja. Allestry, 1664.
- FONTENELLE, Bernard B. - Entrétiens sur la Plurarité des Mondes. In Voltaire [et al.] (eds.) - *Oeuvres de Fontenelle: études sur sa vie et son esprit*. Paris: Eugène Didier, 1852, pp. 33-149.
- GALILEI, Galileo – *Sidereus Nuncius: O Mensageiro das Estrelas*. Tradução, estudo e notas por Henrique Leitão. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

- GARIN, Eugénio - *O Zodíaco da Vida: A polémica sobre astrologia do séc. XIV ao séc. XVI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.
- GARIN, Eugénio - *Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- GAUKROGER, Stephen - *The Emergence of a Scientific Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- GRAFTON, Anthony – Girolamo Cardano and the Tradition of Classical Astrology. *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 142, No. 3 (1998), pp. 323-354.
- GRANT, Edward – *Planets, Stars, & Orbs: The Medieval Cosmos, 1200-1687*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GRENET, Micheline - *La passion des astres au XVIIe siècle: De l'astrologie à l'astronomie*. Paris: Hachette, 1994.
- GUÉRIN, Réne-Guy – L'Astrologie au XVIIe siècle: Étude sur la pratique des Horoscopes, notamment à travers ceux du Roi-Soleil (1638-1715). *Annuaire EPHE, Section sciences religieuses*. Vol. 106 (1997-1998), pp. 577-581.
- GUERRINI, Luigi – The 'Accademia dei Lincei', the New World and the 'Libellus de medicinalibus Indorum herbis'. In CLAYTON, M.; GUERRINI, L.; ÁVILA, A. (eds.) – *Flora: The Aztec Herbal*. London: The Royal Collection / Harvey Miller Publishers, 2009, pp. 20-44.
- HALL, Rupert A. – *A Revolução na Ciência 1500-1750*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- HANSON, Craig Ashley – *The English Virtuoso: Art, Medicine, and Antiquarianism in the Age of Empiricism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.
- HATFIELD, Gary - René Descartes. In ZALTA, Edward N. (Ed.) - *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (summer 2016 edition). Disponível em: WWW<URL:<http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/descartes>, em 09/08/2016>.
- HENRY, John – The Fragmentation of Renaissance Occultism and the Decline of Magic. *History of Science*. Vol. 46, No. 1 (2008), pp. 1-48.
- HETHERINGTON, Norriss S. – Almanacs and the Extent of Knowledge of the New Astronomy in Seventeenth-Century England. *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 119, No. 4 (1975), pp. 275-279.
- HOLMES, Richard - The Royal Society's lost women scientists. *The Guardian*. 21/10/2010. [Consult. 9 ago. 2016]. Disponível em: WWW<URL:<https://www.theguardian.com/science/2010/nov/21/royal-society-lost-women-scientists>, em 09/08/2016>.
- HOOKE, Robert – *Micrographia*. London, Printed by Jo. Martyn and Ja. Allestry, 1665.

- HOOKE, Robert - An Account of an Experiment Made by Mr. Hook, of Preserving Animals Alive by Blowing through their Lungs with Bellows. *Philosophical Transactions*. Vol. 2, No. 28, 1667, pp. 532-538. Disponível em: WWW<URL: <http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/2/23-32/539.full.pdf+html>>. [Consult. 20 set. 2016].
- HOUGHTON, JR., Walter E. - The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part I. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 3, No. 1 (1942), pp. 51-73.
- HOUGHTON, JR., Walter E. - The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part II. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 3, No. 2 (1942), pp. 190-219.
- HUNTER, Michael - John Evelyn in the 1650s: A Virtuoso in Quest of a Role. In O'MALLEY, Therese; WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim (Eds.) - *John Evelyn's "Elysium Britannicum" and European Gardening*. Washington: Dumbarton Oaks, 1998. Disponível em: WWW<URL:<http://www.doaks.org/resources/publications/doaks-online-publications/evelyn/evel005.pdf>>.
- JENSEN, William B. - Erasmus on Alchemy. *Bulletin for the History of Chemistry*. Vol. 31, No. 2 (2006), pp. 58-65.
- KASSEL, Lauren - Secrets Revealed: Alchemical Books in Early-Modern England. *History of Science*. Vol. 49, No. 162 (2011), pp. 61-87.
- KASSEL, Lauren - The Astrologer's Tables. *History Today*. Vol. 61, No. 9 (set. 2011), pp. 18-25.
- KASSEL, Lauren - Almanacs and Prognostications. In RAYMOND, Joad (Ed.) - *The Oxford History of Popular Print Culture. Vol. One: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 431-442.
- KASSEL, Lauren (Ed.) [et al.] - Welcome | Casebooks Project [em linha]. *Casebooks Project*. [Consult. 19 fev. 2014]. Disponível em: WWW<URL:<http://www.magicandmedicine.hps.cam.ac.uk>>.
- KASSEL, Lauren (Ed.) [et al.] - Introduction to the casebooks. *Casebooks Project*. [Consult. 19 fev. 2014]. Disponível em: WWW<URL:<http://www.magicandmedicine.hps.cam.ac.uk/the-manuscripts/introduction-to-the-casebooks>>.
- KASSEL, Lauren (Ed.) [et al.] - Simon Forman (1552-1611). *Casebooks Project*. [Consult. 19 fev. 2014]. Disponível em: WWW<URL:<http://www.magicandmedicine.hps.cam.ac.uk/on-astrological-medicine/about-the-astrologers/simon-forman>>.
- KING, Edmund - Observations Concerning Emmets or Ants, Their Eggs, Production, Progress, Coming to Maturity, Use, &c. *Philosophical Transactions*. Vol. 2, No. 23, 1666, pp. 425-428. Disponível em:

WWW<URL:<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/2/23-32/425.full.pdf+html>>. [Consult. 20 set. 2016].

KING, Helen - Green Sickness: Hippocrates, Galen and the Origins of the 'Disease of Virgins'. *International Journal of the Classical Tradition*. Vol. 2, No. 3 (1996), pp. 372-387.

KUHN, Thomas S. – *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Lisboa: Guerra e Paz, 2009.

LANUZA-NAVARRO, Tayra M.C.; ÁVALOS-FLORES, Ana Cecilia – Astrological prophecies and the Inquisition in the Iberian World. In KOKOWSKI, M. (Ed.) – *The Global and the Local: The History of Science and the Cultural Integration of Europe. Proceedings of the 2nd ICESHS*. Cracow: The Press of the Polish Academy of Arts and Sciences, 2007, pp. 681-688. Disponível em: WWW<URL:<http://www.2iceshs.cyfronet.pl/proceedings.html>>.

LAZUNA-NAVARRO, Tayra – Astrological Literature in Seventeenth-Century Spain. *The Colorado Review of Hispanic Studies*. Vol. 7 (2009), pp. 119-136.

LEITÃO, Henrique; MARTINS, Lígia de Azevedo – *O Livro Científico Antigo dos séculos XV e XVI: Ciências físico-matemáticas na Biblioteca Nacional (catálogo de livros científicos dos séculos XV e XVI)*. Lisboa: Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional, 2004.

LILLY, William – *The Christian Astrology*. London: Printed by John Macock, 1659.

LISTER, Martyn; TEMPLER, John - Extracts of Three Letters, One, Concerning Some Philosophical Inquiries about Spiders, together with a Table of 33 Sorts of Spiders to be Found in England; as Also of a Kind of Viviparous Fly: The Second, about an Insect Feeding upon Henbain, and Thereby Qualifying in Its Body the Horrid Smell of That Plant, and Altering It to an Aromatical and Agreeable One: The Third, Containing Some Observations of Glow-Worms. *Philosophical Transactions*. Vol. 6, No. 69, 1671, pp. 2170-2178. Disponível em: WWW<URL:<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/6/69-80/2170.full.pdf+html>>. [Consult. 20 set. 2016].

LUCRETIUS - *The Nature of Things*. Translation: John Selby Watson. London: George Bell & Sons, 1880. Disponível em: WWW<URL:<https://archive.org/details/onnatureofthings00lucruoft>>.

MATTOSO, José – A Necromancia na Idade Média. *HVMANITAS*. Vol. L (1998), pp. 264-283.

McCOLLEY, Grant – Josephus Blancanus and the Adoption of Our Word “Telescope”. *Isis*. Vol. 28, No. 2, (1938), pp. 364-365.

MORLAND, Samuel - *Tuba Stentoro-Phonica, an Instrument of Excellent Uses as well as at Sea, as at Land: Invented and Variously Experimented in the Year 1670*. Londres: W. Godbid, 1671.

- NEWMAN, William R. - *Atoms and Alchemy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- NEWMAN, William R.; GRAFTON, Anthony (Eds.) – *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*. Cambridge and London: The MIT Press, 2001.
- NICHOLL, Charles - The Last Years of Edward Kelley, Alchemist to the Emperor. *London Review of Books*. Vol. 23, No. 8 (2001), pp. 3-8.
- PHILOSOPHICAL TRANSACTIONS - An Account of some Books. Vol. 2, No. 28, 1667, pp. 532-538. Disponível em:
 WWW<URL:<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/2/23-32/532.full.pdf+html>>. [Consult. 20 set. 2016].
- PHILOSOPHICAL TRANSACTIONS - An Account of More Tryals of Transfusion, Accompanied with Some Considerations Thereon, Chiefly in Reference to Its Circumspect Practise on Man; Together with a Farther Vindication of This Invention from Usurpers. Vol. 2, No. 28, 1667, pp. 517-525. Disponível em:
 WWW<URL:<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/2/23-32/517.full.pdf+html>>. [Consult. 20 set. 2016].
- PONTES, J. M. da Cruz – *Astrologia: Da Rejeição Patrística à Apologética Medieval*. *HVMANITAS*. Vol. L (1998), pp. 286-292.
- PORTA, G. Della – *De Humana Physiognomia*. Vico Equense: G. Cacchi, 1586.
- PORTA, G. Della - *Della Magia Naturale*. Napoli: Appresso Antonio Bulifon, 1677.
- PRINCIPE, L.M. - *The Aspiring Adept: Robert Boyle and his Alchemical Quest*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- RAMPLING, Jennifer, M. – The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. Ca. 1490). *Society for the History of Alchemy and Chemistry*. Vol. 57, No. 2 (2010), pp. 125-201.
- RAMPLING, Jennifer M. – John Dee and the alchemists: Practising and promoting English alchemy in the Holy Roman Empire. *Studies in History and Philosophy of Science*. Vol. 43, No. 3 (2012), pp. 498-508.
- RAMPLING, Jennifer M. – John Dee and the sciences: Early modern networks of knowledge. *Studies in History and Philosophy of Science*. Vol. 43, No. 3 (2012), pp. 432-436.
- RAMPLING, Jennifer M. – Transmission and Transmutation: George Ripley and the Place of English Alchemy in Early Modern Europe. *Early Modern Science and Medicine*. Vol. 17, No. 5 (2012), pp. 477-499.

- RAMPLING, Jennifer M. – Depicting the Medieval Alchemical Cosmos: George Ripley's Wheel of Inferior Astronomy. *Early Science and Medicine*. Vol. 18, No. 1-2 (2013), pp. 45-86.
- ROBINSON, Henry W.; ADAMS, Walter (Eds.) - *The diary of Robert Hooke, M.A., M.D., F.R.S., 1672-1680, transcribed from the original in the possession of the Corporation of the city of London (Guildhall library)*. London: Taylor & Francis, 1935. Disponível em: WWW<URL:<http://quod.lib.umich.edu/g/genpub/AGG6204.0001.001>>. [Consult. 13 mar. 2013].
- RUTKIN, H. Darrel – Astrology. In PARK, K.; DASTON, L. (eds.) – *The Cambridge History of Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 541-561.
- SCHULTZ, Stanley G. – William Harvey and the Circulation of the Blood: The Birth of a Scientific Revolution and Modern Physiology. *Physiology*. Vol. 17, No. 5 (2002), pp. 175-180.
- SHAPIRO, Barbara; FRANK JR., Robert G. – *English Scientific Virtuosi in the 16th and 17th Centuries*. Los Angeles: William Clark Memorial Library, University of California, 1979.
- SHAW, Peter (Ed.) - *The Philosophical Works of the Honourable Robert Boyle Esq.*. London: Printed for W. And J. Innys, Vol. II, 1725, p. 679. Disponível em: WWW<URL:<https://archive.org/stream/philosophicalwo01boylgoog>>.
- SPILLER, Elizabeth – Shakespeare and the Making of Early Modern Science: Resituating Prospero's Art. *South Central Review*. Vol. 26, No. 1-2 (2009), pp. 24-41.
- SPRAT, Thomas - *The History of the Royal-Society of London For the Improving of Natural Knowledge*. London: Printed by T.R. for J. Martyn, 1667.
- TARRANT, Neil - Giambattista Della Porta and the Roman Inquisition: censorship and the definition of Nature's limits in sixteenth-century Italy. *The British Journal for the History of Science*. Vol. 46, No. 4 (2013), pp. 1-25.
- THORNDIKE, Lynn - *A History of Magic and Experimental Science*. New York: Columbia University Press, 1923-1958.
- THULESIUS, Olav - *Nicholas Culpeper: English Physician and Astrologer*. London: MacMillan, 1992.
- TORRANO, D. Ginés de Rocamora y - *Sphera del Universo*. Madrid: Imp. Juan Herrera, 1599.
- TYSON, Edward - Lumbricus Latus, or a Discourse Read before the Royal Society of the Joynted Worm, Wherein a great Many Mistakes of Former Writers concerning It, are Remarked. *Philosophical Transactions*. Vol. 13, Nos. 113-144 (jan. 1683), pp. 143-154. Disponível em: WWW<URL:<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/13/143-154/113.full.pdf+html>>. [Consult. 09 ago. 2016].

VIDAL, Silvina - Giordano Bruno y la escolástica. *Eadem Utraque Europa*. Año 3, Nos. 4/5 (2007), pp. 143-163.

WEBBER, Bernard G. – *Samuel Pepys and John Evelyn as Restoration Virtuosi*. The University of British Columbia, 1950. Dissertação de Mestrado.

WEST, John B. - Robert Boyle's landmark book of 1660 with the first experiments on rarified air. *Journal of Applied Physiology*. Vol. 98, No. 31-39 (2005). Disponível em: WWW<URL:<http://jap.physiology.org/content/98/1/31>>. [Consult. 7 ago. 2014].

WESTMAN, Robert S. - *The Copernican Question: Prognostication, Skepticism, and Celestial Order*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011.

WILKINS, John - *The Discovery of a World in the Moone*. London: Printed by E.G., 1638.

YATES, Frances A. - *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. New York: Routledge, 2001.

YATES, Frances A. - *Giordano Bruno and the hermetic tradition*. Chicago and London: The Chicago University Press, 1964.

IMÍSCOZ, José M. F. – Informe de Juan Bautista Labaña, cosmógrafo real, sobre el sistema de cálculo de la longitude de Galileo Galilei. *Edad Moderna*. pp. 817-836.

Ciência e Teatro

BARNETT, Claudia – A Moral Dialectic: Shelagh Stephenson's 'An Experiment with an Air Pump'. *Modern Drama*. Vol. 49, No. 2 (2006), pp. 206-222.

BIRNINGER, Johannes – Performance and Science. *PAJ*. Vol. 85 (2007), pp. 22-35.

CAMPOS, Liliane – Searching for resonance: scientific patterns in Complicite's 'Mnemonic' and 'A Disappearing Number'. *Interdisciplinary Science Reviews*. Vol. 32, No. 4 (2007), pp. 326-334.

CAMPOS, Liliane – Le modele scientifique dans le Théâtre de Tom Stoppard. *Épistémocritique* [em linha]. Vol. 2 (2008). Disponível em: WWW<URL:<http://www.epistemocritique.org/spip.php?article47&lang=fr>>. [Consult. 8 set. 2016].

CAMPOS, Liliane (Coord.) – Côté sciences. *Alternatives théâtrales*. No. 102-103 (2009).

CAMPOS, Liliane – *Sciences en scène dans le théâtre britannique contemporain*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

- CAMPOS, Liliane; SHEPHERD-BARR, Kirsten – Science and theatre in open dialogue: ‘Biblioetica’, ‘Le Cas de Sophie K.’ and the postdramatic science play. *Interdisciplinary Science Reviews*. Vol. 31, No. 3 (2006), pp. 245-253.
- COPPOLA, Al – “*In Fine, You’ll Apprehend it Better When you See it*”: *Satires of Science on the Restoration and Eighteenth-Century Stage*. New York: Fordham University, 2008. Dissertação de Doutorado.
- COPPOLA, Al – Retraining the Virtuoso’s Gaze: Behn’s ‘Emperor of the Moon’, the Royal Society, and the Spectacles of Science and Politics. *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 41, No. 4 (2008), pp. 481-506.
- COUNCIL FOR SCIENCE AND TECHNOLOGY – *Imagination and Understanding: A Report on the Arts and Humanities in relation to Science and Technology*. Great Britain: Council for Science and Technology, July 2001. Disponível em: WWW<URL:<http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20121212135622/http://www.bis.gov.uk/assets/cst/docs/files/whats-new/01-1051-imagination-understanding>>. [Consult. 14 set. 2016].
- DASENBROCK, Reed W. – Copenhagen: The Drama of History. *Contemporary Literature*. Vol. 45, No. 2 (2004), pp. 218-238.
- DEKKER, Nicholas John – *Quantifying the Human: Michael Frayn’s ‘Copenhagen’ in the Discourse of Science and Drama*. Ohio: Ohio State University, 2004. Dissertação de Mestrado.
- DEMASTES, William W. – Re-Inspecting the Crack in the Chimney: Chaos Theory from Ibsen to Stoppard. *New Theatre Quarterly*. Vol. 10, No. 39 (1994), pp. 242-254.
- DJERASSI, Carl - Science and theatre. *Interdisciplinary Science Reviews*. Vol. 27, No. 3, (2002), pp. 193-201.
- DUNCAN, Carson S. – *The New Science and English Literature in the Classical period*. Menasha, Wisconsin: The Colleiate Press/George Banta Publishing Co., 1913. Dissertação de Doutorado.
- DUNCAN, Carson S. - The Scientist as a Comic Type. *Modern Philology*, Vol. 14, No. 5 (1916), pp. 281-291.
- DASGUPTA, Gautam – From Science to Theatre: Dramas of Speculative Thought. *Performing Arts Journal*. Vol. 9, No. 2-3 (1985), pp. 237-246.
- FIOLHAIS, Carlos – Ciência em Palco. In MONTENEGRO, M.; GERALDO, J. (Eds.) – Partilha de Cena: Teatro e Ciência. Coimbra: MAFIA – Federação Cultural de Coimbra, No. 0 (2006).
- FRAZZETTO, Giovanni – Science on the Stage. *EMBO reports*. Vol. 3, No. 9 (2002), pp. 818-820.

- GARGANO, Cara – Complex Theatre: Science and Myth in Three Contemporary Performances. *New Theatre Quarterly*. Vol. 14, No. 54 (1998), pp. 151-158.
- GARGANO, Cara – The Starfish and the Strange Attractor: Myth, Science, and Theatre as Laboratory in Maria Irene Fornes' 'Mud'. *New Theatre Quarterly*. Vol. 13, No. 51 (1997), pp. 214-220.
- GILDE, Joseph M. – Shadwell and the Royal Society: Satire in 'The Virtuoso'. *Studies in English Literature, 1500-1900*. Vol. 10, No. 3 (1970), pp. 469-490.
- HAYNES, Roslynn D. – *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1994.
- LIN, Kenneth – Diagonally Towards the Sublime: Science in the Theater. *World Literature Today*. Jan-feb. 2011, pp. 51-55.
- LLOYD, Claude - Shadwell and the Virtuosi. *PMLA*. Vol. 44, No. 2 (1929), pp. 472-494.
- MARCH, Florence – Farce, satire et science dans 'The Emperor of the Moon' (1687) d'Aphra Behn. *Études Épistemè*. No. 10 (2006), pp. 99-115.
- MASSARANI, Luísa (Ed.) – Memórias do Simpósio Ciência e Arte 2006. Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz, 2007.
- MAZZIO, Carla – Shakespeare and Science: c. 1600. *South Central Review*. Vol. 26, No. 1-2 (2009), pp. 1-23.
- MONTENEGRO, Mário - *Texto dramático de tema científico: o caso particular de Carl Djerassi*. Porto: Universidade do Porto, 2007. Dissertação de Mestrado.
- MYERS, Robert - Science, Infiltrating the Stage, Puts Life Under the Microscope. *The New York Times* [em linha]. 5 dez. 1999. Disponível em: WWW<URL: <http://www.nytimes.com/1999/12/05/arts/theater-science-infiltrating-the-stage-puts-life-under-the-microscope.html?pagewanted=all>>. [Consult. 8 set. 2016].
- NELHAUS, Tobin – Science, History, Theatre: Theorizing in Two Alternatives to Positivism. *Theatre Journal*. Vol. 45 (1993), pp- 505-527.
- ORTHOFFER, M. A. – The scientist on the stage: A survey. *Interdisciplinary Science Reviews*. Vol. 27, No. 3 (2002), pp. 173-183.
- ROSSITER, Kate [et al.] – From Page to Stage: Dramaturgy and the Art of Interdisciplinary Translation. *Journal of Health Psychology*. Vol. 13, No. 2 (2008), pp. 277-286.
- SERÔDIO, Maria Helena (Ed.) – Dossiê Temático [teatro e ciência]. *Sinais de Cena*. No. 16 (dez. 2011).

- SHANAHAN, John – Ben Jonson’s Alchemist and Early Modern Laboratory Space. *The Journal for Early Modern Cultural Studies*. Vol. 8, No. 1 (2008), pp. 35-66.
- SHANAHAN III, John H. – *Stages of Knowledge: Theater and Laboratory in Seventeenth and Early Eighteenth-Century England*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers, The State University of New Jersey, 2002. Tese de Doutorado.
- SHEPHERD-BARR, Kirsten – Hibert’s Hotel, Other Paradoxes, Come to Life in New “Math Play”. *SIAM News*. Vol. 36, No. 7 (2003).
- SHEPHERD-BARR, Kirsten - *Science on Stage*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- SILVETTE, Herbert - *The Doctor on the Stage*. Knoxville: The University of Tennessee, 1967.
- SOLOSKI, Alexis – Why does theatre plus science equal poor plays. *The Guardian* [em linha]. 26 jul. 2010. Disponível em: WWW<URL:<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/26/science-plays-stoppard>>. [Consult. 8 set. 2016].
- STEPHENSON, Jenn – Metatheatre and Authentication through Metonymic Compression in John Mughton’s Possible Worlds. *Theatre Journal*. Vol. 58, No. 1 (2006), pp. 73-94.
- STEPHENSON, Jenn (Ed.) – Science, Technology and Theatre. *Canadian Theatre Review*. Vol. 131 (2007).
- STEWART, Victoria – A Theatre of Uncertainties: Science and History in Michael Frayn’s ‘Copenhagen’. *New Theatre Quarterly*. Vol. 15, No. 4 (1999), pp. 301-307.
- TROFIMOVA, Violetta – Crossing the Boundaries: Aphra Behn and John Wilkins Popularizing the “New Science”. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. Vol. 50 (2005), pp. 87-100.
- VALMER, Michel – Théâtre et science de la mémoire. *Alliage* [em linha]. No. 33-34 (1998). Disponível em: WWW<URL:<http://www.tribunes.com/tribune/alliage/33-34/valm.htm>>. [Consult. 8 set. 2016].
- VALMER, Michel – *Le Théâtre de Sciences*. Paris: CNRS Editions, 2005.
- WEBER, Bruce – Science Finding a Home Onstage. *The New York Times* [em linha]. 2 jun 2000. Disponível em: WWW<URL:<http://www.nytimes.com/2000/06/02/movies/critic-s-notebook-science-finding-a-home-onstage.html?pagewanted=all>>. [Consult. 8 set. 2016].
- ZEHEILEN, Eva-Sabine - *Science:Dramatic*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, 2009.

ZEHELEIN, Eva-Sabine – Staging it: Bridging the Two Cultures? Mick Gordon, Paul Broks: On Ego. In BOTTÀ, Giacomo; HARMANMAA, Marja (Eds.) - *Language and the Scientific Imagination: Proceedings of the 11th Conference of the International Society for the Study of European Ideas (ISSEI)* [em linha]. Helsinki: Language Centre, University of Helsinki, 2010. Disponível em: WWW<URL: <http://hdl.handle.net/10138/15321>>. [Consult. 9 set. 2016].

Geral

ABAD, Reynald - Prédications. In *Dictionnaire Louis XIV*, Lucien Bély (Ed.). Paris: Robert Laffont, 2015, pp. 1101-1105.

AMUNDSEN, Karin – The Duke’s Devil and Doctor Lambe’s Darling: A Case Study of the Male Witch in Early Modern England. *Psi Sigma Siren*. Vol. 2, No. 1 (2012), pp. 28-60.

ASHMOLE, Elias - Sol in Ascendente: or, the glorious appearance of Charles the second, upon the horizon of London, in her horoscopical sign, Gemini. In MACLEAN, Gerald (Ed.) - *The Return of the King: An Anthology of English Poems Commemorating the Restoration of Charles II* [em linha]. Virginia: Electronic Text Center, University of Virginia Library, Part VI, Poem 6.5 (1660). Disponível em: WWW<URL:<http://cowley.lib.virginia.edu/MacKing/MacKing.html>>.

ASTELL, Mary - *An essay in Defence of the Female Sex*. London: Printed for A. Roper and E. Wilkinson, 1696. Disponível em: WWW<URL:<https://archive.org/details/essayindefenceof00aste>>.

ASTELL, Mary - *A Serious Proposal to the Ladies, for the advancement of their True and Greatest Interest*. London: Printed for Richard Wilkin, 1697. Disponível em: WWW<URL:<https://archive.org/details/seriousproposalt00aste>>.

BALL, Philip – Alchemical culture and poetry in early modern England. *Interdisciplinary Science Reviews*. Vol. 31, No. 1 (2006), pp. 77-92.

BOILEAU, Nicolas - *Oeuvres*. La Haye: P. Gosse & J. Neaulme, Tome I, 1729.

BRAY, William (Ed.) - *Diary and Correspondence of John Evelyn*. London: Henry Colburn Publisher, Vol. I, 1850.

BUESCU, Ana Isabel – Livros e livrarias de reis e príncipes entre os séculos XV e XVI: Algumas notas. *eHumanista*. Vol. 8 (2007), pp. 143-170.

CIBBER, Theophilus - *The Lives of Poets of Great Britain and Ireland: to the time of Dean Swift*. London: Printed for R. Griffiths, Part. V, 1753. Disponível em: WWW<URL:<http://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004851380.0001.005>>.

COWAN, Brian - *The Social Life of Coffee: The Emergence of the British Coffeeshouse*. New Haven: Yale University Press, 2011.

- D'ANBRUN, Comiers - Discours sur les Comètes. In *Mercure Galant*. Paris, jan. 1681, pp. 103-144. Disponível em: WWW<URL:<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6218374s/>>.
- DAVIS, Dylan W. - Nicholas Culpeper: Herbalist of the People [em linha]. *Skyscript*. 2005. Disponível em: WWW<URL:<http://www.skyscript.co.uk/culpeper.html#9back>>. [Consult. 14 set. 2016].
- DAVIES, Owen - *Popular Magic: Cunning-folk in English History*. London: Continuum, 2007.
- DEFRANCRE, Eugène - *Catherine de Médicis, ses astrologues et ses magiciens-empoisonneurs*. Paris: Mercure de France, 1911.
- ENGLISH FAUST BOOK. *Digital Library Project*. Disponível em: WWW<URL:<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.03.0001>>. [Consult. 30 jun. 2014].
- EVELYN, John - Diary; from 1620 to 1665. In BRAY, William (Ed.) - *Diary and Correspondence of John Evelyn*. London: Henry Colburn Publisher, Vol. I, 1850, pp. 1-399.
- FRENCH, John - *The Art of Distillation*. London: Printed by Richard Cotes, 1651. Disponível em: WWW<URL:http://www.levity.com/alchemy/jfren_ar.html>. [Consult. 13 set. 2016].
- GARDNER, William B. - John Dryden's Interest in Judicial Astrology. *Studies in Philology*. Vol. 47, No. 3, 1950, pp. 506-521.
- GASKILL, Malcolm - Witchcraft, Politics, and Memory in Seventeenth-Century England. *The Historical Journal*, Vol. 50, No. 2 (2007), pp. 289-308.
- HANSON, Craig Ashley - *The English Virtuoso: Art, Medicine, and Antiquarianism in the Age of Empiricism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.
- HINE, William L. - J. B. Morin: The Last "Official" Court Astrologer. *Cahiers du dix-septième*. N°2 (1988), pp. 121-134.
- HUTTON, Charles (Ed.) - *A Mathematical and Philosophical Dictionary*. London: Printed for J. Johnson and C. G. and J. Robinson, Vol. II, 1795.
- JAMES I, King of England - *Daemonologie*. London: Printed by Robert Walde-graue, 1597. Disponível em: WWW<URL:<http://www.gutenberg.org/ebooks/25929>>. Consultado em 3/4/2013>.
- LALANNE, Ludovic - *Curiosités Bibliographiques*. Paris: Adolphe Delahays, 1857.
- MARSHALL, Alan - *Sir Samuel Morland and Stuart Espionage*. Tunbridge Wells: Friends of the Parish Church of King Charles the Martyr, 2003.

- MERCURE GALANT. Paris: au Palais, jan. 1681. Disponível em:
 WWW<URL:http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6218374s. [Consult. 09 ago. 2016]>.
- NICOLSON, Marjorie – The “New Astronomy” and English Literary Imagination. *Studies in Philology*. Vol. 32, No. 3 (1935), pp. 428-462.
- NICOLSON, Marjorie – The Telescope and Imagination. *Modern Philology*. Vol. 32, No. 3 (1935), pp. 233-260.
- NORTON, Samuel - *The Key of Alchemy*. Transcrito do manuscrito original por William A. Ayton. 1577. Disponível em:
 WWW<URL:http://www.levity.com/alchemy/norton_k.html>. [Consult. 08 ago. 2016].
- ORRJE, Jacob – Reading art, Reading nature: How microscopic literature formed seventeenth-century readers. *Lychnos*. Vol. 2009, pp. 91-116.
- OXFORD UNIVERSITY STATUTES. Traduzido por G. R. M. Ward. London: William Pickering, Vol.I, 1845.
- PEPYS, Samuel - *The Diary of Samuel Pepys M.A. F.R.S.*. Ed. Henry B. Wheatley. London: George Bell and sons, 1893.
- PLANT, David - The Life and Work of William Lilly [em linha]. *Skyscript*. Disponível em:
 WWW<URL:http://www.skyscript.co.uk/lilly.html>. [Consult. 11 jun. 2013].
- ROBINSON, James Howard - *The Great Comet of 1680: a study in the history of rationalism*. Minnesota: Press of the Northfield News, 1916.
- SCHOENER, Gustav Adolf - ‘The Flood’ of 1524: The First Mass-media Event in European History. *Esoterica*. Michigan State University, Volume IX (2007), pp. 166-178.
 Disponível em:
 WWW<URL:http://www.esoteric.msu.edu/VolumeIX/EsotericaIX.pdf>.
- SENDIVOGIUS, Michael - A Dialogue between Mercury, the Alchemists, and Nature. In *A New Light of Alchymie*. London: Richard Cotes, Part 2, 1650.
- SMALL, Alastair; SMALL, Carola - John Evelyn and the Garden of Epicurus. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. London: The Warburg Institute, Vol. 60 (1997), pp. 194-214.
- SOUKUP, Rudolf Werner - Michael Sendivogius: An alchemist and Austrian-Polish double agent of the beginning 17th century. In KOKOWSKI, M. (Ed.) – *The Global and the Local: The History of Science and the Cultural Integration of Europe. Proceedings of the 2nd ICESHS*. Cracow: The Press of the Polish Academy of Arts and Sciences, 2007, pp. 425-428. Disponível em:
 WWW<URL:http://www.2iceshs.cyfronet.pl/proceedings.html>.

SS. SISTUS V - *Bullarium* (Cherubini vol 2 ff 490-696), 1586. Disponível em: WWW<URL:[http://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1585-1590,_SS_Sixtus_V,_Bullarium_\(Cherubini_vol_2_ff_490-696\),_LT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1585-1590,_SS_Sixtus_V,_Bullarium_(Cherubini_vol_2_ff_490-696),_LT.pdf)>. [Consult. 9 mai. 2013].

SS. URBANUS VIII - *Bullarium* (Cherubini vol 4 ff 001 236), 1631. Disponível em: WWW<URL:[http://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1623-1644,_SS_Urbanus_VIII,_Bullarium_\(Cherubini_vol_4_ff_001_236\),_LT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1623-1644,_SS_Urbanus_VIII,_Bullarium_(Cherubini_vol_4_ff_001_236),_LT.pdf)>. [Consult. 9 mai. 2013].

THE WOMEN'S PETITION AGAINST COFFEE representing to publick consideration the grand inconveniencies accruing to their sex from the excessive use of that drying, enfeebling liquor : presented to the right honorable the keepers of the liberty of Venus / by a well-willer. London: [s.n.], 1674. Disponível em: WWW<URL:<http://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A66888.0001.001>>.

WEIER, Johann - *De Praestigiis Daemonum et Incantationibus ac Venificiis.* Basileia: Officina Oporiniana, 1568.

Lista 1. Principais temas filosóficos e científicos presentes nas peças

Estrutura do universo / cosmologia

- 1592 Dr. Faustus (Aristotélica | ref. a esferas celestes)
- 1615 Albumazar (Aristotélica | ref. a esferas celestes)
- 1625 La Desdichada Estefania (Aristotélica | ref. a movimento das esferas)
- 1625 El Astrologo Fingido (Ptolemaica | ref. a epiciclo)
- 1635 La Vida es Sueño (Aristotélica | ref. a esferas celestes)
- 1730 The Humours of Oxford (Copernicana | menção a sistema copernicano vs ptolemaico)

Telescópio

- 1615 **Albumazar**
- 1665 The Projectors
- 1676 The Virtuoso
- 1681 La Comète
- 1705 The Basset Table
- 1730 The Humours of Oxford

Microscópio

- 1668 The Projectors
- 1676 (The Virtuoso)
- 1705 **The Basset Table**
- 1730 The Humours of Oxford

Circulação sanguínea

- 1668 The Mock Astrologer
- 1673 Le Malade Imaginaire
- 1705 The Basset Table

Determinação da longitude

- 1665 The Projectors
- 1668 Tarugo's Wiles
- 1730 The Humours of Oxford

Royal Society

- 1668 Tarugo's Wiles: Or, The Coffeehouse
- 1676 The Virtuoso
- 1693 The Female Virtuoso's
- 1705 The Basset Table

Filosofia cartesiana

- 1672 Les Femmes Savantes (Teoria dos Turbilhões, e mais)
- 1681 La Comète (Teoria dos Turbilhões)
- 1705 The Basset Table (Corpo animal como máquina)

Habitabilidade da Lua e de outros planetas

- 1676 The Virtuoso
- 1681 La Comète
- 1705 The Basset Table
- 1730 The Humours of Oxford

Acontecimentos astronómicos relevantes assinalados

- Grande conjunção de 1524
- 1524 Auto dos Físicos
- Grande cometa de 1680
- 1681 La Comète

Lista 2. Homens praticantes de artes e da ciência referenciados nas peças

(entre parêntesis curvos a arte/ciência a que são associados)

[entre parêntesis retos os casos em que não são nomeados]

sublinhados os casos em que as pessoas visadas são contemporâneas à peça ou falecidas há menos de 20 anos

- Tomás Torres (*ca.* 1500- *a.* 1555)
- 1524 Auto dos Físicos (médico-astrólogo | é personagem)
- D. Francisco de Melo (*ca.* 1490-1536)
- 1527 Auto da Feira (astrologia)
- Regiomontano (1436-1476)
- 1527 Auto da Feira (astrologia)
- Nostradamus (1503-1566)
- 1563 The Buggbears (astronomia e magia negra | personagem com o seu nome)
- 1645 Jodelet Astrologue (Cesar, filho de Nostradamus | astrologia)
- 1657 Le Feint Astrologue (astrologia)
- 1668 The Feign'd Astrologer (astrologia)
- 1681 La Comète (astrologia)
- Albumasar (787-886)
- 1572 Lo Astrologo (astrologia | nomeia a personagem principal)
- 1617 La Desdichada Estefania (astrologia | é personagem)
- 1615 Albumazar (astrologia | dá título à peça e nomeia a personagem principal)
- Ptolomeu (*ca.* 100- *ca.* 170)
- 1572 Lo Astrologo (astrologia)
- Geber (*ca.* 721- *ca.* 815)
- 1582 Il Candelaio (alquimia)
- Demócrito (*ca.* 460- *ca.* 370 a.C.)
- 1582 Il Candelaio (alquimia)
- Avicena (*ca.* 980-1037)

1582 Il Candelaio (alquimia)

- Aristóteles (384-322 a.C.)

1592 Dr. Faustus (lógica)

- John Dee (1527-1608)

1592 [Doctor Faustus]

1610 [The Alchemist] (alquimia)

1663 The Cheats (necromancia)

- Galeno (ca. 129- ca. 200)

1592 Dr. Faustus

1610 The Alchemist

1615 [Albumazar] (refs. medicina galénica)

1658 Le Médecin Volant

1663 [The Cheats] (refs. medicina galénica)

1665 [L'Amour Médecin] (refs. medicina galénica)

1666 [Le Médecin Malgré Lui] (refs. medicina galénica)

1669 Mr. de Pourceaugnac

1673 [Le Malade Imaginaire] (refs. medicina galénica)

- Paracelso (1493-1541)

1610 The Alchemist (iatroquímica)

1663 The Cheats (necromancia)

- Edward Kelley (1555-1597)

1610 The Alchemist (alquimia)

- Galileu (1564-1642)

1615 Albumazar (telescopio, luas de Júpiter)

1668 Tarugo's Wiles (telescopio, manchas solares)

- Giovanni Battista della Porta (1535-1615)

1625 El Astrologo Fingido (astrologia)

- 1668 The Mock Astrologer (fisiognomonía)
- D. Ginès de Rocamora (1550-1612)
- 1625 El Astrologo Fingido (astrologia)
- João Baptista Lavanha (ca. 1550-1624)
- 1632 La Dorotea (astrologia)
- Himbert de Billy [Corneille de Blockland] (ca. 1530- ca. 1610)
- 1645 Jodelet Astrologue (astrologia)
- Hipócrates (ca. 460- ca. 370 a.C.)
- 1658 Le Médecin Volant
- 1665 L'Amour Médecin
- 1666 Le Médecin Malgré Lui
- 1669 Mr. de Pourceaugnac
- John Heydon (1629- ca. 1667)
- 1663 [The Cheats]
- Cornelius Agrippa (1486-1535)
- 1668 The Mock Astrologer (necromancia)
- William Lilly (1602-1681)
- 1668 [The Feign'd Astrologer] (astrologia)
- 1668 The Mock Astrologer (astrologia | aldrabão)
- Andrea Argoli (1570-1659)
- 1668 The Mock Astrologer (astrologia)
- Jean-Baptiste Morin (1582-1656)
- 1670 [Les Amants Magnifiques]
- Descartes (1596-1650)

1672 Les Femmes Savantes

1705 The Basset Table

- William Harvey (1578-1657)

1673 [Le Malade Imaginaire]

- Robert Hooke (1635-1703)

1676 [The Virtuoso]

- Robert Boyle (1627-1691)

1676 [The Virtuoso]

- John Evelyn (1620-1706)

1676 [The Virtuoso]

- John Wilkins (1614-1672)

1676 [The Virtuoso]

- Euclides (*fl. ca. 300 a.C*)

1730 The Humours of Oxford

- Newton (1643-1727)

1730 The Humours of Oxford

Lista 3. Obras referenciadas nas peças

[entre parêntesis retos os casos em que não são nomeadas]

- *De Praestigiis Daemonum* (1563), de Johann Weier
1563 [The Buggbears]
- *De Occulta Philosophia* (1533), de Cornelius Agrippa
1563 [The Buggbears]
- *De Mineralibus* (1476), de Alberto Magno
1582 [Il Candelaiio]
- *Tractatus Aureus*, de Hermes Trismegisto
1582 [Il Candelaiio]
- *De Motu Octavae Sphaerae* (1513), de Agostino Ricci
1592 [Dr. Faustus]
- *De Mundi Sphaera, sive Cosmografia* (1555), de Oronce Finé
1592 [Dr. Faustus]
- *Magia Naturalis* (1558), de della Porta
1615 [Albumazar]
- *Sidereus Nuncius* (1610), de Galileu
1615 Albumazar
- *Dialogus Mercurii Alchymistae et Nature* (1607), de Michael Sendivogius
1625 [Mercury Vindicated]
- *New Method of Rosie-Crucian Physick* (1658), de John Heydon
16632 [The Cheats]
- *The English Physitians Guide* (1662), de John Heydon
1663 [The Cheats]

- *Centiloquium* (1492), de Hermes Trismegisto
1668 The Mock Astrologer

- *De Humana Physiognomia* (1586), de della Porta
1668 The Mock Astrologer

- *The Discovery of a Projector* (1641), de Thomas Brugis
1665 The Projectors

- *Metallica* (1612), de Simon Sturtevant
1665 The Projectors

- *Micrographia* (1665), de Robert Hooke
1665 [The Projectors]
1676 [The Virtuoso]
1705 [The Basset Table]

- *Philosophical Transactions da Royal Society* (1665 [1^o número]), VV.AA.
1676 [The Virtuoso]
1705 [The Basset Table]

- *The Discovery of a World in the Moon* (1638), de John Wilkins
1676 [The Virtuoso]

Quadro 1. Quadro síntese da análise das peças

QUADRO SÍNTESE DA ANÁLISE DAS PEÇAS				
PEÇA	ARTE / CIÊNCIA PRESENTE	MODO DE PRESENÇA	EFICÁCIA DA INTRODUÇÃO DA ARTE/CIÊNCIA	CRÍTICA À ARTE/CIÊNCIA ?
<i>Auto da Exortação da Guerra</i> (tragicomédia) Gil Vicente, 1513	necromancia, astrologia	Personagem do clérigo necromante; Discurso astrológico judicativo, traçando predições a partir da conjuntura astral.	A introdução do necromante é expediente dramático que permite a invocação de personagens históricas da Antiguidade; o conteúdo astrológico presente na peça é artifício para fazer o elogio à família real portuguesa e enaltecer os seus feitos e conseqüimentos; serve também para afirmar a supremacia do poder de Deus sobre o dos astros.	Não
<i>Auto dos Físicos</i> (farsa) Gil Vicente, 1524	medicina astrológica	Personagem médico-astrólogo; Diagnóstico médico associando estado de saúde e prescrições às posições dos astros; provável referência à famosa conjunção de astral de 1524.	Sátira aos médicos e, em particular, à medicina de base astrológica, utilizando o discurso médico-astrológico para fazer paródia, subvertendo as relações habituais entre os astros e o corpo humano. Sátira mais específica pela inclusão como personagem de matemático-astrólogo contemporâneo.	Sim, à medicina astrológica
<i>Auto da Feira</i> (parábola alegórica) Gil Vicente, 1527	astrologia	No prólogo da peça, dito por Mercúrio, é feita referência a astros, signos e constelações celestes, num conjunto de inferências astrológico-judicativas satíricas.	Prólogo parodia a crença na astrologia judicativa e na influência dos astros, com a intenção de afirmar a fé em Deus como a única verdadeira.	Sim, à astrologia judicativa

<i>Del Mal lo Menos</i> (comédia palatina) Lope de Vega, 1617	astrologia	Curto diálogo entre nobre e servo, em que é discutida a falsidade da astrologia (judicativa) face à astronomia	Este diálogo estabelece a distinção entre astrologia e astronomia, associando a primeira à ignorância e falsidade e a segunda ao conhecimento verdadeiro.	Sim, à astrologia judicativa
<i>La Desdichada Estefania</i> (tragicomédia) Lope de Vega, 1624	astrologia	O astrólogo e matemático árabe Albumasar é personagem; É-lhe feito o elogio, na peça, que menciona as suas capacidades na vertente judicativa da astrologia, sendo referidos o movimento de esferas (Aristotélico/Ptolemaico, portanto) e planetas, e também o cálculo de natividades; Utiliza o seu conhecimento para predizer o futuro.	Albumasar terá sido introduzido na peça enquanto nome árabe mítico no domínio da astrologia, cujo poder preditivo é utilizado como catalisador de uma vitória muçulmana.	Não
<i>La Dorotea</i> ("acción en prosa") Lope de Vega, 1632	astrologia	Personagem astróloga traça mapa astral e prediz o futuro relativamente a um caso amoroso; Referência às posições relativas dos astros influenciando as questões terrenas.	Confronto entre inclinação astral, livre arbítrio e onnipotência divina.	Não. Estabelece limites para a astrologia judicativa
<i>La Vida es Sueño</i> (drama filosófico) Calderón de la Barca, 1635	astrologia	Basílio, rei da Polónia, é astrólogo e crê na influência astral; O universo que descreve no seu discurso é aristotélico, com esferas celestes.	A astrologia judicativa é o agente central que desencadeia o conflito. Faz-se o confronto, na peça, da astrologia judicativa com o livre arbítrio e a onnipotência divina. Afirma-se Deus como autoridade suprema.	Não. Estabelece limites para a astrologia judicativa

<p><i>La Exaltación de la Cruz</i> (drama religioso) Calderón de la Barca, 1652</p>	<p>astrologia, magia, necromancia</p>	<p>Sábio persa, anunciado como conhecedor de astrologia, geomancia, hidromancia, pirromancia e eteromancia, que permitem controlar os elementos e lhe permitem saber o futuro; Há uma cena em que invoca espíritos (necromancia) para poder ver o que se passa noutra local, mas o seu poder é suplantado por outro superior, o de Deus.</p>	<p>A peça é uma apologia à fé em Deus. O sábio persa corporiza o conhecimento pagão que será vencido. Ciência e religião, na conceção católica apresentada por Calderón nesta peça, são inseparáveis.</p>	<p>Sim, crítica à magia e necromancia. Estabelece limites para a astrologia judicativa.</p>
<p><i>La Piedra Filosofal</i> (tragicomédia) Francisco de Bances Candamo, 1693</p>	<p>astrologia, magia</p>	<p>Personagem Rocas, filósofo grego que se rodeia de livros, esferas, quadrantes e outros instrumentos matemáticos; Referência à astrologia como ferramenta para antever o futuro, mas sempre em ponderação com o livre arbítrio: os astros influem mas não determinam.</p>	<p>astrologia apresentada como conselheira da decisão política, e tem um papel determinante na definição da ação. É, no entanto, usada para sublinhar a questão filosófica do livre arbítrio.</p>	<p>Não. Estabelece limites para a astrologia judicativa</p>
<p><i>El Astrologo Tunante</i> (entremez) Francisco de Bances Candamo, 1687</p>	<p>astrologia, necromancia (charlatão)</p>	<p>Para além da referência a "astrólogo" no título, existe uma referência à personagem ser uma estudante de Salamanca onde essa suposta necromancia é usada para fingir a invocação de demónios na trapaça que faz à dona da estalagem e respetivos pretendentes.</p>	<p>A referência ao astrólogo é usada como referência de autoridade para o estratagem usado de suposta invocação de espíritos. A astrologia é aqui associada a necromancia e embuste.</p>	<p>Não. Sátira à credulidade.</p>

<p><i>La Comète</i> (comédia) Bernard Bouvier de Fontenelle, 1681</p>	<p>astrologia</p>	<p>Personagem astrólogo que crê na astrologia judicativa; Observa a passagem do cometa de 1680 e atribui-lhe consequências negativas; É referida a composição de almanaques como meio de propagação de informação astrológica; É estabelecida relação entre posições relativas dos astros e acontecimentos terrenos; Astrólogo descreve a teoria cartesiana dos turbilhões; É discutida a composição dos cometas, com referência a teoria de Aristóteles; É trazida a discussão a hipótese da habitabilidade da Lua; É feita referência a tabelas astronômicas e a telescópios enquanto instrumentos para a atividade astrológica.</p>	<p>A passagem do cometa de 1680 é usada como mote oportuno para satirizar a superstição e credulidade na influência dos astros. A representação do astrólogo crente na arte, a prever acontecimentos nefastos que, na realidade não acontecem, é usada para promover a descrença na astrologia judicativa. A composição de um almanaque astrológico, durante a peça, por uma personagem caracterizada como ignorante, tem a função de promover o descrédito nesse gênero de publicação.</p>	<p>Sim</p>
<p><i>La Calandria</i> (comédia) Bernardo Dovizi da Bibbiena, 1513</p>	<p>necromancia (falso praticante)</p>	<p>Não há propriamente arte presente, apenas um estratagema de fazer passar uma personagem por outra sob a designação de necromante.</p>	<p>Introdução da figura do necromante como autoridade capaz de realizar operações sobre-humanas. Função operativa na peça de justificar o estratagema de suposta mudança de identidades no qual ela assenta. A crença nos seus supostos poderes assinala a superstição e credulidade das pessoas, sobretudo quando pretendem satisfazer os seus desejos.</p>	<p>Não</p>

<p><i>Il Negromante</i> (comédia) Ludovico Ariosto, 1520 [influenciada por <i>La Calandria</i> (prov.)]</p>	<p>necromancia, astrologia (charlatão)</p>	<p>Personagem astrólogo descrita como exercendo atividade de filósofo, alquimista, médico, astrólogo, mago e necromante; Referência, no discurso do astrólogo, a influência terrena de conjunção de planetas;</p>	<p>A personagem do necromante aldrabão permite expor a credulidade do ser humano, exacerbada pelos seus desejos de dinheiro, de luxúria ou poder. A sua ação tem a função operativa de propor e executar os estratagemas que se sucedem em cena para a concretização desses desejos e dos seus próprios interesses; A imagem de falsidade estende-se às artes que supostamente pratica.</p>	<p>Sim</p>
<p><i>I Tre Tiranni</i> (comédia) Agostino Ricchi, 1530 [influenciada por <i>Il Negromante</i>]</p>	<p>necromancia, astrologia, quiromancia (falso praticante)</p>	<p>Falso praticante de artes, realiza “consulta” quiromântica e astrológica para predizer futuro de outra personagem; Referência a conjunção e oposição de planetas como fontes de influências; É representada uma (falsa)cerimónia necromante de invocação de espíritos.</p>	<p>A personagem que se faz passar por necromante expõe de modo satírico a credulidade do ser humano, exacerbada pelos seus desejos de dinheiro, de luxúria ou poder; A sua ação tem a função operativa de propor e executar os estratagemas que se sucedem em cena, supostamente para a concretização desses desejos;</p>	<p>Não. Ref. à proibição da prática necromante</p>
<p><i>Lo Spirito</i> (comédia) Giovanni Maria Cecchi, 1549 [influenciada por <i>Il Negromante</i>]</p>	<p>necromancia (charlatão)</p>	<p>Personagem refere estudos de física, lógica e astrologia em Pádua; Refere também ter sido iniciado nas artes de herbalismo, destilação alquimia, engenharia e necromancia.</p>	<p>O praticante das artes é veículo para tentativa de satisfação de interesses das outras personagens, e expõe a credulidade e superstição alheia.</p>	<p>Não. Ref. à proibição da prática necromante.</p>
<p><i>La Spiritata</i> (comédia) Anton Francesco Grazzini, 1560 [influenciada por <i>Il Negromante</i> e <i>Lo Spirito</i>]</p>	<p>necromancia (falso praticante)</p>	<p>Uma das personagens é um académico da Universidade de Pisa que simula ser necromante para ajudar à união de dois amigos; Enumeração de diferentes tipos de espíritos.</p>	<p>O disfarce como necromante é veículo para a resolução de interesse amoroso de outras personagens, utilizando e expondo a credulidade e superstição alheia, neste caso relativamente a espíritos.</p>	<p>Não</p>

<p><i>The Buggbears</i> (comédia)</p> <p>John Jeffere, 1563-66</p> <p>[adaptação de <i>La Spiritata</i> e influência de <i>Il Tre Tiranni</i>]</p>	<p>necromancia (falso praticante)</p>	<p>Falso necromante é sempre referido como “astrônomo” e usa o nome Nostradamus; Enumeração de espíritos; Recitação de encantamentos; É representada uma (falsa) cerimônia necromante de invocação de espíritos; Alusão genérica a influência astral.</p>	<p>O disfarce como necromante é veículo para a resolução de interesse amoroso de outras personagens, utilizando e expondo a credulidade e superstição alheia, relativamente a espíritos.</p>	<p>Não</p>
<p><i>Lo Astrologo</i> (comédia)</p> <p>Giovanni Battista della Porta, 1572</p> <p>[influenciada por <i>Il Negromante</i>]</p>	<p>astrologia, necromancia, e outras artes (charlatão)</p>	<p>Albumasar dá o nome à personagem principal; Descrito como astrólogo que também sabe de necromancia e alquimia; É feita referência a quadrantes, astrolábios e meteoroscópios como instrumentos que utiliza na arte; É introduzida ampla terminologia astrológica no discurso do astrólogo e parceiros, referente a planetas e acontecimentos celestes, como zodíaco, coluro, trópicos, excêntrico, epiciclo, afélio, inteligências planetárias; Assinala-se comentário que caracteriza astrólogos como lunáticos, sempre a observar a Lua;</p> <p>Astrólogo também utiliza a arte da fisiognomonia.</p>	<p>A vasta terminologia astrológica é utilizada no discurso do astrólogo e ajudantes como meio de confirmação de sabedoria, e também aproveitada como fonte para analogias e metáforas de pendor satírico; A sátira é acentuada por comentários irônicos de personagem não crédula; A presença na peça da astrologia é central e entende a uma crítica satírica ao uso fraudulento das artes; Também exerce o comentário satírico sobre a credulidade, e atribui da responsabilidade dos infortúnios pessoas a si próprias e não aos astros.</p>	<p>Sim, à prática fraudulenta. Rejeição da necromancia.</p>

<p><i>Il Candelaio</i> (comédia)</p> <p>Giordano Bruno, 1582</p> <p>[influenciada por <i>Il Negromante</i>]</p>	<p>astrologia, alquimia, e outras artes (charlatão)</p>	<p>Presença de um astrólogo e um alquimista aldrabões, assim como de um alquimista experimental; Referência ao poder de transformação da natureza através da magia natural; Astrólogo utiliza no discurso as artes da fisiognomia, quiromancia, astrologia e magia natural; Discurso com terminologia, conceitos e referências alquímicas; Descrição de equipamento laboratorial alquímico; Referências ao dispêndio de tempo e dinheiro na prática laboratorial;</p>	<p>A introdução dos aldrabões que abusam das artes serve a Bruno para a denúncia das falsas práticas; É satirizada a credulidade das pessoas, movidas por desejos e interesses. Bruno aproveita também o discurso das personagens para estabelecer a distinção entre magia natural e necromancia;</p>	<p>Sim, à prática fraudulenta.</p>
<p><i>The Alchemist</i> (comédia)</p> <p>Ben Jonson, 1610</p> <p>[influenciada por <i>Il Candelaio</i>]</p>	<p>alquimia e outras artes (charlatão)</p>	<p>Personagem principal é um alquimista; É feita a caracterização do espaço de laboratório através da descrição de instrumentos utilizados e ambientes"; Enunciação de princípios filosóficos e finalidade da alquimia; Utilização aprofundada de terminologia alquímica edescrção de várias práticas e etapas de processos alquímicos; Referência a práticas ilícitas relacionadas com a atividade alquímica e ao 'Witchcraft Act' de 1542; Utilização metafórica, a diferentes níveis, de conceitos alquímicos;</p>	<p>A prática fraudulenta da alquimia é um dos objetos da sátira na peça; A alquimia é utilizada como ferramenta para a exposição de fraquezas e defeitos humanos na origem da fraude e da credulidade; É explorada a natureza intrinsecamente dramática do discurso alquímico, assim como o seu potencial metafórico; As metáforas a partir de termos e conceitos alquímicos são introduzidas tanto no discurso das personagens como na estruturação da peça, equiparando-a, em partes e no todo, a processos alquímicos.</p>	<p>Sim</p>

<p>Albumazar (comédia)</p> <p>Thomas Tomkis, 1615</p> <p>[adaptação de <i>Lo Astrologo</i>]</p>	<p>astrologia e outras artes (charlatão)</p>	<p>A personagem principal é um astrólogo tem o nome do famoso astrólogo árabe, e dá título à peça;</p> <p>É feita referência, e utilizada de modo satírico, à descoberta de Galileu das luas de Júpiter usando um telescópio, e à publicação consequente, <i>Sidereus Nuncius</i>;</p> <p>Surgem em cena dois adereços tecnológicos, o telescópio e o “outacousticon”;</p> <p>No discurso de uma personagem é feita uma analogia entre plágio literário, roubo e digestão (revelando esta última uma visão galênica do corpo humano); São introduzidas referências astrológicas no discurso das personagens, que descrevem um universo aristotélico;</p>	<p>Nesta adaptação que faz de <i>Lo Astrologo</i>, Tomkis cria um imagem mais positiva da astrologia, aumentando o conteúdo relativo à arte e estabelecendo, no final uma separação clara entre o astrólogo e os outros ladrões;</p> <p>É significativa a utilização de um telescópio como adereço de cena, que causaria impacto pela novidade do aparelho e pelo potencial da sua exploração dramática em palco;</p> <p>O mesmo relativamente ao outacousticon, embora aqui com maior acento na farsa.</p>	<p>Sim, à prática fraudulenta da astrologia, e à necromancia.</p>
<p><i>Mercury Vindicated from the Alchemists</i> (mascarada)</p> <p>Ben Jonson, 1625</p> <p>[adaptação de <i>Dialogus Mercurii Alchymistae et Nature</i>, de Sendivogius]</p>	<p>alquimia</p>	<p>Cenário é laboratório de alquimia;</p> <p>Tem como personagem a personificação do elemento químico Mercúrio, e um conjunto de alquimistas que o “trabalham”;</p> <p>Exploração de metáforas no texto, da fuga e da tentativa de fixação do Mercúrio pelos alquimistas, p.ex.; Representação coreográfica metafórica de procedimentos laboratoriais;</p>	<p>Crítica a alquimistas ignorantes dos princípios teóricos da ‘arte’; criação cénica de grande impacto visual, representando laboratório de alquimia, e composição de figurinos a partir de motivos alquímicos (chapéus/alambiques, p.ex.); É levantada a questão moral/ética da tentativa de criação de vida em laboratório;</p> <p>Uso satírico da terminologia alquímica, para composição de expressões (sumo de almanaques, extração de efemérides, tintura de consciência, etc.);</p>	<p>Sim, aos praticantes ignorantes</p>

<p><i>The Cheats</i> (comédia) 1662 John Wilson, [influenciada por <i>The Alchemist</i> e por <i>Alumazar</i>]</p>	<p>medicina astrológica, iatroquímica, alquimia e outras artes (charlatão)</p>	<p>A arte está presente na personagem do médico-astrologo Mopus, multivariado nas artes a que se diz dedicar, tanto médicas, astrológicas, alquímicas, necromantes, e sobretudo no seu discurso sobre elas. São introduzidas referências à medicina tradicional (galénica), à iatroquímica e à medicina astrológica; Também estão presentes referências astrológicas a conjunções e eclipses; Mopus discursa também sobre conceitos alquímicos;</p>	<p>A personagem do astrólogo é uma sátira à prática fraudulenta das artes, e com incidência particular num astrologo contemporâneo, exposto como aldrabão; A peça também expõe o atrito, muito presente na época, entre diferentes praticantes de medicina: médicos “galénicos”, iatroquímicos, e médicos- astrologos.</p>	<p>Sim, à prática fraudulenta</p>
<p><i>Les Amants Magnifiques</i> (comédia-ballet) Molière, 1670</p>	<p>astrologia judiciária (charlatão)</p>	<p>Astrólogo de corte que “lê” os astros de acordo com os seus interesses;</p>	<p>O astrólogo, exposto na peça como interesseiro e aldrabão, serve de apoio para uma crítica à astrologia judiciária, e que é aqui comparada a outras artes consideradas falsas como a necromancia e a alquimia.</p>	<p>Sim</p>
<p><i>El Astrologo Fingido</i> (comédia) Calderón de la Barca, 1625 [influenciada por <i>Lo Astrologo ?</i>]</p>	<p>astrologia (falso praticante)</p>	<p>Astrólogo circunstancial, que justifica a sua arte inventando ter sido discípulo de della Porta, aqui apontado como astrólogo judicativo; O falso astrólogo utiliza, no discurso, alguma terminologia astrológica, como eclítica e epiciclo (neste caso indiciando uma cosmovisão ptolemaica); A terminologia astrológica está também presente no discurso do de Leonardo, uma personagem que questiona a sabedoria astrológica do falso sábio.</p>	<p>A descoberta do suposto conhecimento astrológico de D. Diego, leva outras personagens a revelarem os seus desejos e a acreditarem no embuste na ânsia de os satisfazerem. As referências astrológicas introduzidas no discurso do astrologo têm a função de garantir o disfarce.</p>	<p>Sim. Referência à proibição da magia.</p>

<p><i>Jodelet Astrologue</i> (comédia) D'Ouville, 1645 [adaptação de <i>El Astrologo Fingido</i>]</p>	<p>astrologia judiciária (falso praticante)</p>	<p>Astrólogo circunstancial, cuja arte é justificada como tendo sido discípulo de Cesar (filho de Nostradamus); A terminologia astrológica presente está no discurso do falso astrólogo como modo de justificar a sua arte, e no de Arimant, uma personagem que questiona a sua sabedoria astrológica, referindo essencialmente constelações celestes.</p>	<p>A astrologia é o catalisador que revela a credulidade das pessoas quando ansiosas por satisfazerem os seus desejos; Tema astrológico muito em voga em França, na época.</p>	<p>Não. Referência à proibição da magia.</p>
<p><i>Le Feint Astrologue</i> (comédia) Thomas Corneille, 1657 [adaptação de <i>El Astrologo Fingido</i>, influência de <i>Jodelet Astrologue</i>]</p>	<p>astrologia judiciária (falso praticante)</p>	<p>Astrólogo circunstancial, cuja arte é justificada como tendo sido aprendida com Nostradamus; A terminologia astrológica presente está no discurso do falso astrólogo como modo de justificar a sua arte, e no de Leonard, uma personagem que questiona a sua sabedoria astrológica.</p>	<p>O falso astrólogo é o veículo para a união do casal amoroso da peça, movendo-se apoiado na credulidade das outras personagens; É sublinhada a sua ignorância na arte através da composição de um discurso que utiliza termos astrológicos de modo disparatado; Tema astrológico muito em voga em França, na época.</p>	<p>Não</p>
<p><i>The Feign'd Astrologer</i> (comédia) anónimo, 1668 [adaptação de <i>Le Feint Astrologue</i>]</p>	<p>astrologia judiciária (falso praticante)</p>	<p>Astrólogo circunstancial, cuja arte é justificada como tendo sido aprendida com um discípulo de Nostradamus; Enumera as seguintes artes como aquelas que domina: fisiognomonia, quiromancia, astronomia, matemática, ótica, mecânica; Referências à parte matemática/esquemática do traçar de horóscopos;</p>	<p>O falso astrólogo é o veículo para a união do casal amoroso da peça, movendo-se apoiado na credulidade das outras personagens;</p>	<p>Não</p>

<p><i>The Mock Astrologer</i> (comédia) John Dryden, 1668</p> <p>[adaptação a partir de <i>El Astrologo Fingido</i> e <i>Le Feint Astrologue</i>]</p>	<p>astrologia judiciária, necromancia e outras artes (falso praticante)</p>	<p>Presença de dois astrólogos na peça, um o circunstancial, e o outro a personagem de D. Alonzo que revela no discurso um conhecimento astrológico aprofundado, e que terá sido inspirada no astrólogo inglês contemporâneo William Lilly; Referência a Argoli e a almanaques no tocante a publicações relacionadas com astrologia;</p> <p>Terminologia astrológica bastante específica (ex. hyleg, aspeto trígono, retificação, casas angulares), presente no discurso do falso astrólogo mas sobretudo no discurso de D. Alonzo, que questiona a sabedoria do anterior;</p> <p>Há uma breve referência à circulação sanguínea, que é usada numa analogia.</p>	<p>O falso astrólogo é o veículo para a união do casal amoroso da peça, movendo-se apoiado na credulidade das outras personagens;</p> <p>Nas referências que lhe são feitas há uma intenção clara de satirizar o astrólogo contemporâneo William Lilly;</p> <p>A cena de invocação de espíritos terá sido introduzida para ampliar o leque de estratégias, e consequente entretenimento do público;</p>	<p>Sim, à prática fraudulenta da astrologia, e a William Lilly em particular.</p>
<p><i>Le Médecin Volant</i> (comédia) Molière, 1653</p>	<p>medicina (falso praticante)</p>	<p>Personagem disfarça-se de médico como estratégia para a aproximação de um par amoroso;</p> <p>Inserção de rotinas dramáticas assentes nos métodos de diagnóstico médico (medição do pulso, análise da urina);</p> <p>Discurso do médico caracterizado por citações em latim;</p> <p>Referência à teoria galénica dos humores.</p>	<p>Exploração farsca do disfarce de médico, através da construção de um discurso cómico assente em referências médicas utilizadas de modo inadequado e risível, e da deturpação dos procedimentos de diagnóstico.</p>	<p>Sim</p>

<p><i>L'Amour Médecin</i> (Comédia-ballet)</p> <p>Molière, 1665</p>	<p>medicina</p>	<p>Cinco médicos procuram curar uma jovem que sofre de melancolia amorosa;</p> <p>Referência a purgas e sangrias como práticas médicas comuns;</p> <p>Referência à teoria dos humores;</p> <p>Variabilidade da opinião médica assinalada por um conjunto de prescrições diferentes para a mesma paciente;</p> <p>Prática médica comparada à astrologia e à alquimia enquanto prática lucrativa de exploração da credulidade;</p> <p>Estratagem do disfarce como médico pelo jovem amante;</p>	<p>Sátira à medicina enquanto instituição, criticando o dogmatismo das regras, o corporativismo médico, a falibilidade dos diagnósticos e respetivas prescrições; a impunidade e interesse financeiro dos seus praticantes;</p>	<p>Sim</p>
<p><i>Le Médecin Malgré Lui</i> (comédia)</p> <p>Molière, 1666</p>	<p>medicina (falso praticante)</p>	<p>Personagem obrigada a disfarçar-se de médico para tentar curar jovem muda (por impossibilidade amorosa);</p> <p>Diagnóstico médico refere humores, purgas, tomar o pulso;</p> <p>Associação da medicina à morte e discurso sobre a impunidade da profissão;</p>	<p>O disfarce como médico permite o jogo da simulação do discurso e da prática médicos, realizando a sátira à medicina;</p> <p>A credulidade das outras personagens ajuda a veicular a ideia de que qualquer um o pode ser;</p>	<p>Sim</p>
<p><i>Mr. De Pourceaugnac</i> (comédia-ballet)</p> <p>Molière, 1669</p>	<p>medicina</p>	<p>Médico contratado para traçar diagnóstico de loucura;</p> <p>Longo discurso de diagnóstico de hipocondria e depois de prescrição médica, que traduzirá com fidelidade a prática da época;</p> <p>Há referência a práticas de diagnóstico (questionário sobre hábitos e fezes, medir o pulso, avaliar o comportamento) e a prescrições habituais (sangria, purga, lavamentos, dietas);</p>	<p>Médico utilizado como obstáculo para evitar o casamento entre duas personagens, atribuindo um carácter pernicioso e interesseiro à prática médica.</p>	<p>Sim</p>

<p><i>Le Malade Imaginaire</i> (comédia-ballet)</p> <p>Molière, 1673</p>	<p>medicina</p>	<p>Personagem principal sofre de hipocondria e é seguida por um médico e um boticário; Pretende para a filha um jovem médico recém-formado, filho de um outro médico; É descrita uma conta-receituário, que cria uma imagem do custo financeiro da saúde; Na consulta, o tomar o pulso surge como prática habitual; É feita uma referência crítica à circulação sanguínea descoberta por William Harvey; É referida a prática da dissecação como parte da atividade médica; Discussão entre o paciente e o irmão sobre a credibilidade da medicina, que inclui uma meta-reflexão sobre a visão molieresca dos médicos; Estratagemas do disfarce como médico, pela criada; Representação final da cerimónia do juramento de um novo médico.</p>	<p>Crítica profunda à medicina enquanto corporação e prática profissional, que utiliza uma série de estratégias satíricas, desde o comentário irónico ao discurso e atividade médicos; à farsa do disfarce como médico, ao comentário sobre a representação dos médicos nas peças de Molière, e à representação teatral da cerimónia de investidura de um novo médico.</p>	<p>Sim</p>
<p><i>Doctor Faustus</i> (tragédia)</p> <p>Christopher Marlowe, 1592</p> <p>[adaptação de The English Faust Book]</p>	<p>necromancia, astronomia</p>	<p>Fausto é um académico; representação de um mágico-praticante; É representada uma cerimónia de invocação de espíritos; Longo diálogo astronómico entre Fausto e Mefistófeles sobre a estrutura e movimento dos céus – o universo é aristotélico, os astros assentes em esferas;</p>	<p>A necromancia é o expediente usado para dar a Fausto poderes sobre-humanos, que lhe permitem satisfazer desejo de conhecimento e poder absolutos; A discussão sobre a estrutura do universo demonstra vontade de conhecimento total, levantando questões fundamentais para as quais, na época, ainda não havia respostas definitivas.</p>	<p>Sim, à necromancia.</p>

<p><i>Tarugo's Wiles: Or, The Coffeehouse</i> (comédia)</p> <p>Thomas St. Serfe, 1668</p> <p>[adaptação de <i>No Puede Ser El Guardar Una Mujer</i>, de Agustín Moreto]</p>	<p>Virtuosismo, filosofia natural, projetistas</p>	<p>Ciência surge no terceiro ato, num café, na conversa entre dois acadêmicos/virtuosos, e nos comentários de outras personagens relativamente a eles;</p> <p>Representação de um espaço social frequentado pelos entusiastas da ciência moderna nos seus primórdios; Estão em cena dois globos, um terrestre e um celeste, cuja análise promove a discussão;</p> <p>É referido o "tubo de Galileu" e, implicitamente, a observação de manchas solares;</p> <p>Referência ao problema da determinação da longitude no mar.</p> <p>Personagem principal é um filósofo natural;</p> <p>Caracterizado como inquisitivo, absorvido pelos seus interesses científicos;</p> <p>Caracterização da atividade científica como dispendiosa e absorvendo muito tempo;</p> <p>Caracterização da linguagem do filósofo natural com terminologia própria e expressões latinas;</p> <p>Descrição de experiências e observações relacionadas com respiração, transfusões, insetos, natureza do ar e luminescência;</p> <p>Introdução em cena da "Speaking trumpet";</p> <p>Referência a observações com o telescópio, e discussão sobre habitabilidade da Lua;</p> <p>Menção à correspondência científica <i>inter pares</i> como prática habitual;</p>	<p>Interesses e discussões virtuosos são satirizados para provocar comicidade;</p> <p>Discussões entre os virtuosos são caracterizadas como ocias e sem qualquer utilidade prática;</p>	<p>Sim</p>
<p><i>The Virtuoso</i> (comédia)</p> <p>Thomas Shadwell, 1676</p> <p>[influenciada por <i>The Projectors</i> ?]</p>	<p>filosofia natural, filosofia experimental</p>	<p>Shadwell adaptou o conteúdo de observações e experiências científicas do universo da Royal Society, procurando o ridículo e conseguindo deste modo a sátira a essas atividades e seus praticantes;</p> <p>A filosofia natural e a Royal Society são satirizadas, através da representação deste filósofo natural com um comportamento ridículo, despendendo tempo e dinheiro com atividades sem qualquer utilidade prática, numa procura estéril do conhecimento pelo conhecimento;</p> <p>A representação cénica, a certa altura, do laboratório do filósofo, introduz um elemento espacial novo em teatro;</p>	<p>Shadwell adaptou o conteúdo de observações e experiências científicas do universo da Royal Society, procurando o ridículo e conseguindo deste modo a sátira a essas atividades e seus praticantes;</p> <p>A filosofia natural e a Royal Society são satirizadas, através da representação deste filósofo natural com um comportamento ridículo, despendendo tempo e dinheiro com atividades sem qualquer utilidade prática, numa procura estéril do conhecimento pelo conhecimento;</p> <p>A representação cénica, a certa altura, do laboratório do filósofo, introduz um elemento espacial novo em teatro;</p>	<p>Sim</p>

<p><i>Les Femmes Savantes</i> (comédia) Molière, 1672</p>	<p>filosofia natural, cosmologia</p>	<p>Trio feminino interessa-se pelo conhecimento científico e filosófico e discorre sobre vários temas; Referem vários tópicos da ciência e filosofia cartesiana, nomeadamente: teoria dos turbilhões, propriedades dos ímanes, indivisibilidades dos átomos, não existência do vazio;</p>	<p>A questão do conhecimento científico no universo feminino é aqui inserida no universo mais abrangente de uma sátira à pretensão feminina de conhecimento; Representação de um interesse crescente pela discussão filosófico-científica associada aos salões; Tópicos da filosofia cartesiana surgem nas falas das personagens a propósito de uma manifestação exterior de sabedoria; A dualidade corpo-espírito cartesiana é utilizada por Molière na estrutura da peça e relação entre personagens;</p>	<p>Não. Crítica à pretensão feminina de erudição.</p>
<p><i>The Female Virtuoso's</i> (comédia) Thomas Wright, 1693 [adaptação de <i>Les Femmes Savantes</i>]</p>	<p>Virtuosismo, projetistas</p>	<p>Trio de mulheres pretende criar academia para o estudo da natureza; Referem um conjunto de projetos que pretendem desenvolver;</p>	<p>Sátira à pretensão feminina de conhecimento; Procura do cómico através da descrição de soluções ridículas para projetos inverosímeis;</p>	<p>Sim, ao virtuosismo projetista. E à pretensão feminina de erudição.</p>

<p><i>The Basset Table</i> (comédia)</p> <p>Susanna Centlivre, 1705</p> <p>[influenciada por <i>The Virtuoso</i>]</p>	<p>Filosofia experimental</p>	<p>Representação de filósofa experimental feminina; Referência discursiva a dissecação de pomba para responder à questão da existência de bñlis neste animal; Caracterização da filósofa experimental através da preocupação que manifesta por linguagem simples e clara, da utilização de terminologia em latim; Há uma cena que decorre no espaço de trabalho científico, em que a filósofa experimental observa ao microscópio a circulação sanguínea na cauda de um peixe; Observa também, e comenta, a constituição de dois vermes; É feita referência à observação da Lua com telescópio e questão associada da sua eventual habitabilidade.</p>	<p>Centlivre oferece ao seu público a representação de uma filósofa experimental tal como ela seria na realidade, sem qualquer filtro satírico; Oferece uma personagem forte, muito racional, com espírito crítico e um interesse profundo em conhecer o mundo; Permite também a visualização da filósofa experimental em investigação prática no seu espaço de trabalho; Terá, provavelmente retirado algum do cómico que seria pretendido pelo público na época, mas introduz de modo sério a validade do empreendimento científico e, em particular, pelas mulheres.</p>	<p>Não</p>
<p><i>The Humours of Oxford</i> (comédia)</p> <p>James Miller, 1730</p> <p>[influenciada por <i>Les Femmes Savantes</i> e <i>The Virtuoso</i>]</p>	<p>Virtuosismo, filosofia natural, astronomia, astrologia</p>	<p>Personagem feminina, Lady Science, interessada em filosofia natural; Conteúdo científico presente sobretudo no discurso de L. Science, que elabora sobre um conjunto alargado de temas; É referida a questão do sistema ptolemaico versus copernicano; É mencionada a questão da habitabilidade de outros planetas; Faz-se referência ao problema da determinação da longitude; Existem ainda referências a telescópio, globos, quadrantes, esferas, prismas, microscópios, como instrumentos de âmbito virtuoso.</p>	<p>Peça representa e satiriza figura feminina que demonstra interesse pelo conhecimento científico; A ciência manifesta-se no discurso da personagem, que se caracteriza pela elaboração de analogias e metáforas a partir de tópicos científicos.</p>	<p>Não. Crítica à pretensão feminina de erudição.</p>

