

## Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento

Ana Portich

**Resumo:** Durante o reinado de Elizabeth I (1558-1603) o protestantismo anglicano foi fortalecido, com o consequente combate ao catolicismo escolástico. Substituiu-se o paradigma filosófico considerado papista pelo neoplatonismo que havia emergido em Florença durante o século XV, mediante a releitura de textos de Hermes Trimegisto. Assim, o renascimento elisabetano teve como principal característica um misticismo hermético em completo acordo com o cristianismo, pois, embora santos e padres não tenham poderes especiais para nos conectar com Deus, a própria natureza criada por Ele permite aos homens ascender ao nível dos anjos.

Razão pela qual o anglicanismo se distingue do luteranismo, que se apoia apenas na fé para alcançar a graça e a salvação. A discussão teológica desdobra-se nas artes, a exemplo da peça *Hamlet*, de Shakespeare, que tem suas personagens caracterizadas segundo a medicina hipocrática dos humores em consonância com os elementos da natureza, o que é flagrante no próprio desenlace de Ofélia, por afogamento.

Na Inglaterra, o projeto de arte renascentista e a religião reformada constituíram portanto medidas oficiais tomadas por um governo que, além de se precaver contra a Espanha ultracatólica e contra as investidas do poder papal, buscava legitimar-se pela negação das teorias maquiavélicas. Ainda que tiranos como o tio de Hamlet tenham sido bem-sucedidos ao usar de meios espúrios para tomar o poder, forças naturais e sobrenaturais concorrerão para restaurá-lo a quem de direito.

**Palavras-chave:** Shakespeare, *Hamlet*, Renascimento, hermetismo, filosofia, teatro.

---

· Professora doutora da Faculdade de Filosofia da UNESP de Marília.

A escolha de Ofélia para ilustrar a retomada do hermetismo na Inglaterra quinhentista, em especial durante a era elisabetana, justifica-se pela flagrante caracterização da personagem sob o signo do elemento água, determinando seu desenlace – o suicídio por afogamento.

A força dos elementos da natureza influi sobre a compleição orgânica, o temperamento e as atitudes de todas as personagens de *Hamlet*. Conjugam-se assim o cristianismo, o hermetismo e a ciência: deus, anjos e espíritos estão em correlação com estrelas e planetas, que influem sobre o mundo elemental, sobre os órgãos do corpo humano e suas secreções ou humores. No homem, esses influxos traspassam razão e sensibilidade, o que se expressa em instituições políticas, ciências, artes, moral e religião.

A relação é de reciprocidade, sem litígio com a religiosidade cristã. Ao modo de uma "piedosa magia mecânica, que infunde vida às imagens dos deuses"<sup>1</sup>, as decisões de um príncipe podem conjurar anjos ou demônios, comprometendo a salvação das almas de toda uma coletividade.

Evidentemente esta análise condiz com a peça de Shakespeare, e não com a figura histórica de Hamlet da Dinamarca, um viking que teria reinado no início do século VIII. Nessa época sequer ocorrera a cristianização da Dinamarca, portanto os efeitos da Reforma protestante, fundamentais para reconhecermos na tragédia *Hamlet* um sem-número de elementos da tradição hermética, concernem especificamente à Inglaterra durante o reinado de Elizabeth I, de 1558 a 1603.

\*

Em primeiro lugar proponho analisar o estatuto de *Hamlet* enquanto gênero literário trágico.

Segundo Sílvio d'Amico em sua *História do Teatro*, a produção do gênero havia-se eclipsado após sua renovação latina, dando lugar a releituras dos antigos e peças religiosas medievais, compostas sob o padrão trágico adaptado à imitação de

---

<sup>1</sup> Yates, Frances A. *Ideas e ideais del Renacimiento en el norte de Europa*. In *Ensayos reunidos*. Vol. III. Tradução de T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económico, 1993, pp. 75-76.

Cristo<sup>2</sup>. A partir de 1508, tendo sido retomada no ocidente a *Poética*, de Aristóteles, desencadeia-se um movimento de renovação de tragédias profanas, quer dizer, de argumento não cristão.

Muito embora a crítica posterior, principalmente na França e Alemanha a partir do século XVIII, tenha afirmado o contrário<sup>3</sup>, a tragédia *Hamlet*, escrita em 1601 ou 1602 e publicada em 1603, coaduna-se com o tratado aristotélico nos seguintes termos:

“é pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, [...] imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [catarse] dessas emoções.”<sup>4</sup>

Assim, do ponto de vista formal, *Hamlet* é um drama, ou seja, a **imitação de uma ação** que acontece ao vivo, diferente portanto de uma narração, em que alguém apenas comenta fatos já ocorridos e descreve personagens, sem incorporá-las, sem assumir sua personalidade. Atente-se para a primeira cena de *Hamlet*, em que duas ou três páginas dão conta de que se passaram cerca de cinco horas, detalhadamente discriminadas por Shakespeare da seguinte maneira: 1) "acaba de bater meia-noite", sétima fala da peça; 2) o espectro aparece pela primeira vez quando “estava o sino então soando uma hora”; 3) pela segunda, "esvaeceu-se com o canto do galo", pois a alvorada afugenta os espíritos; 4) por fim, “vede como a aurora, envolta num manto avermelhado, pisa o orvalho daquela alta colina lá no oriente!”<sup>5</sup>.

Aqui o recurso empregado por Shakespeare para representar a passagem do tempo em que decorre a cena do espectro é mencionar o avanço das horas nas falas dos atores. Também podem ter sido usadas técnicas cenográficas, muitas vezes alusivas, quando a representação não acontecia à noite nem em salas palacianas (cujas janelas poderiam ser vedadas durante o dia), pois não se contava com a caixa preta no teatro de

<sup>2</sup> Cf. D’Amico, Sílvia. *Storia del teatro*. Vol. 1. Milão: Garzanti, 1960, pp. 105 ss. (“Il Medioevo”).

<sup>3</sup> Voltaire, em carta à Academia Francesa de 25 de agosto de 1776, desqualifica Shakespeare e o define como bárbaro, por desrespeitar e mesclar os gêneros. Pelos mesmos motivos, Diderot considera Shakespeare um grande autor, “que não compararei nem ao *Apolo do Belvedere*, nem ao *Gladiador*, nem a *Antínoo*, nem ao *Hércules de Glícon*, mas sim ao nosso *São Cristóvão da Notre-Dame*, colosso informe grosseiramente esculpido, mas entre as pernas do qual passaríamos todos sem que nossa frente lhe tocasse as partes vergonhosas.” *Paradoxo sobre o comediante*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 49-50.

<sup>4</sup> Aristóteles. *Poética*. Tradução de E. de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1990, 1449b24.

<sup>5</sup> Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. In *Obra completa*. Vol. II. Tradução de F.C. de Almeida Cunha Medeiros e O. Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, ato I, cena 1, pp. 533-537.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

então. Quando Horácio entra em cena, perguntam-lhe "É Horácio quem está aí?". "Um pedaço dele [*a piece of him*]"<sup>6</sup>, responde. Certamente só se viam partes de Horácio devido à escuridão rompida por um fecho de luz. Ou porque, sendo intenso o nevoeiro na platibanda do castelo, a névoa aumentaria de quando em quando, permitindo discernir somente partes dos corpos dos atores e denotando, através dessa espécie de corte de cena, um intervalo de tempo.

*Hamlet* é um drama trágico, diferente portanto de uma comédia, por representar uma ação de **caráter elevado**. Isso significa que em chave trágica se trata de assuntos públicos, ao invés de casos da vida privada, próprios da comédia. De fato, a usurpação do poder no reino da Dinamarca e a tentativa de restaurá-lo a quem de direito é o principal assunto de *Hamlet*. As personagens da peça também são de condição elevada, reis, príncipes, conselheiros, nobres de boa cepa e, não, burgueses que tentam se afidalgar e por isso caem no ridículo da comédia.

A imitação dramática de ações caracteriza-se ainda, segundo Aristóteles, por ser **completa**, de modo que as cenas e os atos tenham uma ligação de causa e efeito. Na quarta cena do terceiro ato Polônio é assassinado ao se esconder atrás de uma tapeçaria nos aposentos da rainha, espionando uma possível inconfidência de Hamlet. Mas, junto com o próprio rei, Polônio já se havia servido deste ardil, o que explica o uso do expediente na cena de sua morte<sup>7</sup>. A relação de consequência entre as cenas lhes dá começo, meio e fim. A questão proposta pelo espectro na primeira cena resolve-se na última.

Além disso, a **extensão**, enquanto elemento formal do drama, não pode ser ilimitada. Segundo Aristóteles, para que a tragédia encene o transe da felicidade à infelicidade, tem início à beira da catástrofe, condição para que os espectadores se sintam **compungidos** diante desses terríveis acontecimentos, e tenham  **piedade** pelo enorme sofrimento das personagens.

Razão pela qual, na terceira cena da peça e primeira em que Ofélia aparece, já se coloca como problemático seu namoro com Hamlet. Graças a um perfeito domínio da

---

<sup>6</sup> Idem, p. 534.

<sup>7</sup> Cf. idem, ato II, cena 2, p. 557: "Polônio – Bem sabeis que [Hamlet] tem o hábito de passear durante quatro horas seguidas por esta galeria. [...] Em tal ocasião, eu lhe enviarei minha filha. Fiquemos, vós e eu, então, colocados atrás daquela tapeçaria. Observai o encontro."

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

técnica dramatúrgica tal como Aristóteles a preceitua, Shakespeare inicia a trama à beira da catástrofe, portanto não pode levar à cena as circunstâncias felizes que fizeram Hamlet mandar a Ofélia cartas apaixonadas, como Polônio relata aos reis na segunda cena do segundo ato.

Para que se mostre a passagem de tempo até o triste fim de Ofélia, é preciso que sua situação inicial relativamente boa nos seja informada, o que é feito narrativamente, por meio da leitura dessas cartas. Do ponto de vista dramático e, não, épico, o casal Hamlet e Ofélia só se encontra em duas cenas, sob o olhar desconfiado de Cláudio e Polônio, escondidos atrás da famigerada tapeçaria, ou durante a apresentação da pantomima que revelará, no terceiro ato, o assassinato do rei legítimo. Seu constante desencontro os conduz diretamente à desgraça, sem desvios.

Cenicamente a peripécia se traduz na mudança de atitude de Ofélia, condizente, porém, com seu temperamento fleumático. A moça calma, cordata, aberta e direta sente-se combalida sobretudo pela morte do pai, e torna-se lunática, falando de modo enigmático, cantando e dançando estranhamente, colhendo flores a caminho das águas<sup>8</sup>. A ninfa e a ondina em que se transforma Ofélia são seu duplo, seu reverso, pois, ao mesmo tempo em que a economia da peça exige que assuma o papel de noiva de Hamlet, Shakespeare lhe atribui um temperamento em desacordo com essa exigência, e ela só se torna apaixonada quando fica do avesso.

A trajetória de Ofélia sofre transições como as fases da lua, sob cuja influência a personagem é construída.

Nas cinco cenas em que aparece durante a peça, primeiramente a fidalga donzela, filha do chanceler do reino – cargo mais importante abaixo do rei e da rainha –, se despede do irmão, Laertes, *bon-vivant* instalado em Paris, centro mundial da elegância e do bom gosto, onde se dedica a praticar esgrima e viver como um perfeito cortesão. Sua linhagem é superior, tanto que no quarto ato Laertes chega a ser cogitado para assumir o lugar do rei. Mesmo assim, adverte a irmã sobre as intenções do príncipe

---

<sup>8</sup> Cf. idem, ato IV, cena 7, pp. 600-601, em que a alucinação de Ofélia é assim descrita: “Rainha – Para [o salgueiro] se dirigiu, adornada com estranhas grinaldas de botões de ouro, urtigas, margaridas e com aquelas largas flores púrpuras [...]. Enquanto isso, cantava estrofes de antigas árias, como se estivesse inconsciente de sua própria desgraça”.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

Hamlet porque, apesar da excelente posição da família de Polônio, não pode se equiparar à do herdeiro do trono<sup>9</sup>.

Ofélia, de modo muito direto, diz a Laertes que o irmão fala "como alguns pastores inexoráveis que ensinam o áspero e espinhoso caminho do céu enquanto, fazendo pouco caso dos próprios juramentos, libertinos, jactanciosos e indiferentes, pisam pela senda florida dos prazeres"<sup>10</sup>. Nessa primeira interlocução percebe-se como Ofélia é arguta e lúcida, qualidades nobres por excelência. Em seguida, questionada por Polônio, ela relata abertamente ao pai as declarações de amor que vinha recebendo de Hamlet, mas garante que nada têm de indecorosas. Mesmo assim, ciente dos deveres de filha, promete obedecer à ordem de afastar-se do príncipe e devolver as cartas recebidas.

Sempre transparente em suas falas e ações, Ofélia cumpre a promessa e afasta-se do cortejador por dois meses, sem sofrer com isso, uma vez que no ato seguinte, quando Hamlet por fim a procura, ela costura ou borda tranquilamente em seus aposentos. Este encontro não é encenado, é relatado por Ofélia, e dessa narração quase incompreensível, pela perturbação diante daquilo que uma donzela sequer consegue conceber, pode-se inferir que Hamlet tenha entrado furtivamente na casa de Polônio (talvez a casa se localizasse no conjunto do castelo da família real, acessível ao príncipe), irrompendo nos aposentos de Ofélia, onde a deflorou, para depois fugir<sup>11</sup>.

Considero essa possibilidade, a violação, como real, pois, além de outros indícios, quando perde a lucidez é que Ofélia parece se conscientizar do que lhe havia acontecido. Com efeito, em seu devaneio após perder o pai, procura a rainha para contar

---

<sup>9</sup> Cf. idem, ato I, cena 3, pp. 542-543: "Laertes – Talvez agora ele vos ame e nenhuma mancha nem fingimento empane a pureza de suas intenções. Mas deves temer, considerando sua grandeza, que não possa dispor da sua própria vontade, pois está sujeito ao próprio nascimento e não lhe é permitido, como às pessoas de humilde categoria, agir por si mesmo, pois de sua escolha dependem a segurança e a saúde de todo este reino". Cf. ainda ato II, cena 2, p. 556: "Polônio – [...] dirigi-me assim à minha filha: 'Lorde Hamlet é um príncipe fora de tua esfera; isto não pode ser'; e em seguida dei-lhe ordem terminante de que se negasse a recebê-lo".

<sup>10</sup> Idem, ato I, cena 3, p. 543.

<sup>11</sup> Cf. idem, ato II, cena 1, p. 553: "Ofélia – Meu senhor, quando eu estava cosendo em meu quarto, o Príncipe Hamlet apareceu diante de mim, com gibão todo aberto, sem chapéu na cabeça, as meias sujas e caídas nos tornozelos, sem ligas, branco como uma camisa, os joelhos se entrecrocando, e com uma expressão tal como se tivesse escapado do inferno para falar dos horrores que enxergara. [...] Segurou-me pelos pulsos, apertando-me com toda a força; depois, afastando-me à distância de um braço e, pondo a outra mão assim na fronte, começou a examinar minha face, como se pretendesse desenhá-la. Longo tempo assim permaneceu; finalmente, sacudindo um pouco meu braço, por três vezes, balançando assim para cima e para baixo a cabeça, soltou um suspiro tão lamentável e profundo, como se seu ser fosse desfazer-se em pedaços, tendo chegado ao fim da existência."

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

que "Donzela ela entrou [em seu dormitório], mas quando saiu/ Não mais era como ali tinha entrado. [...] Antes – diz ela – de me derrubar,/ Tu prometeste comigo casar."<sup>12</sup> A verdade é aqui revelada de modo enigmático, pois estas palavras são cantadas por Ofélia em seu devaneio, enquanto dança e distribui flores, tirando-as de sua guirlanda ou de um ramo que traz para Laertes, recém-chegado da França para vingar a morte de Polônio.

De início Ofélia é transparente como a água e, não, dissimulada como todas as outras personagens que a rodeiam. Exemplificando, a primeira fala de Hamlet na peça é um aparte, em que ele ironiza o rei Cláudio, seu tio<sup>13</sup>; afora isso, todos têm segredos – o rei, homicida; Polônio, ocultando-se atrás de tapeçarias; Laertes, que envenenará seu florete para matar Hamlet.

A dissimulação é característica da política de corte, porque não se rege pela aplicação de leis respeitadas por todos, nobres e plebeus, mas pelos caprichos do soberano. Razão pela qual Polônio é um fiel depositário de Cláudio, embora também se dobre a seu maior opositor, Hamlet, como na cena em que muda de opinião sobre a forma de uma nuvem, camelo, fuinha ou baleia<sup>14</sup>. Razão pela qual, após o relato que pode ter sido o da violação de Ofélia, Polônio tenha negligenciado seu papel de pai, em favor da subserviência à família real, preferindo pensar que o "êxtase de amor"<sup>15</sup> de Hamlet nada tivesse a ver, para desonra de sua filha, com um ato sexual, mas com um acesso de loucura.

\*

Ao censurar a conduta dos cortesãos, Shakespeare tem como alvo proposições políticas de Maquiavel segundo as quais a *virtù* de um príncipe – ou seu êxito em conquistar o poder e nele permanecer – está acima da lei dos homens e não se dobra aos desígnios divinos: “O desejo de conquistar é coisa verdadeiramente natural e ordinária e os homens que podem fazê-lo serão sempre louvados e não censurados.”<sup>16</sup> Por outro lado, Shakespeare discorda de Lutero, que, contemporâneo de Maquiavel, defendia a

<sup>12</sup> Idem, ato IV, cena 5, p. 592.

<sup>13</sup> Cf. idem, ato I, cena 2, p. 538: “Hamlet – (À parte) Um pouco mais do que parente e menos do que filho.”

<sup>14</sup> Cf. idem, ato III, cena 2, p. 579.

<sup>15</sup> Idem, ato II, cena 1, p. 553.

<sup>16</sup> Maquiavel, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de L. Xavier. São Paulo: Nova Cultural, 1987, cap. II, p. 14.

tese contrária, segundo a qual as criaturas humanas estão fadadas a insucessos e só Deus tudo pode<sup>17</sup>.

Uma vez que a providência divina também contempla os maus, ninguém tem o direito de derrubar um rei, ainda que tirano ou ilegítimo. Além disso, as boas ações não concorrem para a salvação das almas, pois as intenções de Deus são inexpugnáveis. “Incorre em grave erro quem pretende fazer satisfação de seus pecados, pois Deus os perdoa a toda hora grátis, e nada deseja em troca senão que doravante se leve uma vida boa.”<sup>18</sup>

Shakespeare, distanciando-se do luteranismo estrito, defende que a fortuna escapa do domínio dos homens mas não determina suas ações. Hamlet tem autonomia para decidir se matará ou não o assassino de seu pai, mas, quando se decide a fazê-lo, seus planos não dão totalmente certo e ele acaba por perecer – na medida em que todo homem é falível, mesmo agindo com justiça.

A incerteza e a precariedade das ações humanas denotam o aspecto criatural como fundamento da tragédia moderna. Tudo o que é humano desaba em ruínas, mas *Hamlet* subsiste para além do teatro geral da morte, na medida em que Shakespeare não renuncia à redenção pelas boas obras. A cena final, em que são mortos todos os envolvidos na conjuração, ofensores e ofendidos, não se limita a celebrar a transitoriedade característica do ser humano e seu inevitável aniquilamento. A peça não celebra a impotência nem prega a inação, pois ao fim e ao cabo o norueguês Fortimbrás, cujo pai havia morrido em batalha contra os dinamarqueses, assumirá legitimamente o trono da Dinamarca, assim como na Inglaterra o escocês Jaime I, filho de Maria Stuart e egresso do catolicismo, chega enfim ao poder.

A função didática do teatro shakespeariano, para além do efeito catártico da tragédia previsto por Aristóteles, é condizente com a figura retórica responsável por fornecer exemplos à audiência de um discurso. Esse recurso tomado da oratória ciceroniana define o teatro como espelho dos costumes, responsável por fornecer

---

<sup>17</sup> Cf. Skinner, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. Tradução de R. Janine Ribeiro e L. Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 421: em 1595 se registra “pela primeira vez, a célebre associação entre os nomes de Lutero e Maquiavel como os dois fundadores do ímpio Estado moderno.”

<sup>18</sup> Lutero, Martinho. “Um sermão sobre a indulgência e a graça”. In *Obras selecionadas*. Vol. 1. Tradução A. Höhn et. al. São Leopoldo: Sinodal, Porto Alegre: Concórdia, Canoas: Ulbra, 2004, p. 33, § 13.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

exemplos para que se cumpram deveres em família ou em sociedade<sup>19</sup>. Esse recurso é tão importante em *Hamlet*, que a revelação do assassinato cometido pelo rei é feita por atores, em uma peça dentro da peça, na qual se contrafaz o próprio efeito a ser provocado no espectador<sup>20</sup>.

Com vistas a alcançar esse efeito, a tragédia que refloresce no início do século XVI toma como referência, além de Aristóteles, o recurso que a oratória francesa denominou *tableau* ou quadro vivo, permitindo ilustrar, por diante dos olhos do espectador ou por em evidência, o objeto da imitação<sup>21</sup>.

A personagem teatral construída a partir desse recurso deve expor tanto seus vícios quanto suas virtudes. Ao mostrar seu lado bom, consegue atrair a simpatia do espectador, mas em outros momentos deve revelar seus defeitos, causando repugnância, incômodo, antipatia.

Em concordância com o cristianismo do baixo Renascimento, a poética e a retórica antigas abriram para o teatro a possibilidade de interferir em uma coletividade e promover a concórdia, contando pontos para seus praticantes no Juízo Final. Entretanto, no âmbito da Reforma protestante essa tese foi bastante contestada. Desde meados do século XVI Calvino havia abolido o teatro na república de Genebra e, com a Revolução Puritana, em 1642 todos os teatros da Inglaterra foram fechados.

A teologia de Lutero reside na justificação pela fé somente, nem mesmo a instituição religiosa tem prerrogativas na concessão da graça. Desse modo, “ele desqualifica a importância da Igreja enquanto instituição visível. Se alcançar a *fiducia* constitui o único meio pelo qual o cristão pode esperar pela salvação, não resta lugar para a ideia canônica da Igreja como autoridade interposta, medianeira entre o indivíduo fiel e Deus”<sup>22</sup>. Por ter recusado o ritual visível, o solifideísmo luterano exclui a intervenção de qualquer tipo de imagem, muito menos em sendo profana como a cena teatral.

---

<sup>19</sup> Cf. Cícero, Marco Túlio. *Tratado da república*. Tradução de F. de Oliveira. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2008, p. 210, 4.13: “Afirma Cícero que a comédia é a imitação da vida, o espelho dos costumes, a imagem da verdade (Donato. *Excertos sobre comédia*, p. 22, 19, Wessner).”

<sup>20</sup> Cf. Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, ato II, cena 2, p. 566: “Hamlet – Ouvi contar que certos criminosos, assistindo a um espetáculo, sentiram-se de tal modo impressionados com a sugestão que lhes apresentava a cena, que imediatamente revelaram os crimes que haviam praticado”.

<sup>21</sup> Cf. Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literária*. Vol. II. Tradução de J. Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1991, §§ 810 ss.

<sup>22</sup> Skinner, Quentin. Op. cit., p. 292.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

O anglicanismo, instaurado em 1534 por Henrique VIII e restaurado por Elizabeth I em 1559, rompeu com o papado e em linhas gerais coincidia com a Reforma proposta por Lutero. Com isso, a Inglaterra expurgou a filosofia, a ciência e a cultura oficiais de então, transmitida por padres e monges.

Segundo os cânones da Igreja anglicana, para nos conectarmos com o além não é preciso apelar a imagens de santos e beatos, porque nenhuma criatura tem dons especiais para intermediar o acesso a Deus. Outras imagens podem conduzir-nos à transcendência, contanto que não o façam de modo unívoco como no catolicismo. Esta sanção figural não existe no luteranismo, que enclausura os seres humanos na imanência ou, no máximo, celebra o triunfo da morte sobre a precariedade da vida.

A teologia anglicana reza que ninguém tem privilégios no contato com a divindade, nem domínio total sobre as forças sobrenaturais. Por outro lado, Deus, astros e elementos, embora influam sobre ela, não determinam nossa vida, e o homem goza de certa liberdade de ação. Na Inglaterra elisabetana esse pressuposto teológico ocasionou a substituição do modelo aristotélico de saber pela filosofia neoplatônica cunhada, um século antes, pelo Renascimento florentino.

O paradigma tomista havia sido rechaçado, ocasionando, por paradoxal que pareça, um retorno às fontes aristotélicas. A observância dos preceitos da *Poética* pode ter derivado dessa nova postura, a exemplo do decreto baixado em Cambridge em 1535, estipulando que os estudantes de lógica lessem o próprio Aristóteles, sem levar em conta “the frivolous questions and obscure glosses”<sup>23</sup> dos escolásticos.

É preciso notar que a adoção do neoplatonismo no trato com as ciências e as artes não corresponde a uma tendência espontânea de disseminação da cultura renascentista. Como nota a historiadora Frances Yates, a mudança de paradigma ocorreu por uma decisão de Estado frente a um impasse religioso. O fato de ter-se assimilado o hermetismo de matriz florentina dá a ver uma ligação política com essa cidade-Estado italiana, que não se inscrevia nos Estados papais nem se encontrava dominada pela arquiinimiga política da Inglaterra, a Espanha ultracatólica. Papado, Florença, Inglaterra e outras potências investiam umas contra as outras pela conquista

---

<sup>23</sup> Mullinger, J.B. *History of the University of Cambridge*, 1888, p. 87. Apud Yates, Frances A. *Lulio y Bruno*. In *Ensayos reunidos*. Vol. I. Tradução de T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económico, 1996, p. 248.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

de territórios, mas a Espanha ameaçava sobretudo a península itálica, a exemplo do Saque de Roma, em 1527, ou da tomada do sul da Itália e Sicília, que desde fins do século XV até o XVII foram vice-reinos espanhóis.

Na Inglaterra, a medida governamental que então instituiu a arte renascentista veio conferir ao homem certo poder de intervenção na coletividade, bem como no cosmos ou no mundo supraceleste. Esse aparato conceitual condiz com a retomada da noção aristotélica de tragédia, centrada nas ações que as personagens realizam.

Por uma questão formal, a personagem trágica inicialmente se vê às voltas com situações que condizem com seu temperamento, até que algo insuportável aconteça, alterando radicalmente o modo como se comportava, para levá-la a um triste fim.

Ao adotar esse padrão, o teatro elisabetano acata uma noção de moral em que se conjugam o cristianismo e o paganismo. O feixe de influências sobre as personagens é visto não como determinado por Deus, mas proveniente do universo que Ele criou, de dons divinos que permitiram ao homem conceber a cabala numérica e fonética, a astrologia, a alquimia, a medicina hipocrática, ou mesmo conjurar anjos e espíritos.

Configura-se assim um cristianismo esotérico, cujo aparato conceitual se vincula à tradição hermética, aos escritos de Hermes ou Mercúrio Trimegisto, supostamente um sacerdote egípcio contemporâneo de Moisés que teria profetizado a vinda de Cristo, além de influenciar Platão na elaboração de sua filosofia. Em fins do século XVI, o filólogo Casaubon comprovou que os escritos atribuídos a Hermes Trimegisto eram de diversos autores neoplatônicos, datando do século II-III d.C.

O renascimento elisabetano era devedor do movimento que mais de um século antes se destacara em Florença. Assim, o resgate do hermetismo vinha na esteira do neoplatonismo que licitava a interligação entre planetas, corpos e almas, entre o mundo ideal e o mundo real, entre deuses e homens. No século XV e início do XVI os florentinos Marsílio Ficino, Pico della Mirandola e o alemão Agrippa de Nettesheim valeram-se de escritos atribuídos a Hermes Trimegisto para elaborar suas teorias sobre a influência mútua entre o corpo humano, a alma, os elementos, os corpos celestes e os espíritos, de acordo com o seguinte esquema:

TEMPERAMENTOS	ÓRGÃOS	HUMORES	ELEMENTOS	QUALIDADES	CORPOS
---------------	--------	---------	-----------	------------	--------

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

					CELESTES
sanguíneo	coração	sangue	ar	quente/úmido	Vênus
fleumático	cérebro	Fleuma	água	fria/úmida	Lua
colérico	fígado	bile amarela	fogo	quente/seco	Marte
melancólico	baço	bile negra	terra	fria/seca	Saturno

Esses itens se enquadram em três mundos assim divididos por Agrippa:

1. mundo elementar, da natureza terrestre;
2. mundo celeste, das estrelas;
3. mundo supracelestial, dos espíritos, inteligências ou anjos<sup>24</sup>.

É possível ilustrar o nexos entre os mundos, tal como Shakespeare o faz na caracterização das personagens Hamlet e Ofélia, de maneira a salientar a importância do teatro enquanto imagem e som capazes de restabelecer a conexão homem/cosmos/divindades.

\*

Em razão do assassinato do rei Hamlet, o príncipe começa a padecer de uma enfermidade elementar, uma má conformação devida à predominância inadequada de um elemento no organismo, que no caso sabemos ser o elemento terra. Esse desequilíbrio humoral o torna melancólico, termo com que por diversas vezes o texto shakespeariano define o príncipe<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> O hermetismo conjugava a medicina hipocrática à astrologia e a diversas correntes místicas. A expensas da família Médici, Marsílio Ficino (1433-1499) traduziu textos atribuídos a Hermes Trimegisto, bem como textos de Platão e outros filósofos. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) acrescentou a esse aparato elementos cabalísticos, embora se opusesse ao determinismo astrológico pressuposto nas teorias defendidas por Ficino. Agrippa de Nettesheim (1486-1535) realizou a síntese de ambas as tendências, o neoplatonismo e a cabala. Cf. Ficino, Marsílio. *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Tradução de R. Marcel. Paris: Les Belles Lettres, 2007. Pico della Mirandola, Giovanni. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Edição bilingue. Tradução de M.de L. Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 1989.

<sup>25</sup> Cf. Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, ato II, cena 2, p. 566: "Hamlet – Sim e, talvez, quem sabe, valendo-se de minha fraqueza e de minha melancolia, já que [o demônio] exerce tamanho poder sobre semelhante estado de ânimo, engana-me para condenar-me ao inferno?". Cf. ainda ato III, cena 1, p. 570: "Rei – Existe alguma coisa em sua alma que lhe está incubando a melancolia e receio que, vindo a abrir-se, dela surja qualquer perigo."

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

No entanto, infere-se que antes disso a melancolia já predominasse em seu temperamento. Na primeira cena, o espectador é informado de que Hamlet estudava com os nada confiáveis colegas alemães Rosencrantz e Guildenstern na Universidade de Wittenberg, na qual o próprio Lutero lecionou. Daí a tendência a ocultar suas intenções, a expressar-se em apartes, solilóquios, e ao emprego de figuras como o paradoxo, o equívoco, hipérboles e tantas outras, ao invés de usar um falar aberto.

O ensimesmamento o torna frio e seco, e não exaltado pela insídia que o rodeia. Com efeito, o luteranismo implica certo estoicismo, tanto diante dos problemas da vida quanto diante dos prazeres. Não por acaso Hamlet condena como luxuriosos os festins vikings que o rei Cláudio promove. Enquanto, já na segunda cena da peça, o rei e a rainha passam a noite bebendo e celebrando a permanência de Hamlet na Dinamarca, o homenageado nem sequer comparece à festa.

Incorporando a gravidade do planeta Saturno e o peso do elemento terra, Shakespeare explicita no fim da peça que Hamlet é gordo – “*He’s fat*”<sup>26</sup>, diz Gertrudes na cena do duelo. Anteriormente havíamos sido informados de que ele tem trinta anos e é barbado, aspectos sem nenhuma leveza<sup>27</sup>. Por quase toda a peça, mas com certeza nos quatro primeiros meses da ação (cujo desfecho demanda ainda cerca de dez dias) Hamlet vestiu-se totalmente de negro<sup>28</sup>, por luto e um estado de privação inerente aos protestantes puritanos.

Isso poderia impedir o público de sentir simpatia pelos representantes do protestantismo luterano, ainda que contasse com poderosos defensores dentre os puritanos ingleses. A principal razão para simpatizarmos com Hamlet está no fato de que o sucessor de Elizabeth I já estivesse escolhido quando Shakespeare escreve a peça; trata-se do calvinista Jaime I, também rei da Escócia e casado com Ana da Dinamarca,

---

<sup>26</sup> Shakespeare, William. *Hamlet, prince of Denmark*. In *Complete Plays*. Nova York: Chatham River Press, 1984, ato V, cena II, p. 820.

<sup>27</sup> Quanto à barba, cf. Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, ato II, cena 2, p. 566: “Hamlet – Serei um covarde? Não haverá quem me trate de vilão, quebre minha cabeça ao meio, arranque minha barba, soprando-a em minha cara?”. Sobre a idade de Hamlet, cf. ato V, cena 1, pp. 604 e 605: “Primeiro Coveiro – Dentre todos os dias do ano, entrei neste ofício [...] no próprio dia em que nasceu o jovem Hamlet [...], sou coveiro aqui há trinta anos.”

<sup>28</sup> Cf. idem, ato I, cena 2, pp. 538 e 539, em que o príncipe se refere a “meu negro manto” e “meu costumeiro traje de luto” pelo pai, quando “completaram-se dois meses de sua morte”. No segundo ato passaram-se “duas vezes dois meses” desde o falecimento, e Hamlet diz: “continuo vestindo meu luto” (ato III, cena 2, p. 573). Essa circunstância de tempo só muda a partir da quinta cena do quarto ato, sem entretanto haver qualquer indício de que Hamlet tenha tirado o luto.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

onde vigorava o luteranismo. E como a simpatia não se dá em estado puro mas mesclada à antipatia, Shakespeare nos faz simpatizar com Hamlet, apesar de tudo. Apesar sobretudo de ter causado a perdição de Ofélia.

Quem é Ofélia, esse *pendant* de Hamlet? Na peça, a jovem não tem existência própria e quando conversa com seu pai, seu irmão ou a rainha, o assunto é sempre o príncipe. Em sua primeira fala, Ofélia dirige-se a Laertes mas descreve a conduta do próprio Hamlet, agindo "'como alguns pastores inexoráveis que ensinam o áspero e espinhoso caminho do céu enquanto, fazendo pouco caso dos próprios juramentos, libertinos, jactanciosos e indiferentes, pisam pela senda florida dos prazeres"<sup>29</sup>. Há uma contradição entre as máximas morais do estudante de Wittenberg e o Hamlet que invade os aposentos de Ofélia.

Aquele que censura os bacanais de sua mãe é quem se mostrará o mais libertino da peça. Isso porque sob o signo da melancolia viceja o vício da luxúria, tornando a conjunção de Ofélia e Hamlet um des/astre, uma falta de sintonia entre os astros.

Ofélia teria sido o par perfeito de Hamlet se o fizesse reequilibrar seus humores, frios e secos por excesso de melancolia. Para tanto, ela deveria ter um temperamento sanguíneo, quente e úmido, e agir sob o signo de Vênus, obedecendo antes aos impulsos de seu coração. Mas inicialmente Ofélia não demonstra ter nenhum sentimento, ela cede racionalmente aos argumentos do pai e do irmão e se afasta de Hamlet. Não fica perturbada com esse afastamento, continua bordando como se nada tivesse acontecido, do mesmo modo como antes aceitara com tranquilidade os galanteios do príncipe.

Tem portanto um temperamento fleumático, em que predomina o cérebro, mais especificamente a glândula pituitária, cuja secreção mucosa é eliminada pelo nariz. O elemento água, predominante em seu temperamento, associa Ofélia a uma figura de longos e ondulados cabelos, semelhantes a desenhos de águas correntes. Em seu devaneio, Ofélia sobe em um salgueiro para colher ramos, quando um galho se rompe e ela cai no riacho, onde se deixa estar. "Suas roupas, a princípio, se espalharam e a sustentaram durante alguns instantes, como se fosse ela uma sereia. Enquanto isso,

---

<sup>29</sup> Idem, ato I, cena 3, p. 543.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

cantava estrofes de antigas árias [...] como ondina dotada pela natureza para viver no elemento próprio.”<sup>30</sup>

Mas os cabelos da ondina também são perigosos, enlaçam e afogam aqueles que dela se aproximam. Ao distanciar-se do irmão, ao repelir Hamlet e finalmente perder o pai, Ofélia isolou-se de tal maneira que a substância aquática não encontrou mais contrapartida, provocando uma inundação que a submergiu em seu elemento próprio. Pereceu por excesso de água, como lamenta Laertes: “Já tens água demais, pobre Ofélia! Eis porque contenho minhas lágrimas.”<sup>31</sup>

Pelo relato da rainha, a morte de Ofélia foi suave, não violenta como as demais que acontecem na peça. Com o afogamento, cessaram suas aflições, e ela pôde retornar à serenidade da noite, quando o sol se esconde e flutua a lua.

Como as marés, o fleumático é regido pela lua. Jamais Ofélia se mostrou colérica com Hamlet ou com Cláudio, a quem de início se atribuiu o assassinato de Polônio. A reação emocional de Ofélia diante da morte do pai é a de uma lunática, trazendo à tona com suas alucinações uma Ofélia que deveria ter cantado e dançado, refrescando-se em riachos, colhendo flores e passeando nos bosques, como as Graças do quadro *Primavera*, que Botticelli realizou em Florença por volta de 1478, sob orientação de Marsílio Ficino, para que servisse de amuleto ou medicamento, como antídoto para a melancolia que havia prostrado um dos membros da família Médici.

Ao centro da *Primavera* encontra-se Vênus, convidando o observador a entrar em cena<sup>32</sup>. Caso aceite, a Primavera – imagem mais próxima do olhar externo – lhe dará as boas-vindas com guirlandas de flores. O caminho a seguir é entrar na dança das Graças, onde Eros o atingirá com suas flechas. Com isso, Hermes, à esquerda do quadro, dissipa as nuvens com seu caduceu, trazendo de volta a saúde mental e corporal. Conta com a ajuda do vento Zéfiro, que desde o início do quadro, à direita, havia soprado sobre Flora, fazendo esvoaçar suas vestes, bem como as das Graças.

---

<sup>30</sup> Idem, ato IV, cena 7, p. 601.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Cf. Baxandall, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução de M.C. Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 70: “A *Primavera*, de Botticelli, representa um caso mais sutil e mais importante: aqui a figura central de Vênus não está marcando compasso para acompanhar a dança das Graças, mas sim convidando-nos com as mãos e o olhar a entrar em seu próprio reino. Perdemos o sentido do quadro se nos equivocarmos quanto ao significado do gesto.”

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

Ofélia propriamente não tem graça, porque o cérebro é o órgão que comanda suas ações. Para que assuma o papel de ninfa, é preciso que ela perca a cabeça, ajustando-se então ao universo de ponta-cabeça em que se transformou a Dinamarca: a desarmonia vigente desde o assassinato do rei legítimo provocou acidentes em cadeia, dentre os quais a loucura de Ofélia e seu suicídio. Seguiram-se eclipses, "sinais precursores de trágicos acontecimentos, anunciadores de catástrofes e mensageiros dos fados [que] o céu e a terra manifestaram junto a nossos climas e a nossos compatriotas"<sup>33</sup>, como diz o equilibrado Horácio.

Na cena em que tenta rezar, o fraticida Cláudio manifesta certo remorso<sup>34</sup>. Depois, ao declarar que Hamlet será seu sucessor, tenta passar a imagem de ter-se redimido, mas o arrependimento da personagem é falso e os espectadores sabem se tratar de um expediente maquiavélico, uma vez que Cláudio e Laertes haviam planejado, cenas antes, envenenar Hamlet<sup>35</sup>. O arrependimento como possibilidade de remissão dos pecados, defendida pelos católicos e contestada pelos protestantes, nesse caso não passa de hipocrisia.

Cláudio esforça-se ainda para restaurar a harmonia celeste mediante libações e estrondos: "trazei-me as taças; e que os tímboles anunciem às trombetas, as trombetas ao canhoneiro longínquo, os canhões aos céus, o céu à terra: 'o rei está agora bebendo à saúde de Hamlet.'"<sup>36</sup>

Porém, os céus não respondem com uma bênção e, sim, com catástrofes, uma vez que as palavras de Cláudio são vazias. Enquanto bebe à saúde do príncipe, pretendia na verdade envenená-lo. Como ele mesmo reconhece, "Minhas palavras voam para o alto, meus pensamentos permanecem na terra; palavras sem pensamentos, nunca para o céu vão."<sup>37</sup> Assim, nem todo som consegue ecoar pelo universo. A harmonia musical, para promover a conjunção dos corpos celestes, deve refletir a harmonia entre os homens.

---

<sup>33</sup> Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, ato I, cena 1, p. 536.

<sup>34</sup> Cf. idem, ato II, cena 3, pp. 580-581.

<sup>35</sup> Cf. idem, ato IV, cena 7, p. 600.

<sup>36</sup> Idem, ato V, cena 2, p. 614.

<sup>37</sup> Idem, ato III, cena 3, p. 581.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

Enquanto reinar a discórdia na Dinamarca, “o mundo [estará] fora dos eixos”<sup>38</sup>, as esferas, fora de órbita, todo o universo, fora do lugar. O espectro, que deveria estar no purgatório, aparece em cena. Porque todos, soberanos e súditos, sofrem as consequências da perfídia, extinguem-se a família de Hamlet e a de Polônio. A legítima tomada de poder pelo norueguês Fortimbrás, na última cena, acaba por restaurar a ordem, mas é preciso ainda que essa triste história seja cantada, até alcançar o mundo supracelstial. Daí a narração que Horácio fará, a pedido do príncipe moribundo, sobre sua morte trágica e a vida que daí ressurgiu.

Desde o romantismo a peça *Hamlet* sofreu uma projeção retrospectiva, retomada pelo pessimismo e pelo niilismo característicos de grande parte da filosofia do século XIX e XX, o que tem limitado sua leitura à expressão do absoluto, à celebração da obscuridade fundante do sujeito, do ser que somente se afirma sobre o fundo do não ser. Dessa perspectiva, é da maior relevância para a filosofia contemporânea o ensaio de Walter Benjamin sobre o assunto, *Origem do drama barroco alemão*.

Mas *Hamlet* não se encerra no retrato da alteridade nem no *memento mori*, embora lide com toda a sua tópica, como na cena dos coveiros do início do quinto ato, ou quando o príncipe, ainda que reconheça “Que obra-prima é o homem!”, termina por defini-lo como “quintessência do pó”<sup>39</sup>. Esse é apenas um ponto de vista, o de quem perdeu “completamente a alegria” e vê o mundo de modo sombrio por estar “com o espírito doente.”<sup>40</sup>

O ascetismo de Hamlet diante do sofrimento impede que se manifestem outros estados de espírito que não a melancolia ou, se muito, a fleuma. Não poderiam ter sido desconsiderados, porque constitutivos de qualquer temperamento em maior ou menor medida, o ímpeto do jovem Fortimbrás e a sensualidade que Ofélia deveria encarnar, moderando naquele meio ambiente a severidade de Saturno e da Lua.

De fato, logo na segunda cena da peça *Hamlet* propõe o suicídio como cessação de nossas penas; no início do terceiro ato, o monólogo sobre “ser ou não ser” também constitui um elogio à morte como interrupção dos sofrimentos do homem, submerso em

---

<sup>38</sup> Fala de Hamlet no ato I, cena 4, p. 551.

<sup>39</sup> Idem, ato II, cena 2, p. 560.

<sup>40</sup> Idem, ato III, cena 2, p. 578.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

“um mar de calamidades”<sup>41</sup>. Entretanto, esses são contra-exemplos e, não, exemplos a ser seguidos. Quanto ao triste fim de Ofélia, abertamente definido como suicídio na cena dos coveiros, a água em que ela mergulha pode ter outros significados implícitos, indicando uma correspondência com a ideia cristã do renascimento pela água do batismo<sup>42</sup>.

Porque “há mais coisas no céu e na terra [...] do que pode sonhar tua filosofia”<sup>43</sup>, Shakespeare abre possibilidades para além do “nada há de novo debaixo do sol”<sup>44</sup>, que está na letra do Eclesiastes.

Para os luteranos, “tudo é vão, exceto uma coisa: o Verbo Divino da Escritura, mediante o qual podemos conhecer Jesus Cristo.”<sup>45</sup> A obra shakespeareana, em confluência com o hermetismo anglicano, já se distinguia desse evangelismo estrito. O jacobinismo veio reforçar a promessa de salvação pela regeneração moral, portanto, embora nenhuma criatura possa fugir do vício, o exemplo a ser imitado é a virtude, marca da perfeição do Criador remanescente no homem, depois da Queda.

Em consequência, restaura-se a harmonia anímica, social e cósmica. Purgada a melancolia, o mundo pode ser novamente apreciado. O artista, a exemplo do bardo que Horácio representa na peça, cumpre a função de trazer de volta o prazer de viver, o gosto pela vida, promovendo, por extensão, o bem comum (entendido como observância da hierarquia da sociedade de corte). E vice-versa.

---

<sup>41</sup> Idem, ato III, cena 1, p. 568.

<sup>42</sup> Cf. o vínculo que Giulio Carlo Argan verifica entre a água do batismo e a água do mar, no quadro de Botticelli *O nascimento de Vênus*. In *História da arte italiana*. Vol. 2. Tradução de V. de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 262.

<sup>43</sup> Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, ato I, cena 5, p. 550.

<sup>44</sup> Eclesiastes, 1,9. In *Bíblia de Jerusalém*. Traduzido por E. Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2002, p. 1073.

<sup>45</sup> Yates, Frances A. *La filosofía oculta en la época isabelina*. Tradução de R. Gómez Ciriza. México: Fondo de Cultura Económico, 1982, p. 80.

## Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de E.de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1990.
- FICINO, Marsílio. *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Tradução de R. Marcel. Paris: Les Belles Lettres, 2007.
- LUTERO, Martinho. "Um sermão sobre a indulgência e a graça". In *Obras selecionadas*. Vol. 1. Tradução A. Höhn et. al. São Leopoldo: Sinodal, Porto Alegre: Concórdia, Canoas: Ulbra, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a autoridade secular*. Tradução de H.L.de Barros e C.S. Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de L. Xavier. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Edição bilingue. Tradução de M.deL. Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. In *Obra completa*. Vol. II. Tradução de F.C. de Almeida Cunha Medeiros e O. Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. Tradução de R. Janine Ribeiro e L. Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- YATES, Frances A. *Ideas e ideais del Renacimiento en el norte de Europa*. In *Ensayos reunidos*. Vol. III. Tradução de T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económico, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La filosofía oculta en la época isabelina*. Tradução de R. Gómez Ciriza. México: Fondo de Cultura Económico, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Lulio y Bruno*. In *Ensayos reunidos*. Vol. I. Tradução de T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económico, 1996.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118