

Robert M. Place

Alquimia e tarô

Uma investigação de suas
conexões históricas



Alquimia e tarô

Uma investigação de suas conexões históricas

por

Robert M. Place



São Bernardo do Campo, SP, Brasil

Copyright © Robert M. Place

Edição
Priscilla Lhacer

Tradução
Petruca Finkler

Revisão técnica
Lara Borriero Milani

Capa
Robert M. Place

Diagramação
Milá Bottura Dias

Produção de ePub
[Cumbuca Studio](#)

ISBN: 978-85-93158-04-9

CIP – BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

Bibliotecário responsável: Lucas Rafael Pessota CRB-8/9632

P697a Place, Robert M.

Alquimia e tarô: uma investigação de suas conexões históricas / Robert M. Place ; tradutora Petruca Finkler. - São Bernardo do Campo : Presságio, 2016.

Título original: Alchemy and the tarot: an examination of the historic connection between alchemy and the tarot

ISBN 978-85-93158-04-9

ISBN 978-85-93158-10-0 (digital)

1. Tarô 2. Alquimia 3. Esoterismo I.Finkler, Petruca, trad. II. Título. III. Série.

Todos os direitos desta edição reservados à
Presságio Editora
São Bernardo do Campo – SP Brasil
<http://pressag.io>



Dedico este livro à minha esposa, Rose Ann.

Gostaria de agradecer a Rosemary Ellen Guiley a ajuda para iniciar este projeto quando comecei, na década de 1990. Gostaria de agradecer a Giordano Berti, Ross Caldwell, Ronald Decker e Robert O'Neill por fornecerem informações históricas valiosas. Quero agradecer a Jerry Lagos, Fran Kostella e Rose Ann Place pelo trabalho de editoração e aos fãs do Alchemical Tarot que, há quatro anos, vêm pedindo que eu termine este livro.

Acima: Figura 1. “Serpente da Arábia”, de Ripley. *Theatrum Chemicum Britannicum*, Londres, 1652.

AGRADECIMENTOS

A publicação deste livro só foi possível graças à 185 apoiadores que contribuíram com campanha de financiamento coletivo realizada entre julho e setembro de 2016. Colaboraram para a publicação deste livro:

Ágatha B. Meusburger
Albano Reis
Alekto Lukius Lvnae (Indianara P. de Melo)
Alexandre Mandarino
Alexandre Manzano
Alexandre Stucchi de Souza
Ana Cristina C. Mendonça
Ana Maria dos Anjos Taróloga
André Pimentel Soares
Andrea Lara Boscarriol Moreira
Anita La Fey
Artur de Amorim Porto Carreira
Barbara Abramo
Barbara Simonetti
Beatriz Afonso de Almeida
Bianca Borgianni
Bianca Goulart
Bruno Bazzoli
Bruno Branco Pontarolli
Bruno Lamas
Bruno Nascimento Fonseca
Cacau Gonçalves
Caio Lívio SD
Camila Suzuki
Carla Anjos
Carla Buarque Valadão

Carla Costa e Silva
Carlos Augusto P. Costa
Carmem Rita Ianguas
Carmen Cecilia Woldmar
Carolícia Bamberg
Cássia Silva
Catarina Ferreirinha
Cátia Molter
Claudinèi Dìas
Cris do Tarot
Cris Morgan
Cristina Braga
Daniel Buscatti Verderame
Daniel Lopes
Daniele Furtado
Denise de Almeida Carvalho
Deny Ludmila Viana
Diego Assis
Diego de Mello
Douglas Domit
Edléa C. Giannotti
Eduardo Motta
Edy De Lucca
Elaine Marques
Elizabeth Nakata
Emanuel J. Santos
Eugenia Zerbini
Fabiana Caonetto Zago
Fabrício do Espírito Santo Prado
Francisco de Assis de Souza Fukumoto
G. Amim
Giancarlo Kind Schmid
Gilmara Oliveira
Gilvania Martins de Souza
Gisele Correa
Gláucia Maria Alves Horta

Guilherme Roca
Gustavo Saldanha
Helder Lavigne
Inês Elizabeth M. Guedes
Iris Medeiros
Izabel Santana
Jaiadeva Seus
Jamile Pinheiro
Janaína Alves de Oliveira
João Pedro Magalhães Krüger Sieburger
John Lucas
Jose Roberto da Graça WiccaA
Jota Olliveira
Juliana Diniz
Karla Noronha
Katharina Dupont
Katherine Dambrowski
Klaus Denecke Rabello
Lara Borriero Milani
Larissa M. Siqueira
Laryssa A. Martins
Leandro Lins
Leo Chioda
Leonel Antônio
Liliam De Natale Guidini
Lisandra Scafutto
Lucas Pessota
Lucia Sindoya
Luciano Guimarães Pereira
Luciano Trigilio
Lúcio Malagoni
Luís Guilherme B. G. Ruas
Luiz Antonio Carlin
Luiz Henrique Trompczynski
Manuelle Felix
Marcelo Bueno

Marcelo Costa Menezes
Marcia Nicoletti Orgonites Orgonetti
Marcos Reis
Margot Pavan
Maria Cristina de Souza (Amariacris)
Mariana de Oliveira Campos
Mariana Felicetti Rezende
Marília Thomazin
Marlon Ragabash
Marta Vahia
Milá Bottura Dias
Nancy Flora
Neyla Moreira Bonfim
Nivia Peggion
Osvaldo R. Feres
Pablo Gomes Miranda
Patrícia Guérin Foloni
Paulo Cavalcanti
Petri Nocentini
Pettrus (Petronio Tales)
Priscilla Lhacer
R.A. Grola
Rafael Tavares Simão
Regina Guigou
Ricardo Alexandre Alves de Couto
Ricardo Baratela
Ricardo Toshiaki Takayama
Rodrigo Ortiz Vinholo
Rodrigo Vignoli
Rony A. Hergert
Rose Yoshimoto
Roseli de Souza
Rossana Burti
Sabrina Vidigal
Samantha Callegari
Sandra Ayana

Sandra Lázaro
Sandra Mathias
Sarah Helena
Saturnália - Astrologia & Cidade
Silvia Marchesan
Silvia Martim
Silvia Rachel de A. Cabral
Simone Jubileu Pedroso
Simone Merino
Sônia Maria Ferreira Brito
Tainá Oliveira
Tania Carvalho
Tatiana Cunha
Telma Villela
Thiago Cardoso
Titi Vidal
Ulisses Pereira da Silva Massad
Vanessa Mazza
Veluma Rabello
Victor Dota Fioravante
Victor Marques de Assis
Virgínia Sampaio
Vitor Hugo
Viviane Macedo
Wanderson Nunes Ferreira
Zoe de Camaris

e mais 18 colaboradores anônimos, aos quais agradecemos a parceria e a confiança em nosso trabalho.

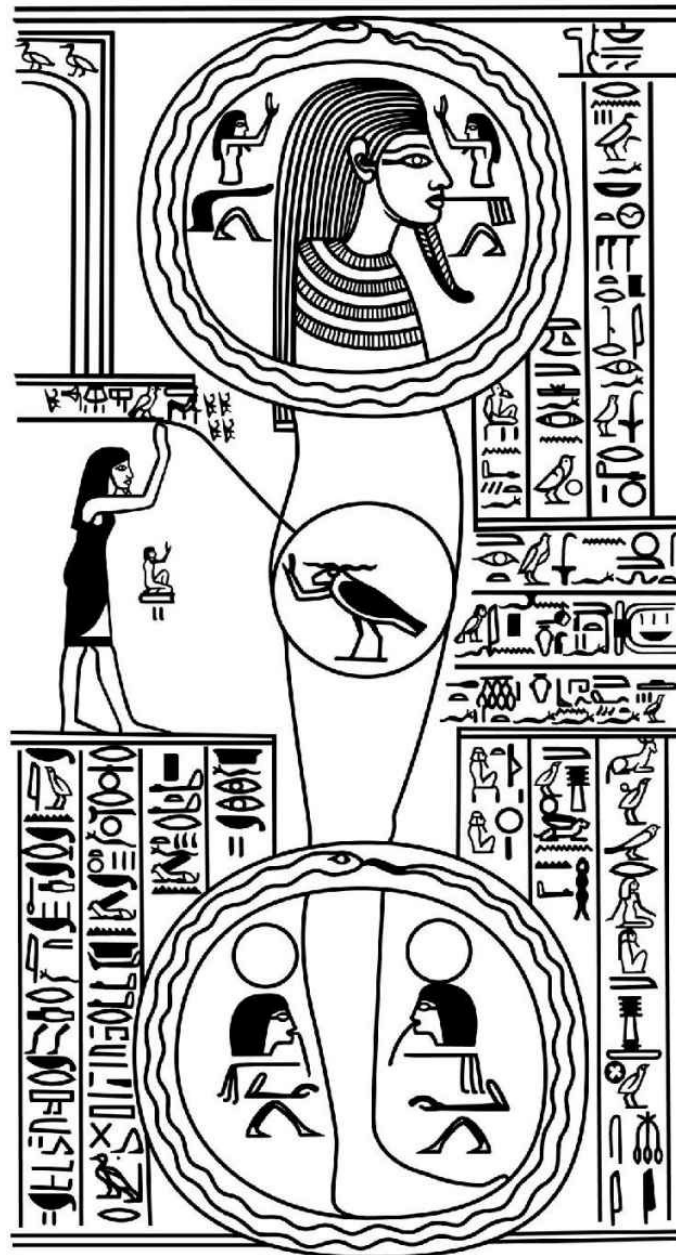


Figura 2. Um ouroboros envolve a cabeça, e outro, os pés de uma múmia, uma das mais antigas representações desse símbolo na arte egípcia. Reprodução de uma pintura na parede da tumba de Tutancâmon, c. 1350 a.C., Robert M. Place.

Índice

Prefácio à Edição Brasileira

Introdução

1. A história da alquimia

Origens egípcias

O mito de Osíris

Alquimia grega

Hermes Trismegisto

Os sete conceitos herméticos

A Tábua de Esmeralda

Os alquimistas árabes

Os alquimistas europeus

Uma cultura alquímica

Dois alquimistas medievais: Nicolas Flamel e Petrus

Bonus

Alquimia renascentista

Rosa-cruzes

O declínio da alquimia

O ressurgimento

Jung e a alquimia psicológica

A alquimia da física

2. Os conceitos básicos da alquimia

Um: unidade ou unicidade

Dois: o equilíbrio e a reconciliação da dualidade

Três: as três essências

Quatro: o mundo da quadruplicidade

Cinco: a Quinta Essentia

Sete: a escada dos planetas

Doze: o zodíaco

Uma mandala alquímica

3. A história do tarô

As cartas são introduzidas na Europa

O tarô é criado

O tarô chega à França

Os ocultistas descobrem o tarô

A criação do baralho ocultista

O tarô de Waite-Smith

4. Interpretando a alegoria

As artes da memória

Os trionfi

A alegoria tríplice dos trunfos

Os trunfos alquímicos

5. Interpretando os naipes menores

Compreendendo os símbolos dos naipes

Associações europeias para os naipes

Os quatro elementos

Os quatro humores

Jung e as quatro funções psíquicas

O simbolismo dos números

Uma hierarquia romântica das figuras da realeza

Os arcanos menores no ocultismo

6. As cartas do Opus

O Louco

I. O Mago

II, III, IV e V. Os Quatro Regentes Temporais

VI. Os Amantes

VII. O Carro

VIII. A Justiça

IX. O Eremita

X. A Roda da Fortuna

XI. A Força

XII. O Pendurado

XIII. A Morte

XIV. A Temperança

XV. O Diabo

XVI. A Torre

XVII. A Estrela

XVIII. A Lua

XIX. O Sol

XX. O Julgamento

XXI. O Mundo

7. Divinação

Hieróglifos da alma

Três cartas como uma só

Direção da ação

Rimas e polaridades

O jogo do relacionamento

O jogo da transmutação

O jogo dos sete centros da alma

Além da divinação

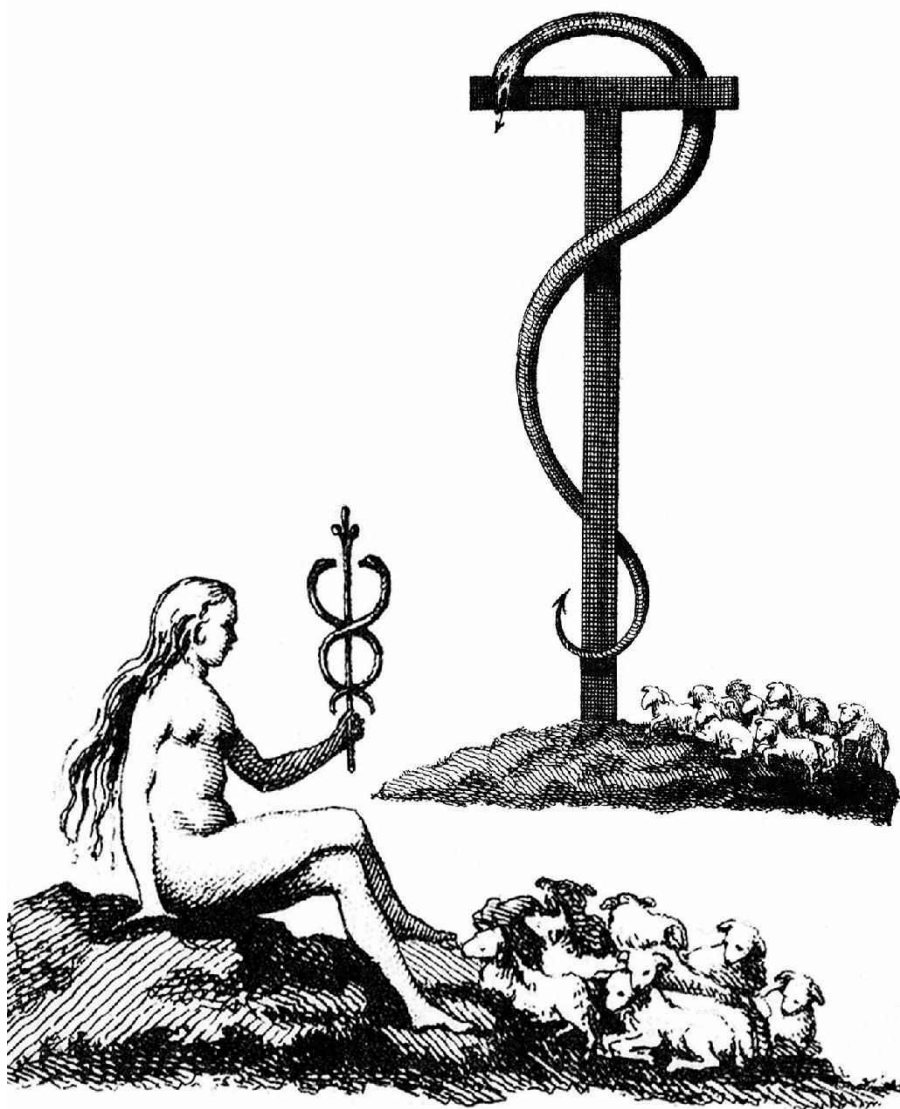
O Opus

Apêndice 1. As cartas do Alchemical Tarot

Apêndice 2. Um glossário de símbolos alquímicos

Apêndice 3. O Tarot of the Sevenfold Mystery

Bibliografia



Um Hermes feminino e a Serpente Crucificada. Detalhe das ilustrações alquímicas na contracapa de *Etteilla, ou manière de se récréer avec un jeu de cartes* ("Etteilla, ou um modo de se entreter com um baralho"), vol. 1, 1785. A ilustração completa se encontra na figura 19.

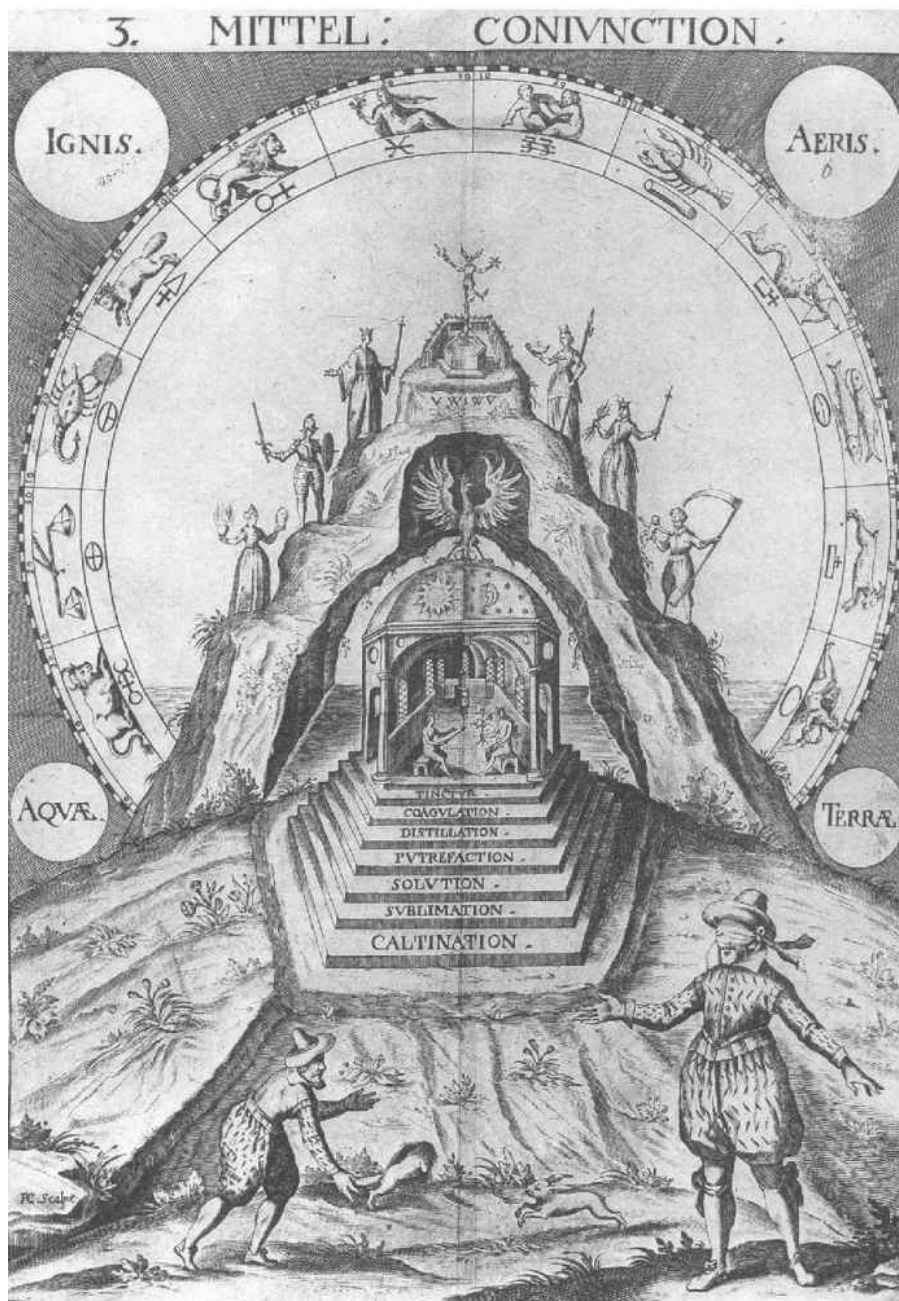


Figura 3. "Meio: Conjunção", extraída de *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur: in Alchymia* ("Cabala, espelho da arte e da natureza na alquimia"), de Steffan Michelspacher, 1616.

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

No ano em que a primeira edição brasileira de **Alquimia e tarô** é publicada, ainda se fala muito, principalmente nos meios corporativos e de ensino, sobre *visual thinking*, ou, em bom português, “pensamento visual”.

Descobriu-se que nosso cérebro absorve melhor imagens do que palavras, já que 75% de nossos neurônios sensoriais são dedicados ao processamento delas. Se assistimos a uma palestra, apenas 10% do que foi falado será, em média, lembrado após três dias, contra 65% do que foi mostrado de maneira visual.

Na prática, muitos estão substituindo as datadas apresentações de tópicos, tabelas e tradicionais gráficos de pizza por ilustrações feitas à mão e infográficos mais sofisticados, que se comunicam melhor com a parte do cérebro que organiza as informações de forma lúdica.

Apesar da enorme diferença no estilo, é fácil traçar um paralelo entre as descobertas e tendências atuais e o movimento artístico que teve início no século XV e traduzia conceitos complexos e operações alquímicas em imagens que mesclavam elementos literais e metafóricos. Em todo o livro **Alquimia e tarô** você será apresentado a imagens alquímicas e, especialmente ao ler o capítulo 4, entenderá a importância dessas imagens naquela época.

É certo que as ilustrações alquímicas não são autoexplicativas. Não foram produzidas para tornar o conhecimento facilmente acessível, e sim para seduzir (no sentido de despertar a curiosidade), instruir (para quem tivesse as chaves para tal) e, por que não dizer, perpetuar ensinamentos tidos como preciosos – é maior o impulso de guardar algo com apelo estético, ainda que você não compreenda o significado, do que manuscritos em iguais condições.

E Robert Place nos mostra que o princípio adotado para as imagens alquímicas é o mesmo assumido para as lâminas do tarô: composições simbólicas que guardam ensinamentos para aqueles que tiverem coragem e determinação para avançar camada após camada de realidade. Quanto maior seu repertório, maiores as possibilidades de aprendizado e uso. Quanto mais você entende, mais as imagens falam com você e se conectam a outras,

combinando elementos.

Somos todos afortunados por contar com um autor que é ao mesmo tempo um ilustrador e um pesquisador que realmente conhece o tarô e buscou referências na alquimia, sem desrespeitar as particularidades desses dois universos.

Em 1996, comprei a primeira edição do Alchemical Tarot, o primeiro e mais famoso baralho criado por Place, que deu origem à pesquisa apresentada neste livro. Ele veio em uma caixa com o livro escrito em parceria com Rosemary Ellen Guiley. Por um bom tempo dei exclusividade a esse baralho nos meus jogos pessoais – ainda não atendia profissionalmente nessa época. Mesmo que o mercado possa oferecer, agora ou no futuro, outras opções, gosto do traço de Robert e de como suas ilustrações são limpas.

Uma das minhas professoras de tarô projetava enormes lâminas do tarô de Waite-Smith na parede da sala e nos convidava a entrar por aquele portal. O exercício era extrair o máximo de cada arcano também por meio de um processo individual e intuitivo. Eu, particularmente, sinto esse chamado todas as vezes que deito as cartas do Alchemical Tarot sobre a mesa.

Foi especialmente sugestivo ouvir do próprio autor, em sua primeira visita ao Brasil, durante a segunda edição do evento Cartomancia, em 2016, que deveríamos interpretar três cartas lado a lado como se tivéssemos diante de nós um único cenário, e não três “janelas” (você encontrará esse método de leitura no capítulo 7).

Devo confessar que, apesar da minha preferência em usar sempre os mesmos atributos para determinada carta, independentemente do baralho que tenho em mãos, não sigo essa regra com o Alchemical Tarot. Gosto de ver o Sete de Ouros (*spoiler!*) como um indicativo de evolução e o Cinco de Copas (outro *spoiler!*) como uma experiência de dor, a princípio, que abre uma porta para novas possibilidades – o famoso “há males que vêm para o bem”.

Lembro a primeira vez que fiquei entre qual interpretação adotar – não exatamente com essas cartas –, e a de Place fez mais sentido dentro da leitura em questão. Então, depois de mais algumas experiências, me rendi por completo. Não tenho uma explicação para abrir exceção somente para esse baralho, mas assim é.

O livro que você tem em mãos, no entanto, não é o manual de um baralho. Além de uma introdução à alquimia, o livro contém uma abordagem histórica, da qual gosto muito (muito mesmo), que traz novas perspectivas com relação à origem do tarô e o desenvolvimento dos trunfos. Com relação às considerações históricas, trata-se de uma visão muito coerente. A respeito dos arcanos maiores, entender as primeiras representações e seus símbolos nos aproxima muito mais do oráculo e de seus valores. O livro conta ainda com a descrição das 78 cartas do tarô e sua relação com a alquimia, e mais três apêndices: um para as cartas do Alchemical Tarot e outro para as do Tarot of the Sevenfold Mystery, os dois principais baralhos criados pelo autor. O terceiro apêndice é um valioso glossário de símbolos alquímicos.

Em uma entrevista concedida antes de vir ao Brasil, Place disse que estudar alquimia e tarô nos dias de hoje é como manter uma conversa de telefone sem fio de quinhentos anos com os criadores das primeiras lâminas de tarô. Se nutrimos o interesse genuíno em participar dessa troca, precisamos resgatar a mensagem original dessas cartas. Esse resgate começa descartando as informações deturpadas que causam ruído na comunicação e segue com a compreensão do contexto sociopolítico e cultural da época, até chegarmos ao objetivo primeiro dessa ferramenta, que é a “iluminação” – prefiro o termo autorrealização, mas reproduzo o termo utilizado pelo autor.

Esta publicação é fruto de coisas afortunadas, como a campanha de *crowdfunding* que viabilizou o desejo da Presságio Editora de traduzir e publicar o livro em português, e se tornou uma oportunidade única para o próprio Robert Place reescrever e atualizar sua obra. Desse modo, o que você tem em mãos não é apenas a tradução do livro lançado por ele em 2011, mas uma versão mais completa e amadurecida após mais cinco anos de estudo.

Lembro-me de uma frase que foi repetida muitas vezes durante o Cartomancia 2016, subtítulo da palestra do astrólogo e cartomante curitibano João Fasónáre Acuió: “A sorte só existe em rede”. O fato de **Alquimia e tarô** ter chegado a você significa que essa energia continua se espalhando. E que ela cresce cada vez mais!

Possam todos se beneficiar.

Marcelo Bueno

Escritor, tarólogo e editor do site Zephyrus Tarot
www.zephyrustarot.com.br).

Introdução

No verão de 1982, fui apresentado ao tarô em um sonho. No sonho, diziam-me que eu receberia uma herança de um antepassado que seria uma ferramenta poderosa e precisaria ser usada com sabedoria. Pouco depois daquela noite, um amigo veio me visitar com seu novo baralho de cartas de tarô. Era o famoso baralho ilustrado em 1909 por Pamela Colman Smith, e meus olhos foram atraídos pelo baralho como se já não fossem mais controlados por meu cérebro. Embora tivesse certa familiaridade com o tarô de Waite-Smith, naquele momento eu o via de um novo ângulo – entendi que aquela era minha herança. Em poucos dias, outro amigo, sem saber de nada, me deu um exemplar do tarô de Marselha. Ele apenas disse: “Tive a sensação de que você precisava de um baralho de tarô”. Aquele foi meu primeiro, mas logo fui a Manhattan comprar o Waite-Smith que eu vira.

Naturalmente, comecei a experimentar com esses dois baralhos. Percebendo que eram um presente oferecido pelo mundo dos sonhos, vi que eram ferramentas para criar uma mensagem pictórica que poderia ser interpretada como um sonho – um sonho acordado. Decidi que tentaria aprender mais sobre o tarô e ver se mais alguém abordava as cartas dessa forma. Fiquei decepcionado, entretanto, com a maioria dos livros que encontrei. Não pareciam partilhar do meu insight e focavam associações para as cartas que em geral tinham pouco a ver com as imagens que de fato as ilustravam. Então, decidi que aprenderia diretamente com as cartas, interagindo com suas figuras.

Apreendi muito com essa abordagem direta, mas, aos poucos, percebi que, para ir além, precisava reunir mais informações sobre os vários assuntos que pareciam estar ligados aos temas encontrados nas ilustrações. Comecei a ler tudo que podia encontrar sobre gnosticismo, alquimia, neoplatonismo e temas relacionados, e encontrei correlações e explicações para as imagens do tarô. Rapidamente enchi um caderno grande de capa dura com esquemas, listas e anotações descrevendo minhas observações. Em 1987, pilhas de livros que alcançavam o teto se tornaram uma cena comum em meu escritório e na sala, e minhas leituras passaram a ser perceptivelmente excessivas para minha esposa e amigos – e também para mim. Trabalhava como joalheiro na época,

e meu trabalho estava começando a sofrer as consequências. Eu sabia que havia descoberto algo, mas era incapaz de explicar o que inspirava minha obsessão. Uma tarde, durante aquele ano, estava lendo na sala enquanto um comentarista de rádio falava sobre a Convergência Harmônica. Por semanas eu ouvira falar sobre aquele alinhamento planetário excepcional que diziam marcar a aurora da Nova Era, mas não ficara impressionado. Decidira que era apenas mais uma das curiosidades do movimento New Age. Porém, dessa vez, algo que o comentarista mencionou me fez prestar atenção: ele disse que, durante aquele período de transformação espiritual, indivíduos sensíveis em todo o mundo viveriam uma avalanche de informações sobre assuntos espirituais. Enfim alguém oferecia uma explicação para o que estava me acontecendo, e aquele anúncio parecia prever que havia mais por vir.

Logo depois de 16 de agosto de 1987, o dia da Convergência, eu estava lendo o *Musée des sorciers, mages et alchimistes* (“Museu dos feiticeiros, magos e alquimistas”), de Émile Grillo de Givry, quando fiquei fascinado por um hieróglifo alquímico representando a Pedra Filosofal (*figura 4*). Era uma das poucas gravuras que representavam a Pedra como uma espécie de mandala. Aquela na qual me fixei mostrava um coração cercado por uma guirlanda espinhosa, posto no centro de uma cruz que dividia o fundo da cena em quatro setores. Cada setor continha uma imagem representando um dos antigos quatro elementos: Terra, Água, Ar e Fogo. O coração tinha cinco gotas de sangue em sua superfície e um botão de rosa brotando do topo. Além da conexão óbvia com o Sagrado Coração, as cinco chagas de Cristo e a coroa de espinhos, a imagem tinha algo além. Conectava-se a algo mais profundo. Em um flash de entendimento, compreendi que o simbolismo do desenho era totalmente intercambiável com a carta do Mundo. A pessoa nua dançante no Mundo ficava ao centro da guirlanda (embora sem espinhos) e podia ser interpretada, assim como o coração, como um símbolo da alma. As criaturas representando os quatro evangelistas nos cantos da carta também estavam simbolicamente conectadas aos quatro elementos por sua correlação medieval com os signos fixos do zodíaco: o touro com a Terra, a águia com a Água, o anjo com o Ar e o leão com o Fogo. Esse entendimento foi como uma chave que abriu a fechadura de uma porta esquecida. Sentei ali, pasmo, enquanto imagens jorravam desse novo portal para minha cabeça e formavam um desfile de ilustrações alquímicas que eram espontaneamente

emparelhadas com os trunfos, os arcanos maiores do tarô. Ficou evidente para mim que os trunfos eram alquímicos e que sua sequência descrevia o Magnum Opus.

Essa compreensão ocorreu em segundos, mas deu início a uma longa jornada que me levou às profundezas de uma pesquisa que era ao mesmo tempo acadêmica e intuitiva, de volta ao trabalho ilustrativo, e ao começo de minha carreira como escritor. Ajudou-me a vivenciar a tradição ocidental de meditação e transformação espiritual, bem como me levou a criar o Alchemical Tarot e a explorar as conexões entre alquimia e tarô.

Desde o começo, o trabalho foi guiado pelas coincidências mágicas espontâneas às quais o famoso psicólogo Carl Jung chamou de sincronicidade. A sincronicidade me levou até minha parceira de escrita no projeto inicial, Rosemary Ellen Guiley, até minha primeira editora, a Harper Collins, e manteve o baralho aos olhos do público por todos esses anos. A quarta edição foi publicada agora, vinte anos depois da primeira. Durante esse tempo, a arte do Alchemical Tarot passou por exposições em museus na Itália e nos Estados Unidos, apareceu na capa do *LA Times* e foi incluída em vários programas de televisão. A primeira edição subiu em valor – alcançando, em certa ocasião, o maior preço já pago em leilão por um baralho moderno. Quando eu estava trabalhando inicialmente na criação, a facilidade mágica com que encontrei uma parceira e um editor me levou a acreditar que o próprio baralho queria ser publicado. Agora acredito que é mais acertado creditar à Anima Mundi esse fluxo de sucesso. A Anima Mundi queria que o Alchemical Tarot existisse, e fui o artesão dela para o projeto. É a Anima Mundi quem fala pelas cartas, não eu. Este livro é uma tentativa de explicar o porquê.

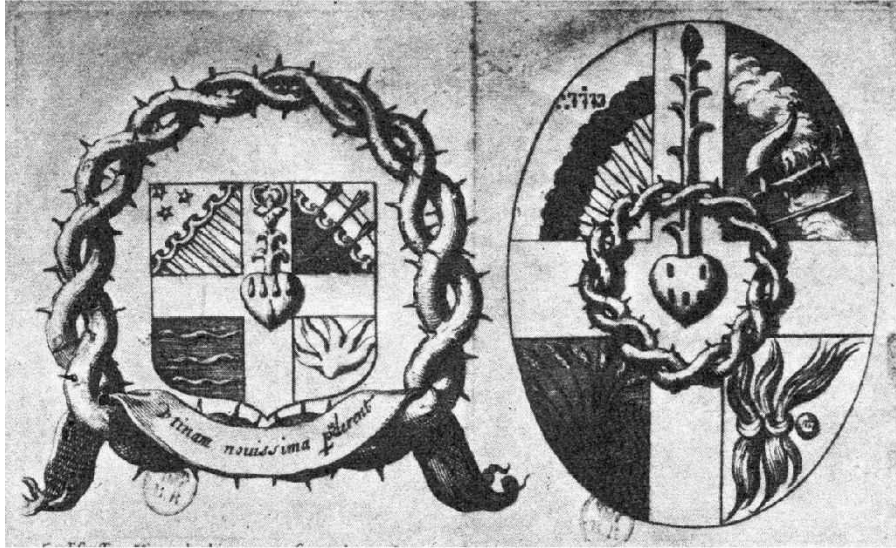


Figura 4. Duas imagens da Pedra Filosofal. *Harmonie Mystique, ou Accord des Philosophes Chymiques* ("Harmonia mística, ou acordo dos filósofos químicos"), de L'Agneau, Paris, 1636.

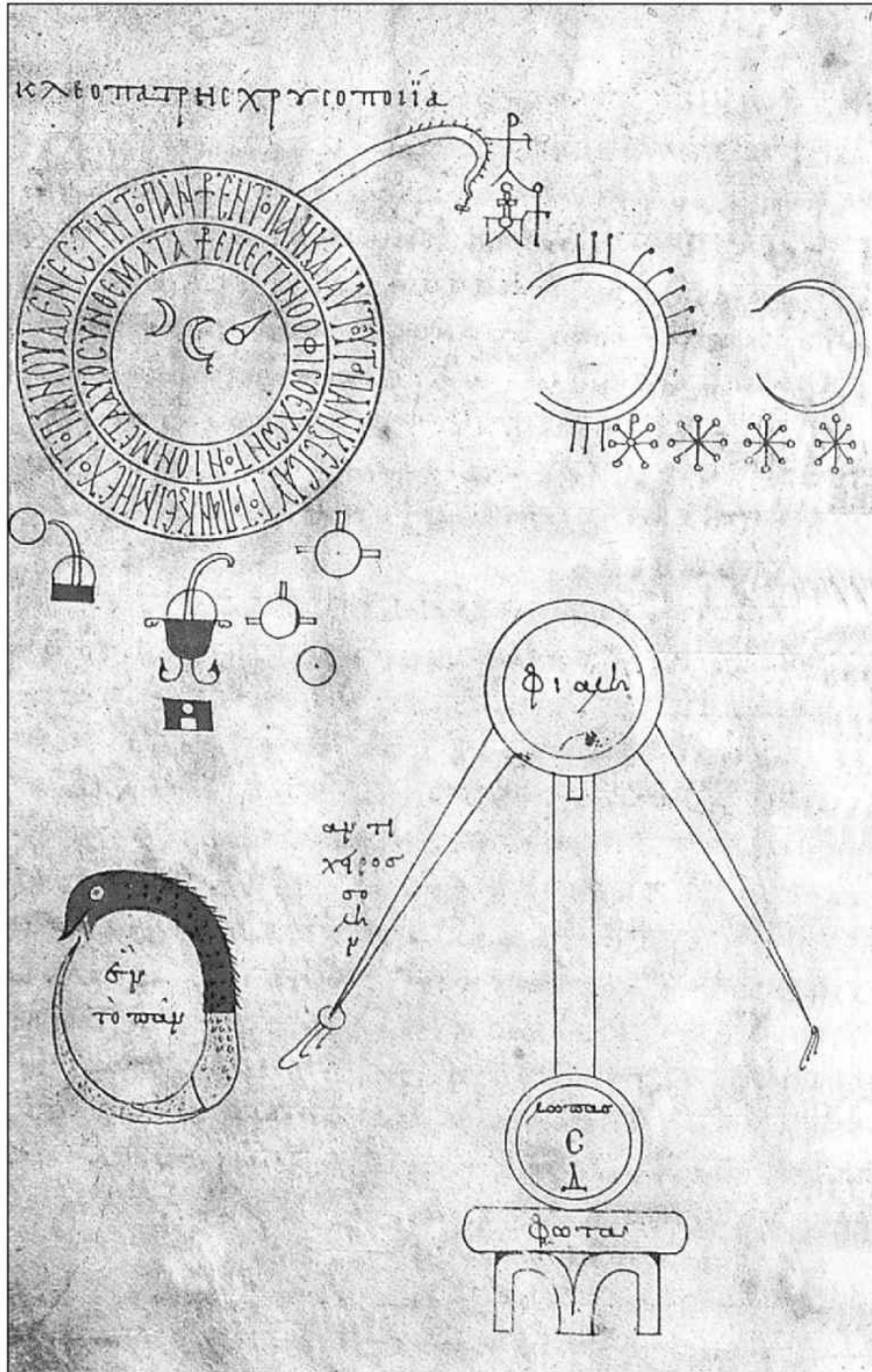


Figura 5. Reprodução do século XI de um manuscrito alquímico copta do século III, atribuído a Cleópatra. *Codex Marcianus*, Veneza.

1. A história da alquimia

A alquimia é a antiga ancestral da medicina, da química, da física, da psicologia profunda e do ocultismo modernos. Enquanto no pensamento moderno cada uma dessas disciplinas é um assunto separado, para os alquimistas eles eram todos um tema único. A palavra *gibberish*¹ originalmente se referia a textos escritos pelo alquimista árabe medieval Jabir, conhecido em latim como Geber. Esse fato confirma que, ao longo da história, as pessoas achavam a alquimia um assunto intimidante e confuso, e essa impressão não é infundada. Todos os alquimistas explicavam seu trabalho usando termos pessoais e símbolos que derivavam de visões singulares. Como resultado, as descrições do processo alquímico variam consideravelmente de alquimista para alquimista. É frequente um mesmo símbolo ter um significado diferente de um texto para outro. Um leão verde em um texto pode ser referir ao minério do qual o antimônio é extraído; em outro, ao vitríolo; e, em um terceiro, pode simbolizar o mercúrio em seu estado elementar ou venenoso. O próprio mercúrio pode ser chamado por uma série de nomes, incluindo: água prateada, água divina, masculino- -feminino, semente do dragão, água da lua, água do mar, leite da vaca negra ou bile do dragão. Somado a isso, os alquimistas intencionalmente usavam uma linguagem enganosa em seus textos, para ocultar segredos, além de empregar a mesma linguagem simbólica tanto em textos inteiramente filosóficos ou teóricos quanto naqueles que descreviam seu trabalho em laboratório. Mesmo que pedíssemos aos antigos alquimistas que definissem o termo “alquimia”, descobriríamos tantas definições quanto alquimistas. O mais antigo alquimista de que se tem notícia, Zósimo, um grego que vivia em Panópolis, no Egito, no século III, deu esta definição: o estudo da “composição das águas, do movimento, do crescimento, da incorporação e da desincorporação, extraindo espíritos de corpos e prendendo espíritos em corpos”².

Embora a definição de Zósimo possa parecer obscura ao leitor moderno, ela descreve o objetivo básico da alquimia: a transformação da realidade física. Ele e todos os alquimistas concordavam em uma coisa: o mundo, inclusive as pedras e os minerais, está vivo, e todas as coisas vivas partilham

de um propósito comum – o desejo ou a necessidade de evoluírem para um estado mais elevado do ser. Para os minerais, o estado mais elevado é o ouro; para as plantas, a rosa; e, para os humanos, o sábio iluminado. Para esse fim, os alquimistas desenvolveram a tecnologia de transformar uma substância em outra. Esse processo era chamado Transmutação. Por meio de seu trabalho em laboratório e da Transmutação, os alquimistas descobriram e produziram muitas coisas, como novas ligas, perfumes, sabões e medicamentos, mas o objetivo máximo da alquimia era criar um catalisador mágico que seria o agente da Transmutação máxima. Essa substância elusiva, embora não fosse necessariamente um objeto material, era denominada Lapis Philosophorum (“pedra filosofal”). Uma vez produzida, a Lapis poderia transmutar chumbo em ouro, curar qualquer doença, prolongar a vida indefinidamente e levar o alquimista à iluminação. Independentemente de qualquer outro trabalho que um alquimista desenvolvesse, seu Magnum Opus (“grande obra”) era a criação da Lapis, e todos os alquimistas sonhavam em conquistar esse objetivo.

O Magnum Opus, como descrito nos textos alquímicos, era tão variável e confuso quanto os outros aspectos da alquimia, e, em geral, os elementos-chave do processo eram descritos apenas em ilustrações enigmáticas ou charadas intrincadas. Entretanto, quando toda a literatura é estudada, certos elementos-chave são discernidos, e um padrão emerge traçando um paralelo à ascensão mística arquetípica conhecida como a “Jornada do Herói”. Isso também se relaciona com a história descrita nos trunfos do tarô. Essa ascensão envolve a separação e recombinação de uma substância inicial que precisa ser morta para então renascer em um estado mais elevado de purificação. Os aspectos masculinos e femininos dessa substância precisam ser unidos em um *hieros gamos* (“casamento sagrado”), e, dessa união, uma criança mágica nasce com a habilidade de conquistar o mal e a morte, ou o casal em si pode transcender a dualidade e se juntar em unicidade com a Anima Mundi (“alma do mundo”). Embora o Opus siga um padrão arquetípico, ele evoluiu de uma fonte específica. Essa fonte é um antigo mistério associado com os deuses egípcios Ísis e Osíris.

Origens egípcias

Em suas raízes, a alquimia é uma ciência natural. É uma tentativa de entender os mistérios da natureza e de participar deles. Suas origens são obscuras e parecem residir na visão mágica do mundo e na tecnologia dos xamãs pré-históricos. No período histórico, tradições alquímicas separadas se desenvolveram na China, onde se associaram ao taoísmo, e na Índia, onde se associaram ao hinduísmo e à medicina aiurvédica. A alquimia histórica ocidental, no entanto, surgiu no Egito. No Ocidente, a alquimia facilmente se adaptou à religião helenística, ao judaísmo, ao islamismo e ao cristianismo, mas reteve seus laços com a antiga magia e religião egípcias.

Como mencionado acima, o mais antigo alquimista confirmado pelos historiadores é Zósimo, um grego do século III que vivia na cidade egípcia de Panópolis. Embora Zósimo vivesse em um tempo em que as tradições culturais egípcias e gregas haviam se fundido na atmosfera cosmopolita de Alexandria, ele alegava que a alquimia havia se originado séculos antes e era nativa do Egito. Além disso, conta-nos que era uma arte divina originalmente ensinada às mulheres egípcias por anjos rebeldes em troca de favores sexuais. Zósimo credita, como fonte desse conhecimento, Maria, a Judia, que pode ter sido uma alquimista síria de outra escola, mais antiga. Alguns pesquisadores modernos acreditam que ela seja totalmente mítica, mas os alquimistas nunca duvidaram de sua autenticidade e atribuíam a ela a invenção do processo de Destilação.

Os textos mais antigos conhecidos da alquimia também são egípcios, como o *Papiro de Estocolmo*, um manuscrito do século III em grego que contém receitas para tingimento e coloração de pedras preciosas, limpeza de pérolas e produção de ouro e prata de imitação (ligas ou metal banhado), e o *Leyden papyrus X*, um texto do século II ou III com instruções para purificar, ligar e colorir metais. Há também os *Papiros mágicos gregos*, uma coleção de manuscritos em grego, copta e demótico que datam do século II a.C. ao V d.C. Eles contêm receitas de remédios, amuletos, magia amorosa e maldições, junto com rituais mágicos e invocações. Essa evidência sugere que os primórdios da alquimia tinham propósitos práticos, tecnológicos ou mágicos. Porém, em seu livro *Alquimia: uma introdução ao simbolismo e à psicologia*,

a psicóloga junguiana Marie-Louise von Franz nos garante que a alquimia também contava com um lado de transformação espiritual bastante influenciado pelos rituais de embalsamamento egípcios, os quais, por sua vez, eram influenciados pelo mito de Osíris e Ísis. A maioria dos alquimistas mais antigos, não importando sua fé religiosa, parecia ciente de sua dívida para com o antigo Egito. Por exemplo, o alquimista muçulmano do século X conhecido em latim como Senior (c. 900-c. 960) é conhecido por ter arrombado pirâmides egípcias e examinado múmias em busca de segredos alquímicos.

A maioria dos antigos textos alquímicos que chegaram até nós não é original. Trata-se de cópias traduzidas para o grego e reunidas no período pós-helenístico em coleções enciclopédicas (o período helenístico se estendeu desde a morte de Alexandre, o Grande, em 323 a.C., até a ocupação romana do Egito, em 30 d.C., e então continuou como uma influência cultural pós-helenística no Mediterrâneo oriental regido pelos romanos, onde o grego foi a língua principal até a fase final da Antiguidade). Mais tarde, essas enciclopédias alquímicas foram traduzidas para o aramaico, árabe, hebraico e outras línguas do Oriente Médio. No século XII, na Espanha e na Sicília, começaram a ser traduzidas para o latim e foram apresentadas aos estudiosos europeus. Um texto veneziano do século XIV, o *Codex Marcianus*, além de conter manuscritos produzidos por alquimistas proeminentes, entre os quais Senior (Mohammed ibn Umail) e Rasis (Al-Razi, c. 865-925), inclui o que pode ser um dos mais antigos textos de alquimia, intitulado “A profetisa Ísis para seu filho”, que conta como a deusa Ísis aprendeu com um anjo o segredo de criar ouro e prata. Acredita-se que o texto original seja egípcio, datando do século I ou mesmo de antes.

O texto é escrito na voz de Ísis e relata como, enquanto seu filho Hórus, seguindo suas instruções, partia para lutar contra o deus mau Set (Tifão, em grego) e vingar seu pai, ela fazia um acordo com um anjo. Ela diz que, quando estava em Hermópolis (a cidade de Hermes, o deus da alquimia), um anjo a viu lá de cima e desceu, pois queria fazer amor com ela, mas ela o recusou, exigindo que primeiro ele lhe contasse os segredos da alquimia. Isso chamou a atenção de um anjo ainda maior, o sábio Amnael, que foi até ela no dia seguinte com um vaso de água brilhante na cabeça. Ele também queria fazer amor, mas ela fez um acordo e não se sujeitaria até que ele lhe ensinasse

os segredos da Transmutação alquímica. Esse segredo permitiria que ela produzisse ouro e prata, mas também era de grande significado místico, e podemos pressupor que sua transmissão foi consumada pelo *hieros gamos* de Ísis e Amnael. Antes de lhe ensinar, Amnael fez Ísis jurar segredo, com um juramento que era dirigido aos deuses egípcios da morte e ressurreição e aludia ao significado profundo da arte. Então ela foi instruída nas operações alquímicas para Transmutação e só teve permissão de passar esse conhecimento para seu filho e seu melhor amigo. Ao termos o privilégio de ler o texto, nos tornamos melhores amigos e confidentes de Ísis.

Como dito acima, a Transmutação alquímica, especialmente como descrita no *Magnum Opus*, envolvia morte e ressurreição. Esse simbolismo tem origem na magia e na religião egípcias, em especial nas técnicas de embalsamamento, que focavam a garantia da vida após a morte. No mito de Osíris, um dos mais importantes deuses egípcios e um dos mais antigos conhecidos no mundo, ele voltou dos mortos com a ajuda da esposa, Ísis. Ao se identificarem com Osíris e aprenderem com sua história, todos os egípcios esperavam conseguir fazer a mesma coisa. O mito de Osíris se tornou a base dos rituais de embalsamamento, e a tecnologia e a mitologia de embalsamar evoluíram para a alquimia. Já que esse mito corresponde ao *Opus*, vamos dedicar um tempo para nos familiarizarmos com os detalhes da história.

O mito de Osíris

Dizia-se que Osíris governava o Egito no passado distante como faraó e, para ser sua rainha, escolheu sua bela irmã, Ísis, que era sábia, linda e talentosa com magia. Osíris era um faraó maravilhoso. Ensinou aos egípcios a arte, as leis e formas civilizadas de cultivar a terra e construir. Seus súditos o amavam. Seu vizir e escriba, o deus Thoth (Hermes, para os gregos), que tinha corpo humano e cabeça de íbis, ensinou ao povo um tipo de magia por meio da escrita com figuras chamadas hieróglifos. Ele também lhes ensinou magia e outras artes e ciências, e registrava todos os seus ensinamentos no primeiro livro, chamado Livro de Thoth. Como deus da magia e da escrita, Thoth era o mestre das “palavras de poder”, as quais conferiam poder a um feitiço mágico.

Osíris também tinha um irmão, Set, que era mau e ciumento das habilidades de Osíris e de sua popularidade. Movido por ciúmes e pelo desejo de roubar o trono do irmão, Set decidiu matar Osíris. Para conseguir isso, mandou fazer uma linda caixa de cedro no exato tamanho para caber o corpo de Osíris e convidou seu irmão e irmã, vários amigos deles e 72 cúmplices maldosos para um banquete. Na festa, Set declarou que presentearia a bela caixa artesanal para a pessoa que melhor coubesse nela. Os convidados logo se revezaram deitando-se dentro da caixa, mas, claro, só Osíris caberia ali. Assim que o faraó se deitou na caixa, Set e seus comparsas fecharam a tampa e a selaram com chumbo, prendendo Osíris lá dentro. Então, levaram a caixa para o Nilo e a jogaram no rio. Enquanto a caixa flutuava, a água entrou e Osíris se afogou. A caixa foi parar no mar e chegou às margens de Biblos, uma antiga cidade que ficava na costa da Fenícia (atual Líbano). Lá, uma grande tamargueira cresceu, e a árvore incorporou a caixa ao seu tronco.

Quando Ísis soube que seu marido morrera, ficou de luto e saiu em busca do corpo. Por fim, decidiu usar sua magia para adivinhar a localização da caixa. Descobriu que o rei da Fenícia havia cortado a tamargueira e usado o tronco, contendo a caixa e Osíris, como o pilar principal de seu palácio. Ísis foi até a Fenícia e ficou amiga da rainha, que deixou que ela removesse a caixa da pilastra. Ela voltou para casa com o corpo do marido, mas, de novo, Set interveio: ele encontrou o corpo de Osíris, cortou-o em catorze pedaços e

os espalhou por todo o Egito.

Mais uma vez, Ísis usou sua magia – desta vez, para encontrar as partes de Osíris. Encontrou todas, exceto o falo, que havia sido comido por um peixe. Mas isso não a desencorajou. Ela fez um falo substituto de ouro e juntou todos os pedaços do marido, enrolando-os em um pedaço de linho, como uma múmia. Ísis então se transformou em um milhafre e voou sobre o corpo enquanto cantava para que ele voltasse à vida. Em algumas versões, ela apenas criou asas de milhafre. Em outras, ela pediu ajuda a Thoth e a suas palavras de poder para trazer Osíris de volta. Depois que Osíris voltou à vida, Ísis copulou com ele e deu à luz seu filho, Hórus, deus do céu, do Sol e da Lua. Hórus é representado como um falcão ou um homem com cabeça de falcão. Osíris ficou orgulhoso de Hórus e decidiu deixar que ele assumisse o governo da terra dos vivos. Osíris, por sua vez, escolheu ser deus dos mortos, presidindo o julgamento da alma de cada pessoa após a vida. Também se tornou deus da vegetação, a qual, como ele próprio, renasce em seu ciclo anual. Hórus, enquanto isso, lutou com Set para vingar o pai, como vimos em “A profetisa Ísis para seu filho”.

No simbolismo alquímico, Osíris é identificado como a substância inicial (chamada *Materia Prima*³) que é selada no vaso e sobre a qual se opera no *Opus*. Osíris é selado na caixa da mesma forma que a *Materia Prima* é selada no balão de vidro e então exposta a um banho de água, um processo de secagem e amadurecimento. Mesmo o alquimista grego do século V Olimpíodoro, que era membro da corte bizantina e cristão, referia-se à *Materia Prima* como o cadáver de Osíris, envolto em linho como uma múmia com a face visível, selado e enegrecido no recipiente.



Figura 6. Thoth (à esquerda) e Ísis (à direita) usam palavras de poder para ressuscitar Osíris (ao centro). Robert M. Place.

A recuperação do corpo do marido pela deusa Ísis está relacionada à Conjunção Primeira, ou Menor, dos elementos masculino e feminino. A substância é então ainda mais fragmentada ou desmembrada. Ali, Set está agindo como o agente corrosivo usado pelos alquimistas para dissolver a matéria. De novo, como Osíris, o material é reformado e ressuscitado em um estado mais puro. O casal é reunido em uma Conjunção Maior, o *hieros gamos*, que dá à luz Hórus. Hórus é identificado com a Lua e o Sol, que são as pedras branca e vermelha da alquimia – dois estágios ou variações da Lapis ou do catalisador que, como Hórus, melhora o mundo.

Alquimia grega

Enquanto os egípcios estavam fazendo experimentos com a matéria e desenvolvendo tecnologias, os filósofos gregos optaram por uma abordagem mais teórica. Eles buscavam explicar o funcionamento da realidade física em termos intelectuais e, embora baseassem suas teorias na observação e na razão, não tentaram prová-las com experimentos, como um cientista moderno faria. Tales de Mileto (c. 624-c. 546 a.C.) é considerado o primeiro filósofo da tradição grega. Ele estava preocupado em entender os componentes básicos da matéria e concluiu que todas as coisas eram constituídas de um único elemento, a Água. Claro que percebia que nem tudo era líquido, mas raciocinou que, em baixas temperaturas, a água se torna sólida e, em altas temperaturas, ela se torna gás. Também via que a água rodeava toda a terra firme e teorizou que a terra emergira da água. Acreditava que a Terra era composta de água suspensa no vazio do espaço, pois era equidistante de todas as coisas.

Um aluno de Tales, Anaximandro (c. 610-c. 546 a.C.), discordava de seu professor, defendendo que a Terra era sustentada pelo Ar, mas a substância-base da matéria seria uma essência não elemental chamada ápeiron. Seu pupilo, Anaxímenes (c. 585-c. 528 a.C.), mais uma vez discordou de seu mentor e teorizou que o Ar era o elemento básico da matéria. Heráclito de Éfeso (c. 535-c. 475 a.C.) acreditava que o elemento básico era o Fogo. Outro aluno de Tales, Pitágoras (c. 570-c. 495 a.C.), sintetizou essas visões antagônicas juntamente com o antigo conhecimento egípcio e babilônico e criou uma filosofia mística matemática que ensinava em sua escola em Crotona, na Itália. Um filósofo do século V da escola pitagórica, Empédocles (c. 490-430 a.C.), desenvolveu a teoria de que toda matéria era composta por quatro elementos: Terra, Água, Ar e Fogo, governados pelos princípios da atração e repulsão, ou amor e ódio. Mais tarde, Platão (428/427-348/347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.) adicionaram quatro qualidades a essa teoria e designaram duas para cada elemento: a Terra era fria e seca; o Fogo, quente e seco; o Ar, quente e úmido; e a Água, fria e úmida. Assim, cada um dos quatro elementos tinha uma qualidade partilhada que permitia que se transformassem uns nos outros.

Conforme mencionamos rapidamente acima, a filosofia, a cultura e o idioma gregos tornaram-se influentes por todo o Oriente Médio no século IV a.C., quando o general macedônio Alexandre, o Grande (356- -323 a.C.), conquistou o Império Persa e criou um maior ainda, dele próprio. Alexandre era pupilo do filósofo ateniense Aristóteles e levou a filosofia e a língua gregas a todas as regiões de seu império. O grego se tornou a língua comum que permitia o diálogo entre todos os povos dessas terras, e a filosofia grega foi sintetizada com as religiões tradicionais e as práticas mágicas. Essa cultura, denominada helenística, e sua influência permaneceram mesmo depois da ocupação romana desses territórios, tendo ficado conhecida como cultura pós-helenística.

Em 332 a.C., pouco depois de adicionar o Egito ao seu império, Alexandre fundou a cidade de Alexandria perto da foz do rio Nilo. Após a morte de Alexandre, seu general Ptolomeu tomou o governo do Egito para si e seus descendentes, e Alexandria foi eleita a capital. Por conta de sua posição no delta do Nilo, Alexandria era um porto importante e rapidamente passou a ser a maior e mais próspera cidade do mundo antigo. Atraiu estudiosos de todo o império e tornou-se um centro de filosofia e aprendizado – famoso por sua biblioteca e seu museu. Manteve o título de maior cidade até ser integrada ao Império Romano, com a morte de seu último governante ptolomaico, Cleópatra VII, em 30 a.C. Roma logo a ultrapassou em tamanho, mas Alexandria seguia como centro mundial do comércio e aprendizado. Além de seus habitantes egípcios, Alexandria era povoada por gregos e tinha a maior população mundial de judeus. Como em outras partes do império, a língua grega e a educação eram os elementos que uniam esses povos. As culturas egípcia e judaica se fundiram com a grega para se tornarem uma única. Foi a combinação das filosofias pitagórica e platônica com o misticismo judaico e a tecnologia egípcia em Alexandria que originou a alquimia ocidental tal como a conhecemos.

Agora voltemos a Zósimo, o alquimista grego e gnóstico sabeu do século III que herdou ambas as tradições e acrescentou o misticismo hermético na mistura. Seu trabalho é conhecido por um compêndio, no estilo enciclopédico, dos trabalhos de quarenta alquimistas, compilados nos séculos VII e VIII em Bizâncio e agora pertencentes a coleções em Veneza e Paris. Traduções de sua obra em siríaco e árabe também existem. Seus textos

descrevem o enobrecimento dos metais básicos para o ouro por meio de um processo que primeiro “os mata” e então “os ressuscita” – de modo similar ao embalsamamento egípcio e relacionado ao mito de Osíris. A isso ele acrescentou a teoria filosófica grega e traçou um paralelo entre o Opus e o mistério gnóstico da redenção. Ele identificou a Materia Prima com Íon, fundador da religião sabeísta, mas também com Cristo, Hermes, Thoth e Adão.

Como todos os alquimistas, Zósimo seguiu seus sonhos e visões em busca do material básico do Universo e presenciou imagens misteriosas arquetípicas de sacrifício e transformação. Muito do que escreveu trata dessas visões, como *O tratado do divino Zósimo sobre a arte*, sobre o qual o fundador da psicologia profunda, Carl Jung, escreveu um comentário. Em sua visão, Zósimo entrou em um santuário e subiu quinze degraus até um altar com formato de bacia. Ali, encontrou-se com o sacerdote Íon, que explicou que ele havia se sacrificado voluntariamente para ser desmembrado com uma espada e queimado no fogo, de forma que então seria puro espírito. Zósimo acordou e depois voltou a dormir para retornar ao santuário. Desta vez, o altar/bacia estava fervendo, e ele testemunhou que estava cheio de homens. Ficou alarmado, mas o guardião da bacia, um homem cinzento acompanhado por homens cor de bronze segurando placas de chumbo, lhe disse que estava testemunhando o embalsamamento e que os homens estavam fervendo voluntariamente porque buscavam a imortalidade do espírito. Então ele prossegue descrevendo em linguagem simbólica as operações químicas para a Transmutação.

Alquimistas antigos teorizavam que todos os metais eram de uma mesma substância, mas existiam em estados variados de pureza, com o ouro sendo o mais puro, e o chumbo, o menos. A transformação do chumbo em ouro era considerada um processo natural que ocorria no solo, mas poderia levar séculos para ser consumado. Acreditava-se que um alquimista, com auxílio do catalisador criado no Opus, poderia produzir a mudança mais rápido do que acontecia na natureza. O Opus de Zósimo dependia de processos realizados em quatro estágios determinados por uma cor: preto, branco, amarelo e púrpura, obtidos por uma substância que ele chamava de água sulfurosa do material. Para os primeiros alquimistas e metalúrgicos, a cor era a característica mais importante do metal. Assim, era natural que buscassem

mudanças na coloração para marcar os estágios de seu trabalho.

Zósimo nomeou o catalisador mágico necessário à transmutação dos metais de *xerion* (“pó médico”, em grego), que se traduziu como *aliksir*, em árabe, e *elixir*, em latim, e enfim se tornou conhecido como Pedra Filosofal. Como afirmado acima, Zósimo deu o crédito da fonte desse conhecimento a Maria, a Judia, também conhecida como Míriam, a Profetisa. Com frequência, em textos alquímicos, é dito que um alquimista homem deve trabalhar no Opus com uma parceira mulher, denominada Soror Mystica (“irmã mística”), que originalmente pode ter sido o título de Ísis. A Soror Mystica de Zósimo se chamava Teosebeia.

Embora Zósimo seja o alquimista mais antigo de que se tenha notícia, há dois autores anteriores que possivelmente podem ser incluídos como alquimistas: o egípcio Bolo Demócrito, do século IV, autor de *Physica*, um texto sobre Transmutação com receitas para fazer ouro e prata; e o também egípcio Anaxilao, do século I, autor de um livro sobre a morte. O mais renomado alquimista depois de Zósimo foi o alexandrino Stephanus, do século VII, um filósofo e estudioso que trabalhou para o imperador bizantino Heráclio. É citado como autor do poema alquímico *De Chrysopoeia* (“A Transmutação”), mas acadêmicos hoje duvidam de sua autoria e creem que este foi um trabalho mais recente, atribuído a ele por engano. Para lhes dar mais validade, a maioria dos textos alquímicos desse período foi atribuída sem base histórica a pessoas famosas ou míticas, como Platão, Moisés, Míriam (a irmã de Moisés), Cleópatra, Ísis, Hermes ou outros. Os próprios alquimistas consideravam o mítico Hermes Trismegisto, o suposto autor da *Hermética*, como o fundador de sua arte.

Hermes Trismegisto

No caldeirão que era a Alexandria helenística, o místico deus egípcio Thoth, deus da magia e das palavras de poder, foi amalgamado com o grego Hermes, deus da comunicação, da magia e da sabedoria. Nos textos egípcios, o nome Thoth era costumeiramente seguido por um título triplo, tal como o “Grande, Grande, Grandessíssimo Deus”. Em grego, o nome de Thoth fora traduzido para Hermes, mas, para mostrar que era ao Hermes egípcio a quem estavam se referindo, o título Trismegisto, significando três vezes grande, foi adicionado para formar Hermes Trismegisto.

Os seguidores místicos de Hermes Trismegisto, conhecidos como hermetistas, acreditavam que Hermes era a verdadeira fonte de sua sabedoria. Quando escreviam, sentiam que era um ato mágico e que as palavras vinham de seu deus – poderíamos dizer que estariam canalizando Hermes. Alguns podem até mesmo ter acreditado que estavam recriando o antigo Livro de Thoth. Em reconhecimento desse fato, assinaram suas obras escritas com o nome dele em vez do seu próprio. Essas obras se tornaram conhecidas como textos herméticos e incluíam trabalhos sobre alquimia, magia, astrologia e filosofia. Os textos filosóficos foram reunidos em uma coleção de vinte textos e coletivamente chamados de *Hermética*.

Embora tenha sido escrita nos primeiros séculos após o nascimento de Cristo, a *Hermética* apresentava-se como um trabalho mais antigo, escrito por um mago ancestral chamado Hermes, que por meio de práticas místicas atingiu um estado de consciência mais alto e se tornou um deus. Na *Hermética*, a palavra grega *gnosis*, que quer dizer “conhecimento”, era usada para descrever o estado de consciência mais elevado. Essa mesma palavra era empregada por outros buscadores místicos do período, inclusive por seitas cristãs primitivas conhecidas como gnósticas, por algumas seitas judaicas, como os essênios, e pelos gnósticos sabeus, como Zósimo. Ao conquistarem a gnose, os hermetistas acreditavam que poderiam engrossar as fileiras dos imortais. Acreditavam também que a *Hermética* fosse um livro que ensinava esse procedimento – um guia para a gnose e a imortalidade, os mesmos objetivos buscados pelos alquimistas pelo Opus.

Para orientar seus leitores, a *Hermética* fazia uso da visão de mundo

mística astrológica, baseada na antiga compreensão do Cosmos. Do mundo antigo até a Renascença, acreditava-se que a Terra era uma esfera localizada em um centro estático do Universo e que as estrelas fixas, formando as constelações, giravam em torno da Terra do leste para o oeste. Entre as estrelas fixas e a Terra, antigos astrônomos visualizaram uma série de sete esferas de cristal formando sete camadas, cada uma envolvendo as anteriores abaixo, enquanto ascendiam em direção às estrelas. Em cada esfera, acreditavam que havia um planeta que orbitava independentemente das estrelas fixas. Quando o céu é visto a olho nu, esses são os únicos objetos que parecem fazer isso. Os planetas foram, cada um, nomeados em homenagem a um deus e, no período helenístico, sua ordem foi determinada pela velocidade. De baixo para cima, eram: Luna⁴, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. Acreditavam também que os planetas formavam uma escada entre o Céu e a Terra por onde a alma descia ao nascimento e, ao fazê-lo, a cada planeta, recebia certas qualidades daquele deus. Uma vez que a alma chegasse à Terra, era vestida com um corpo composto pelos quatro elementos – Terra, Água, Ar e Fogo – e ficava sujeita à mortalidade, ao destino e à sorte.



Figura 7. Os sete antigos planetas como centros cósmicos da alma, com correlações com deuses e deusas, virtudes, vícios, vogais gregas e notas musicais. Robert M. Place.

Os sete planetas dos antigos também eram entendidos como centros da alma do Cosmos, e centros de alma correspondentes poderiam ser encontrados ascendendo pela coluna vertebral, do sacro até o topo da cabeça,

no microcosmo do corpo humano. O filósofo neoplatônico Jâmblico (250-325) conta em sua biografia que Pitágoras, o mais antigo filósofo místico, desenvolveu a escala musical diatônica de sete notas marcadas pelas sete vogais do alfabeto grego para capturar o som que cada planeta faria ao orbitar a Terra. Essa harmonia era chamada de “música das esferas”. Além disso, Jâmblico conta que Pitágoras usava essa escala em um tratamento musical para harmonizar os centros humanos da alma com os planetas. Efetivamente, essas notas funcionavam como virtudes que curariam os desequilíbrios ou vícios localizados em cada centro da alma.

Os místicos herméticos entendiam a escada dos planetas como uma via de duas mãos. Acreditavam que, ao entrarem em um estado profundo de contemplação, poderiam subir os sete degraus enquanto ainda vivos, deixar para trás os sete dons conferidos pelos planetas e, nesse estado purificado, ir além, entrar no Céu e receber a visão de sua verdadeira natureza imortal. Esse processo é descrito no primeiro livro da *Hermética*, “O Poimandres de Hermes”. O processo envolvia abandonar ou curar os sete vícios atribuídos aos deuses dos sete planetas: a força de Luna de aumentar e diminuir, o artil malévolo de Mercúrio, a luxúria de Vênus, a arrogância do Sol, a audácia de Marte, a ganância de Júpiter e a falsidade de Saturno. O processo levaria à gnose e ao entendimento de que somos feitos de “espírito e luz”.

Nos textos alquímicos, os sete planetas eram igualados à hierarquia dos sete metais: chumbo com Saturno, ferro com Marte, estanho com Júpiter, cobre com Vênus, mercúrio com Mercúrio, prata com Luna e ouro com Sol. Como mencionado acima, os alquimistas acreditavam que todos esses metais eram feitos de uma substância só, mas impurezas causavam sua diversidade de qualidades. Chumbo, o mais impuro, caía para o último da lista, mas por meio de processos alquímicos poderia ser purificado e transformado em suas formas mais puras ascendentes até que se tornasse ouro, o mais puro e o mais incorruptível dos metais. Por isso, a busca alquímica de transmutar chumbo em ouro pode ser vista como uma manifestação dessa mesma purificação mística e ascensão da alma.

Os sete conceitos herméticos

Os textos filosóficos na *Hermética* estão relacionados à alquimia, e, graças a alquimistas como Zósimo, a filosofia hermética foi incorporada às operações alquímicas. Para melhor compreender as bases filosóficas da alquimia, é útil listar os conceitos básicos que constituem essa visão.

1. O mundo é um ser vivo. Para os hermetistas, o mundo inteiro, incluindo pedras e córregos, está vivo e possui uma alma. O mundo físico seria composto dos quatro elementos físicos: Terra, Ar, Fogo e Água. Esses elementos, no entanto, se espalhariam e o mundo inteiro se desmancharia se sua coesão não fosse mantida pelo misterioso quinto elemento, a Anima Mundi. Por isso, os alquimistas acreditavam que os elementos químicos e minerais com os quais trabalhavam eram vivos e os sujeitavam à morte e à ressurreição, em uma tentativa de trazer o foco para a Anima Mundi.

Isso é oposto à filosofia materialista moderna, que enxerga o mundo como composto de matéria inanimada.

2. A mente e a realidade física estão conectadas. A ciência moderna é baseada no entendimento de que não existe conexão entre a mente e a realidade física fora do corpo. Para o hermetista, é evidente que elas estão ligadas. A mente, portanto, pode causar mudanças físicas, e objetos, tais como talismãs, podem alterar a mente. Os alquimistas acreditavam que os processos do Opus alteravam a mente do operador junto com o material no balão. Também a Lapis funcionava como o talismã definitivo.

3. O valor da imaginação. No raciocínio científico, a imaginação é um contaminante que deve ser expurgado do experimento. Ela tira a pessoa da realidade. Para o hermetista, a imaginação é real. É a porta de entrada da realidade da alma. Sem imaginação, a alma não é perceptível. A habilidade de focar a imaginação é adquirida pela prática da meditação. Jung assinala que a literatura alquímica é quase que inteiramente derivada das projeções imaginativas do material da mente inconsciente dos alquimistas sobre as operações químicas que faziam. Além disso, como Zósimo ilustrou, os alquimistas permitiam que sonhos e visões orientassem suas operações.

4. A ideia da correspondência. Na visão hermética, há mais do que uma

conexão simbólica entre os objetos celestes e terrestres, ou o Macrocosmo e o Microcosmo – em geral, expressa pela frase “O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo”. Para o hermetista, os planetas são deuses ou anjos e também estão vivos nos animais, minerais e plantas, bem como nos céus. Os alquimistas faziam uso dessas correspondências, por exemplo, ao igualarem os sete metais aos sete planetas. Também alquimistas como Zósimo planejavam suas operações para coincidir com eventos astrológicos – uma prática chamada *kairoi*.

Em seu livro de 1994, *The Orion Mystery* (“O mistério de Órion”), os autores Robert Bauval e Adrian Gilbert defendiam que a correspondência entre Céu e Terra no antigo Egito era intencionalmente ilustrada no planejamento das pirâmides. Acreditavam que o tamanho e a localização de cada pirâmide eram concebidos em relação a uma estrela. Isso fica especialmente evidente nas pirâmides de Gizé, que correspondem em tamanho e posição às três estrelas do cinturão da Constelação de Órion, chamada Osíris pelos egípcios. Também estavam posicionadas em relação ao rio Nilo da mesma forma que o cinturão de Órion estava relacionado à Via Láctea na época em que as pirâmides foram estabelecidas, o que, segundo os autores, foi muito anterior ao que os historiadores presumem.

5. A crença na transmutação. Para os hermetistas, o mundo está vivo e o objetivo de toda a vida é crescer e se transformar – para se tornar um ser novo e melhor. O chumbo pode ser transformado em ouro, assim como o homem comum pode se transformar em um sábio. Em última instância, o objetivo da vida e do bem maior é a gnose, ou iluminação, uma transformação mística que nos desperta para a verdade da unicidade espiritual. Para esse fim, uma série de emanções, como a escada dos planetas, os sete metais ou a sequência de operações que abrange o Opus, serve como auxílio na ascensão para um plano mais elevado de consciência.

6. A Filosofia Perene. Essa é a crença de que todas as culturas e religiões partilham de padrões e traços comuns. Em sua forma mais simplificada, é a crença de que todas as culturas partiram de uma mesma cultura, que existiu em uma antiga era de ouro, ou que a cultura foi ensinada aos humanos pelos deuses. Ambos os conceitos estão contidos no mito de Osíris. Em sua forma moderna mais sofisticada, é a observação junguiana dos padrões arquetípicos

existentes em todas as culturas.

7. A verdade espiritual é alcançada pela transmissão ou iniciação. Essa ideia tem origem nas antigas tradições de mistérios nas quais a pessoa recebia a gnose ao passar por um ritual de iniciação, e os iniciados juravam segredo. Acreditava-se que as verdades místicas poderiam apenas ser partilhadas com outros no mesmo caminho. Vimos isso expressado em *A profetisa Ísis para seu filho*, quando Amnael faz Ísis jurar segredo. Esse é um dos motivos pelos quais os alquimistas ocultavam seus processos ao expressá-los em linguagem simbólica ou por meio de figuras. Por esse motivo, os antigos pitagóricos também ensinavam por símbolos.



Figura 8. Nessa estátua encontrada em uma tumba, Hermes Trismegisto segura uma placa de mármore. Senior, *De Chemicis*. In: Manget, *Bibliotheca Chemicis Curiosa*, 1702.

A Tábua de Esmeralda

A frase mais famosa atribuída a Hermes Trismegisto não está contida na *Hermética*. Trata-se do axioma alquímico frequentemente citado: “O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo”. É uma versão da segunda frase encontrada na Tábua de Esmeralda, um texto conciso de catorze ou quinze linhas (dependendo da tradução) que explica o segredo do Opus em imagens simbólicas.

A versão mais antiga da Tábua de Esmeralda encontra-se em Kitab Sirr al-Asrar (um tratado enciclopédico árabe do século X sobre uma ampla gama de assuntos, do estadismo à ética, passando pela alquimia e pela medicina) na forma de cartas que alegam ser de Aristóteles para Alexandre, o Grande. O texto foi traduzido para o latim por volta de 1140 por Johannes Hispalensis e, de novo, por volta de 1243, por Felipe de Trípoli. O texto latino recebeu o título de Segredo dos segredos. Von Franz acredita que o texto em árabe é baseado em uma fonte grega. Segundo a lenda, dizia-se que o texto fora originalmente gravado sobre uma esmeralda e encontrado em uma tumba nas mãos do cadáver de Hermes Trismegisto, circunstâncias similares àquelas encontradas em outros relatos alquímicos sobre textos enigmáticos da era. Adereços adicionais à história identificam a pessoa que fez a descoberta como sendo Sara, esposa de Abraão, ou como Alexandre, o Grande. O texto era tido em mais alta conta pelos alquimistas europeus e tornou-se tema de inúmeros comentários. O texto a seguir se baseia em uma tradução que Sir Isaac Newton, famoso cientista do século XVII, fez de uma versão latina.

1. É verdade sem mentira, certamente verdade:
2. Que o que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo para realizar os milagres de uma coisa única.
3. E, como todas as coisas se originaram do um, pela mediação desse um, todas as coisas nasceram dessa coisa única por adaptação.
4. O Sol é seu pai, a Lua é sua mãe.
5. O Vento o trouxe no ventre, a Terra o alimenta.
6. O pai de toda perfeição no mundo está aqui.

7. Sua força ou poder é total quando convertido em Terra.
- 7.a. Separa, pois, a Terra do Fogo, o sutil do denso, com doçura e grande diligência.
8. Ascenderás da Terra ao Céu e de novo descerás para a Terra, recebendo a força de coisas superiores e inferiores.
9. Por esse meio, obterás a glória de todo o mundo; desse modo, toda obscuridade voará de ti.
10. Sua força é acima de toda força, pois conquista todas as coisas sutis e penetra em toda coisa sólida.
- 10.a. Assim foi criado o mundo.
11. Disto se farão admiráveis adaptações cujo meio (ou processo) está aqui.
12. Logo, sou chamado Hermes Trismegisto, tendo as três partes da filosofia do mundo inteiro.
13. O que falei sobre a operação do Sol está completa e finda.

A Tábua de Esmeralda é um esboço conciso em forma simbólica dos princípios e operações do Opus alquímico. Suas definições correspondem filosoficamente a muitos dos conceitos herméticos listados acima. A linha 2 está em concordância com o quarto conceito, a ideia da correspondência. As linhas 3 a 6 estão de acordo como o primeiro conceito hermético – o mundo é um ser vivo – e também o terceiro, sobre o valor da imaginação. As linhas 7 a 10 listam operações alinhadas com o quinto conceito, a crença na transmutação. A declaração 10.a contém, de forma concisa, o sexto conceito da Filosofia Perene. Também a natureza enigmática do texto indica seu sigilo proposital, o que tem relação com o sétimo conceito, de que a verdade espiritual é adquirida pela transmissão ou iniciação.

Os alquimistas árabes

O exército árabe, sob comando de Amir ibn al-Ass, conquistou o Egito em 642, levando os árabes a entrar em contato pela primeira vez com um grande grupo de alquimistas ativos. Os nestorianos, que se originaram em Bizâncio, formaram outra vertente para o conhecimento alquímico penetrar no mundo árabe. No século V, eles haviam rompido com a Igreja Ortodoxa e emigrado para o Oriente, onde ensinaram filosofia helenística e traduziram textos gregos, incluindo os alquímicos, para a língua deles, o siríaco. Nos séculos VIII e IX, traduziram seus textos do siríaco para o árabe. O mais famoso desses tradutores foi Hunain ibn Ishaq (809-877), que vivia no atual Iraque. Além disso, durante o período, o Império Islâmico, sob governo dos omíadas, se espalhou ao leste para o rio Indo, onde havia ampla oportunidade de compartilhar influências com os alquimistas indianos. Onde quer que a encontrassem, os árabes eram ávidos em aprender a ciência filosófica. Todos os grandes alquimistas dos primórdios do período medieval escreviam em árabe.

Segundo a lenda, o primeiro alquimista islâmico seria o príncipe omíada Khalid ibn Yazid, que morreu em 704. Khalid seria cientista e pesquisador e teria encomendado a primeira tradução de um texto alquímico do copta para o árabe. Esse texto também se tornou a primeira obra alquímica a ser traduzida para o latim em 1144, na Espanha, por Robert de Chester como *Liber de Alchimiae Compositione* (“Livro da composição da alquimia”).

Khalid teria aprendido alquimia com o lendário Morienus, um alquimista cristão bizantino de Alexandria que vivia como eremita em Jerusalém. Morienus, por sua vez, teria sido aluno do renomado estudioso alexandrino Stephanus, já mencionado. Segundo a história, a motivação de Morienus para ensinar Khalid era convertê-lo ao cristianismo, mas teria tido sucesso apenas em convencê-lo da realidade da Transmutação. Quando criou ouro para Khalid, o príncipe ficou tão impressionado que teria mandado executar os outros alquimistas incompetentes de sua corte. Morienus ficou horrorizado e foi se esconder, mas Khalid o trouxe de volta para lições adicionais. Inspirado por suas lições, o príncipe escreveu uma coleção de poemas alquímicos, sendo o mais célebre “O paraíso da sabedoria”.

O mais famoso e influente alquimista muçulmano foi o árabe Jabir ibn Hayyan, do século VIII (c. 721-815), conhecido na Europa medieval como Geber (ou Giber). Era membro da corte do califa Harum al-Rashid, do Iraque, para quem escreveu *O livro de Vênus*, no qual descreve seus experimentos alquímicos. Também era membro do movimento místico muçulmano conhecido como sufismo. Os sufis incorporaram muitos preceitos herméticos e neoplatônicos em seu misticismo islâmico. Como todos os místicos, eles empenhavam-se na experiência pessoal da divindade; então, era natural que Geber fosse atraído pela alquimia.

Geber desenvolveu uma teoria que se tornou comum a todos os textos alquímicos subsequentes. Segundo ele, todos os metais pareciam conter um equilíbrio das quatro qualidades, ou seja, eram frios e secos externamente, e quentes e úmidos internamente. Isso se devia ao fato de que eram formados na terra, pela união de uma substância que ele chamava de Enxofre, ou “fumaça terrosa”, e outra que ele chamava de Mercúrio, ou “vapor úmido”. Geber não estava se referindo aos minerais enxofre e mercúrio, mas às essências alquímicas de mesmo nome. Ele considerava que eles formavam uma polaridade masculina e feminina dentro do metal.

Geber ainda teorizou que, embora todos os metais fossem compostos das mesmas essências, diferentes metais se formavam porque as essências não eram sempre puras e se uniam em diferentes proporções. Em seu estado mais puro e equilibrado, produziam ouro. Outros metais, como cobre, estanho ou chumbo, continham impurezas variadas, mas com a aplicação do elixir alquímico adequado poderiam ser purificados e transformados em ouro. O Grande Elixir poderia purificar qualquer metal e existia em duas graduações, uma mais poderosa que a outra.

Geber também infundia uma boa quantidade de simbolismos de números místicos na alquimia. Ele atribuía grande importância aos números um, três, cinco e oito, que somavam dezessete, e dizia que tudo era governado pelo dezessete. Por exemplo, dizia que metais têm dezessete poderes. É mais provável que esses números sejam derivados dos quadrados mágicos neoplatônicos, que eram quadrados divididos em nove caixas idênticas contendo números que, se fossem somados diagonal ou ortogonalmente, sempre resultavam na mesma soma. Isso era assunto das obras escritas por Geber, intituladas *Os livros dos equilíbrios*.

Geber era explícito em suas descrições das operações químicas, mas não era claro sobre os aparatos que utilizava. Ele deixou a descrição e o desenvolvimento destes para um alquimista persa posterior, Al-Razi (c. 865-925), que introduziu a necessidade de pesos e medidas precisos e registrou em árabe os detalhes de seus aparatos laboratoriais – muitos dos quais ainda utilizados por químicos modernos. Al-Razi era um homem prático, e seu foco principal na alquimia era a criação de remédios, mas ele também era conhecido por seus estudos de música, poesia, filosofia e metafísica. Uma contribuição maior para os aspectos místico-filosóficos da alquimia, entretanto, foi feita por Mohammed ibn Umail (c. 900- -960), um alquimista xiita islâmico conhecido em latim como Senior. Ibn Umail somou muito ao lado místico incorporando citações e conceitos herméticos a seus textos, tais como *Epístola do Sol para a Lua crescente* e *A água prateada e a Terra estrelada*. Em uma obra posterior, descreve ter arrombado uma tumba egípcia, onde descobriu a estátua de um sábio (mais provavelmente Hermes Trismegisto) que estava segurando uma placa de mármore com o segredo da Transmutação expresso concisamente em dois painéis simbólicos contendo imagens de sóis e luas e dois pássaros, um sem asas, engolindo o rabo um do outro (um duplo ouroboros; *ver figura 8*). Há uma similaridade evidente entre essa história e a lenda da Tábua de Esmeralda encontrada nas mãos do cadáver de Hermes.

Um dos mais famosos alquimistas muçulmanos foi Abu Ali ibn Sina (morto em c. 1037), conhecido pela forma latinizada Avicena, que foi chamado de o Príncipe dos Médicos e o Aristóteles das Arábias (embora ele na realidade fosse persa). Na tenra idade de 17 anos, Ibn Sina foi nomeado médico de um príncipe e durante a vida teve muitas posições de importância. Atribuem a ele a redação de quase 450 tratados sobre uma variedade de assuntos, mas principalmente filosofia e medicina. Sua reputação original era como médico, e ele ajudou a atenuar a distinção entre alquimia e farmacologia. Na verdade, Ibn Sina era crítico da alquimia e até duvidava da validade da Transmutação. No entanto, alquimistas europeus o tinham como uma autoridade impecável no assunto. Pesquisadores modernos o consideram o polímata mais influente da era de ouro muçulmana (entre 750 e 1258, quando a cultura islâmica abriu frentes na arte, arquitetura, ciência, matemática e filosofia). Durante esse período, estudiosos muçulmanos

introduziram muito de seu conhecimento na Europa ocidental e, por volta de 1259, o bastão cultural havia sido passado para o Ocidente.

Os alquimistas europeus

A alquimia só entrou para a cultura dominante da Europa no século XII. Acredita-se que entre os primeiros ocidentais a se familiarizarem com a alquimia estavam os Cavaleiros Templários, que durante as cruzadas adotaram os ensinamentos dos drusos, uma seita mística pagã dentro do mundo islâmico. Nos séculos XI e XII, o Império Islâmico na Espanha perdeu território para os governantes cristãos. Com a ajuda dos judeus, que eram capazes de agir como intermediários entre as duas culturas, a Espanha se tornou uma fusão cultural. Os estudiosos judeus e muçulmanos também foram convidados à corte de Frederico II, da Sicília, e os Cavaleiros de São João abriram as comunicações com o Oriente na ilha de Rodes. Devido a essa afluência, a Sicília, a Espanha e o sul da França rapidamente se tornaram comunidades multiculturais. Nessas áreas, estudiosos judeus e outros começaram a traduzir textos do árabe e do grego para o latim, tornando-os acessíveis para o restante da Europa – em especial para França, Inglaterra, Alemanha e Itália.

Como mencionado, um dos primeiros desses textos foi o *Livro da composição da alquimia*, traduzido para o latim em 1144 pelo inglês Robert de Chester, que residia em Segóvia. Essa obra repetia a história do lendário príncipe Khalid e seu tutor Morienus; assim, as primeiras figuras da alquimia muçulmana também se tornaram as primeiras figuras conhecidas na alquimia ocidental. Outro conhecido tradutor de textos alquímicos do século XII foi o também inglês Adelardo de Bath, que trabalhou entre 1116 e 1142. Além disso, vale mencionar o acadêmico italiano Gerardo de Cremona, que trabalhava em Toledo, uma cidade cristã que ainda era lar de muitos falantes de árabe. Gerardo foi responsável pela tradução de 76 obras, incluindo os trabalhos de Avicena, Al-Razi e Geber. Um resultado desse trabalho foi que as palavras árabes que não tinham equivalente em latim foram transliteradas e logo se tornaram parte do vocabulário ocidental. A lista de termos inclui “alambique”, “álcool”, “atanor”, “*azoth*”, “elixir” e o próprio nome “alquimia”.

Por serem educados e terem acesso a esses livros, os primeiros alquimistas e teóricos alquímicos eram em sua maioria membros da Igreja.

Essa tendência levou à integração da alquimia com a filosofia mística do cristianismo ocidental. Duas das figuras mais notáveis desse movimento eram o teólogo dominicano alemão Alberto Magno (1193-1280) e seu famoso pupilo italiano, Tomás de Aquino (1225-1274). Embora não praticassem alquimia experimental em laboratório, eles observavam alquimistas trabalhando e podem ser considerados teóricos alquímicos. Fizeram muito para reconciliar as diferenças entre a fé cristã e a lógica científica. Von Franz defende que o famoso texto alquímico *Aurora Consurgens* (“Aurora emergente”), frequentemente atribuído a Tomás de Aquino, é na verdade a transcrição de seu último seminário, no qual ele teria tido uma visão mística espontânea e tentado transmitir o que estava vivenciando para a plateia.

Estudiosos consideram o franciscano inglês Roger Bacon (1214-1294) o primeiro alquimista europeu medieval de fato. Bacon se envolveu com experimentação e, seguindo Aristóteles, colocou a experiência e a lógica à frente da crença como método de descobrir a verdade. Ele, no entanto, também tinha a Bíblia em alta conta e julgava que ela era um reservatório de todo o conhecimento. Além disso, acreditava que por meio da alquimia seria possível criar ouro e prolongar a vida humana. Em sua vida e logo após sua morte, Bacon tornou-se alvo de muitas lendas fantásticas, nas quais era representado como um mago, mas atualmente é considerado uma figura maior na evolução da ciência ocidental. Em seu *Opus Majus* (“A obra principal”), que escreveu a pedido do papa Clemente IV, discutia filosofia, linguagem, astronomia, matemática, óptica e anatomia, bem como alquimia e astrologia. Seus experimentos alquímicos focavam a criação da Pedra Filosofal, mas também era creditado com trabalhos práticos em química, como experimentos com pólvora. Bacon ilustra como a história da alquimia está intimamente relacionada à história da ciência.

Outro alquimista proeminente desse período é o médico espanhol Arnaldo de Vilanova (1235-1311). Como médico e professor, ele viajou amplamente pela Europa ocidental. Era um pensador original que defendia o papel da ciência na educação, mas também fazia uso de talismãs mágicos e astrologia em sua clínica. Em Paris, em 1299, sua originalidade e suas críticas ao clero lhe renderam a acusação de heresia, mas, depois de curar o papa Bonifácio VIII de uma crise de pedras, foi perdoado e até premiado com um castelo em Anagni, a sudeste de Roma. Escreveu vários livros de alquimia durante a

vida, sendo o mais influente atribuído a ele o *Thesaurus Thesaurorum* (“Tesouro dos tesouros”) ou *Rosarium Philosophorum* (“Rosário dos filósofos”).

O nome de Arnaldo é com frequência associado a outro famoso filósofo e místico espanhol, Raimundo Lúlio (1232-1315). Cristão, Lúlio foi influenciado pelo misticismo sufi muçulmano e pelo misticismo cabalista judaico. Sentado em uma montanha, em 1272, Lúlio teve uma visão mística espontânea. Viu o funcionamento de toda a criação e como esta se relacionava com Deus por nove qualidades. A visão inspirou Lúlio a criar uma versão cristã dos sistemas místicos judaico e islâmico. Ele chamou seu sistema de *Ars Magna* e identificou as nove qualidades de Deus como bondade, grandiosidade, pureza, poder, sabedoria, livre- -arbítrio, força, verdade e glória. Então criou mapas que delineavam correspondências entre essas qualidades e todas as artes e ciências. Lúlio também escreveu *Blanquerna*, que pode ter sido a primeira novela e o primeiro exemplo de literatura românica. Por conta de sua reputação, inúmeros textos alquímicos lhe foram atribuídos nos anos seguintes, mas todas essas alegações são infundadas. Muitos textos alquímicos do período eram falsamente atribuídos a autores famosos, em particular a Lúlio e Geber. Na verdade, Lúlio, assim como Avicena, era crítico da alquimia e cético sobre a validade da Transmutação alquímica.

Uma cultura alquímica

Nos séculos XIII, XIV e XV, a alquimia se espalhou pela Europa ocidental e tornou-se parte da visão de mundo aceita, sendo amalgamada com a medicina e a tecnologia ocidental. Os termos alquímicos passaram a integrar o vocabulário comum; o imaginário foi incorporado no vocabulário visual; e os conceitos se tornaram uma forma aceita de expressar a filosofia mística. Eruditos poderiam aludir à alquimia em seu discurso e em obras de arte, mas isso não significava que fossem praticantes. De modo análogo, muitas pessoas na sociedade moderna fazem uso de terminologia psicológica, mas isso não é prova de que sejam psicólogos.

Como os primeiros alquimistas, os europeus atribuíram a origem de sua arte ao sábio místico Hermes Trismegisto, que acreditavam ser o primeiro alquimista, e rebatizaram muitas das operações e substâncias em latim. O processo alquímico veio a se chamar Magnum Opus (“grande obra”). A substância elusiva e transformativa que era objeto do Opus era denominada por vários nomes, como Anima Mundi (“alma do mundo”), Quinta Essentia (o “quinto elemento essencial”), Unus Mundus (“mundo uno”) e Lapis Philosophorum (“pedra filosofal”). Para encontrá-la, os alquimistas tinham de determinar o procedimento químico correto – um processo longo e difícil de tentativa e erro, com textos simbólicos obscuros como único guia. Porque os alquimistas se baseavam em sonhos, visões e revelações para orientá-los em seu trabalho, seus textos permaneciam vívidos, simbólicos e alegóricos. Já que dois alquimistas não conseguiam vivenciar exatamente os mesmos sonhos e visões, os textos alquímicos tendiam a ser vagos e até contraditórios.

Em paralelo ao estudo da alquimia no Ocidente, havia o interesse na arte mística simbólica influenciada pela arte egípcia e pelos hieróglifos. Em 1422, um livro grego intitulado *Hieroglyphica* chegou a Florença e foi traduzido para o latim. Supostamente, o *Hieroglyphica* era uma tradução grega de um trabalho egípcio que explicava o significado dos hieróglifos. Na verdade, trata-se de um antigo texto grego, não uma tradução, e apenas passa adiante a ideia errada que os gregos tinham dos hieróglifos. Já que os antigos gregos eram incapazes de lê-los, eles pressupunham que não fossem um tipo comum

de escrita, mas figuras alegóricas que incorporavam muitos aspectos de sua temática em uma imagem e convidavam à interpretação do espectador.

O *Hieroglyphica* foi traduzido para o latim, francês, alemão e italiano, tornando-se conhecido pela Europa. Foi uma das principais influências no desenvolvimento da moda renascentista das gravuras simbólicas denominadas emblemas, ou hieróglifos, criadas por artistas, inclusive os grandes, como Leonardo da Vinci, Michelangelo e Albrecht Dürer, e usadas para encapsular vários campos do conhecimento, em especial a alquimia. Por volta do século XVII, o interesse na alquimia chegou ao ápice na Alemanha e na Áustria e uma quantidade sem precedentes de livros ilustrados enigmaticamente foram publicados, incluindo as muitas obras de Michael Maier (1568-1622), Johann Mylius (1583-1642) e até um livro com figuras e sem texto, o *Mutus Liber* (“Livro mudo”), de Altus (que se acreditava ser Isaac Baulot, nascido em 1612). Imagens enigmáticas, entretanto, eram uma parte importante da literatura alquímica desde sua introdução na Europa, no século XII, como veremos na primeira história da próxima seção, que é sobre um dos mais famosos alquimistas franceses medievais.

Dois alquimistas medievais: Nicolas Flamel e Petrus Bonus

Embora a busca pela imortalidade seja com mais frequência interpretada como uma forma alternativa de expressar a busca pela iluminação, muitos alquimistas entendiam o termo literalmente e queriam atingir a imortalidade não morrendo de fato. Isso é especialmente evidente em nossa primeira história sobre o alquimista parisiense do século XIV Nicolas Flamel (1330-1418). Sua história também demonstra a importância do simbolismo na busca alquímica e de trabalhar com a Soror Mystica.

No século XIV, Nicolas Flamel era um escriba que administrava uma pequena livraria em Paris. Em 1357, teve um sonho no qual um anjo lhe oferecia um livro misterioso. Quando ele tentava pegá-lo, porém, o livro sumia. Poucos dias depois, um estranho quis lhe vender um livro que parecia aquele do sonho. Tinha uma capa folheada a cobre e suas 21 páginas eram feitas de fino material com texto em latim e ilustrações misteriosas. Claro, ele comprou. Chamava-se *O livro de Abraão, o Judeu* e era um manual para a criação da Pedra Filosofal e a transmutação de metais comuns em ouro. Depois de estudar o livro, Flamel decidiu dedicar-se à busca alquímica. Com ajuda de sua esposa, Perenelle (1320-1397), como sua Soror Mystica, ele começou o difícil e longo processo de seguir aquelas instruções quase incompreensíveis. Mesmo tendo lutado por 21 anos, os Flamel não tiveram sucesso.

Eram as desconcertantes e simbólicas ilustrações reunidas no centro do livro e sem nenhuma instrução por escrito que as acompanhasse que guardavam o segredo do Opus. Uma retratava Mercúrio com seu caduceu confrontando Saturno, que estava tentando cortar os pés alados de Mercúrio com sua foice. Outra mostrava uma serpente crucificada; e outra, grifos e dragões se aproximando de uma árvore solitária sobre um morro. Havia sete imagens como essas, mas Nicolas não conseguia compreendê-las. Copiou-as com cuidado e mostrava as cópias a qualquer um que se aproximasse de sua mesa de escrivão ou entrasse em sua livraria, mas de nada ajudava. Ao final, levou os desenhos para a Espanha, onde havia uma grande população judaica, e, por sorte ou graça, conheceu um velho judeu intelectual, Mestre

Canches, que o ajudou a decifrar o significado. Contou-lhe sobre o livro, e seguiram para Paris, onde completariam o Opus juntos. Entretanto, a viagem foi demais para o velho, que morreu no caminho, em Orleans.

Quando chegou em casa, Flamel deu à esposa a triste notícia, mas ela não se desencorajou. Percebeu que Nicolas havia aprendido o suficiente com o sábio para terminar o trabalho. Depois de mais três anos, o casal finalmente criou a Pedra Filosofal. Com esse sucesso, fizeram ouro e usaram sua súbita riqueza em prol de catorze hospitais, três capelas e sete igrejas em Paris e outras em Boulogne. Também construíram residências para os pobres. Em seu testamento, deixaram inúmeras casas, bem como dinheiro para benefício dos sem-teto. Segundo a lenda, tendo também descoberto o segredo da imortalidade, os Flamel apenas fingiram a própria morte e se mudaram para a Índia com ouro suficiente para durar muitas vidas. Há notícias de que o casal teria sido visto na ópera de Paris em 1761, além de outros relatos de suas aparições ao longo dos séculos – a última delas no primeiro livro da série Harry Potter, intitulado *Harry Potter e a Pedra Filosofal*.

Embora a história dos Flamel pareça mítica, existem registros públicos que atestam que eles de fato forneceram dinheiro para aquelas igrejas, hospitais e habitações. Nicolas projetou sua própria lápide, que se encontra no Museu de Cluny, em Paris. Há um afresco pintado em uma tumba em um cemitério de Paris que mostra as setes ilustrações alquímicas junto dos retratos de Nicolas e Perenelle abraçados por São Paulo e São Pedro. O casal também foi eternizado em um cruzamento de ruas próximo ao Louvre, as quais foram batizadas em homenagem a eles. Talvez o evento mais indicativo de como seus contemporâneos os viam foi que, depois de terem partido, aproveitadores, tentando encontrar alguma pista que ajudaria a repetir o sucesso dos Flamel, reviraram por inteiro os prédios que eles possuíam. A casa na Rue des Écrivains virou uma pilha de pedras, mas hoje outra das casas dos Flamel ainda está de pé, na Rue de Montmorency, onde funciona um restaurante.

Do outro lado da balança da escala do sucesso, encontramos um renomado alquimista do período que admitiu seu fracasso em completar a Transmutação: Petrus Bonus, autor de *Pretiosa Margarita Novella* (“A nova pérola preciosa”, c. 1330). Seu livro foi muito considerado pelos alquimistas. Nele, garante que o segredo da Transmutação pode ser aprendido em um

único dia – o que pode parecer surpreendente considerando que os Flamel levaram 24 anos. Bonus, entretanto, admite no texto que nunca teve sucesso nisso – uma afirmação de franqueza incomum vinda de um alquimista. Bonus explica então que, embora esse conhecimento possa ser ensinado em um curto período de tempo, ele é difícil de executar, pois os mestres da arte ocultam seus métodos em linguagem alegórica e enigmática (ou, como os Flamel constataram, em figuras enigmáticas), contradizem-se entre si e usam diferentes procedimentos. São os mesmos fatos intimidantes declarados na introdução, mas não era comum expressá-los no século XIV.

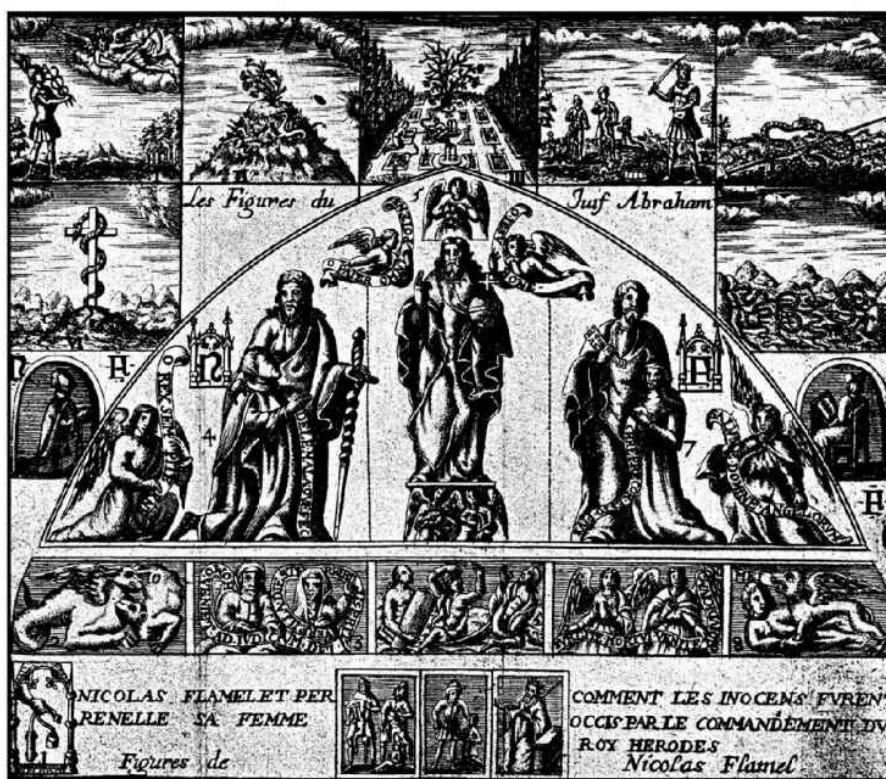


Figura 9. Gravura do século XVIII de um afresco representando as sete figuras alquímicas de Abraão, o Judeu, com Nicolas e Perenelle, pintado no Charnier des Innocents, Paris.

Bonus passa a listar todas as razões pelas quais a ideia da transmutação é ilógica e bastante improvável. Por exemplo, a lógica dita que é mais fácil destruir algo do que criar. Qualquer um pode matar um animal, mas quem consegue dar vida a um? No entanto, alquimistas nem sequer sabem como destruir o ouro; logo, criar ouro parece mais improvável do que outras substâncias. Depois de enumerar todos os motivos pelos quais a transmutação é ilógica e impossível, ele então garante que o único caminho aberto a um

alquimista é a fé. Para obter sucesso na Transmutação, o alquimista deve manter a fé de que o impossível é possível – só assim receberá ajuda divina em sua operação.

Alquimia renascentista

Embora numerosos textos alquímicos tenham sido traduzidos e produzidos durante a Idade Média, o único texto filosófico hermético disponível em latim era o *Asclepius*. Em 1460, Cosme de Médici (1389-1464), governante de Florença, obteve por meio de seu agente a maior parte da *Hermética* e levou para Florença, onde instruiu o estudioso e filósofo neoplatônico Marsílio Ficino (1433-1499) a publicar uma tradução latina. Ficino, acreditando que Hermes Trismegisto era mais antigo que Platão, viu na *Hermética* uma fonte filosófica para os ensinamentos de ambos, Platão e Cristo – um recurso valioso para sua tentativa de sintetizar cristianismo e platonismo. Como resultado do trabalho de Ficino, Hermes se tornou uma parte aceita no cristianismo renascentista.

Em reconhecimento disso, na década de 1480 uma imagem de Hermes Trismegisto, como contemporâneo de Moisés e uma das fontes da tradição cristã, foi gravada no piso da Catedral de Siena. Com essa aceitação, a filosofia hermética teve um efeito notável na vida intelectual europeia pelos 150 anos que se seguiram, e a alquimia e a astrologia se tornaram parte da visão de mundo comumente aceita.

Nesse ambiente, a alquimia europeia floresceu, mas, para o leitor moderno, é em geral difícil distinguir os alquimistas dos médicos, químicos ou metalúrgicos, porque essas artes não eram separadas naquele tempo. Por exemplo, pode parecer confuso que o famoso profeta Nostradamus (1503-1566), cujas bem conhecidas quadras tentavam predizer o futuro do mundo a partir de sua época até o fim do mundo, começou a vida como médico que fazia seus próprios remédios de ervas e, mais tarde, passou a fazer perfumes antes de se tornar conhecido por suas previsões astrológicas. O que é comum a todas essas ocupações é a alquimia, e, embora não seja normalmente retratado assim, Nostradamus pode ser considerado um alquimista.

Um dos mais influentes alquimistas e hermetistas do período foi Heinrich Cornelius Agrippa (1486-1535). Agrippa nasceu em Colônia, Alemanha, e, quando adulto, lecionou na Universidade de Dole, na Borgonha, França. Mais tarde percorreu a Alemanha, a França e a Itália trabalhando como teólogo, médico, especialista jurídico e, por vezes, como soldado. É bem conhecido

como autor de *A filosofia oculta*, um sumário do pensamento oculto e sua relação com a religião, no qual ele trabalhou por vinte anos. Essa obra, cuja primeira edição é de 1531, consiste em três livros sobre magia elemental, celestial e intelectual. Eles tratam também de astrologia, cabala, numerologia, magia ritual angélica, vidência e alquimia e abordam essas variadas disciplinas como se fossem um só assunto. Depois de Agrippa, os termos “cabala”, “magia” e “alquimia” passaram a ser usados de maneira intercambiável no discurso corrente. Vemos evidência disso no texto alquímico de 1616 de Steffan Michelspacher, o qual ele chamou de *Cabala: Spiegel der Kunst und Natur in Alchymia* (“Cabala, espelho da arte e da natureza na alquimia”).

Na Inglaterra, na década de 1580, John Dee (1527-1609) também incorporou essa síntese do oculto. Dee era matemático, cientista, geógrafo, astrônomo, astrólogo, ocultista, alquimista e conselheiro da rainha Elizabeth I. Alguns reivindicam que ele era o mago pessoal dela, um merlin da vida real. O que poucos sabiam é que ele também trabalhava como espião real – usando o código numeral 007 para assinar suas cartas. Mais tarde, no século XX, o escritor Ian Fleming adotou o codinome de Dee para seu espião fictício, James Bond.

Dee foi um dos homens mais inteligentes da Inglaterra e reuniu a maior biblioteca do país. Estudou a ciência e o ocultismo como campos equivalentes do conhecimento. A partir de 1582, trabalhou em suas operações mágicas e alquímicas com a ajuda de seu notório amigo, Edward Kelley (1555-1597), um sensitivo que usava uma bola de cristal para contatar anjos e ajudar Dee a reunir informações do mundo espiritual. Essas informações eram transmitidas na linguagem dos anjos, a qual Dee denominou enoquiana. Kelley estava na verdade mais interessado em alquimia do que Dee e alegava ter efetuado transmutações e criado ouro alquímico.

Em 1583, Dee conheceu o príncipe Albert Laski, um nobre polonês interessado em alquimia e, junto a Kelley e suas respectivas famílias, acompanharam Laski até a Europa oriental, onde buscaram o mecenato do imperador Rodolfo II em Praga. Tendo fracassado em impressionar o imperador, viajaram até encontrar um patrocinador rico, o conde boêmio Vilem Rozmberk, e se estabeleceram. Em 1587, Kelley revelou a Dee que o anjo Uriel havia ordenado que eles compartilhassem suas esposas um com o

outro. Historiadores especulam que Kelley inventou essa ordem para forçar uma separação entre os dois. Kelley estava começando a ser reconhecido como alquimista e sabia que obteria mais riquezas e prestígio se cortasse os laços com Dee, e foi isso que a ordem do anjo conseguiu fazer. Dee voltou para a Inglaterra e nunca mais reencontrou Kelley.

Kelley continuou a trabalhar sob o patrocínio de Rozmberk. Por volta de 1590, recebera várias propriedades e grandes somas de dinheiro e desenvolvera sua reputação como um alquimista de sucesso. O imperador então ficou interessado nele, e Kelley concordou em fazer uma transmutação. Um ano depois, quando Kelley foi incapaz de cumprir a promessa, o imperador mandou prendê-lo. Foi solto e preso novamente em 1594 e morreu em 1597, aos 42 anos. Alguns creem que ele morreu em uma fuga malsucedida. Kelley tornou-se um excelente exemplo do tipo de charlatão que manchou a reputação da alquimia e ajudou a dar início ao declínio da arte.

O alquimista mais famoso e influente do período, a quem também se atribui a fundação da medicina moderna, é Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, conhecido como Paracelso (1493-1541).

Seu apelido, Paracelso, que foi auto-outorgado, quer dizer “superior a Celsus”, o autor dos antigos escritos médicos romanos e uma autoridade considerada confiável no século XVI. Nascido na Suíça, Paracelso começou a estudar medicina na Universidade de Basileia aos 16 anos e recebeu seu doutorado na Universidade de Ferrara seis anos depois. Era mestre em medicina, botânica, astrologia, magia talismânica e alquimia e percorreu a maior parte da Europa aplicando todas as suas habilidades na cura de doenças.

Como alquimista, Paracelso rejeitou a visão mágica de Agrippa e Flamel e preferiu atrelar a alquimia à filosofia hermética de Ficino. Embora ele não tenha escrito um livro sobre alquimia, a informação alquímica está entranhada em toda a sua obra médica. Em um texto, escreveu: “Muitos disseram que a alquimia é para produzir ouro e prata. Para mim, esse não é o objetivo, mas considerar apenas quais virtudes e poder possam existir nos medicamentos” (apud HOLMYARD, E. J. *Alchemy*. Nova York: Dover Pub., 1990. p. 170).

Enquanto não negava a possibilidade da transmutação, Paracelso via pouco valor na Grande Obra. Não estava interessado em criar um remédio universal; acreditava que o melhor uso da alquimia era na criação de remédios individuais para doenças específicas. Ele considerava o trabalho do metalúrgico, do ceramista e do padeiro exemplos de transmutação e queria criar remédios da mesma forma. Nessa busca, foi pioneiro no uso de minerais na medicina e inventou o campo da química médica, que, à medida que evoluía, levou à química moderna.

Paracelso cunhou muitos termos que se tornaram parte da linguagem moderna, como “álcool” (que originalmente era uma palavra em árabe para maquiagem dos olhos), “zinco” (que ele grafava *zink*), “láudano” e “gás” (que ele grafava *hhaos*). Usou o termo *alkahest* para o solvente universal e chamou seu estilo de alquimia de espagírica. Com a aceitação de que o mundo mineral é vivo por inteiro, acreditava que havia espíritos representando cada um dos quatro elementos. Chamou-os de gnomos (para a Terra), ninfas (para a Água), sílfides (para o Ar) e salamandras (para o Fogo). Entendendo que as essências de Geber – Mercúrio e Enxofre – funcionavam na Terra, adicionou Sal à lista para representar o corpo terrestre, criando a trindade alquímica das essências – Mercúrio, Enxofre e Sal –, que comparava à trindade platônica – alma, mente e corpo. Assim, não apenas as pessoas, mas todos os minerais possuíam corpo, mente e alma. Paracelso pensava, no entanto, que seus espíritos elementais não tinham alma.

Os alunos de Paracelso tendiam a se dividir em duas direções: aqueles que desenvolviam a ciência da medicação, que levou à medicina moderna e depois à química; e aqueles que abandonaram o laboratório para buscar o ouro espiritual interior, um rumo que levou às filosofias místicas. Depois de 1600, a maioria dos trabalhos alquímicos, embora usassem a linguagem do laboratório, era filosófica e mística, mas não tinha a intenção de orientar operações químicas. Alquimistas que insistiam no trabalho do laboratório inutilmente tentando produzir ouro se tornaram conhecidos como lufadores, por conta de seu uso impaciente dos foles para manter o fogo bem quente e acelerar o processo.

A abordagem filosófica da alquimia é exemplificada pelo trabalho de dois alquimistas germânicos: Michael Maier (1568-1622) e Jacob Böhme (1575-1624). Maier era um filósofo e médico que trabalhou para o imperador

Rodolfo II de Praga, bem como para o rei Jaime I da Inglaterra. É autor de inúmeros textos alquímicos, marcantes por suas ilustrações enigmáticas em gravuras. Seu famoso trabalho, *Atalanta Fugiens* (“A fuga de Atalanta”), publicado em 1618, é um livro de emblemas que expressa sua filosofia em cinquenta ilustrações simbólicas, lindamente gravadas por Johann Theodor de Bry. Cada emblema é acompanhado de um poema, um texto explicativo e uma partitura musical (cinquenta fugas, revelando que o título é um trocadilho). Embora leitores modernos achem o simbolismo e os comentários confusos, as ilustrações se tornaram populares e são com frequência usadas em livros do movimento New Age.

Jacob Böhme era um sapateiro luterano que viajava com a família para praticar sua arte. Também era um cristão devoto que estudava a Bíblia, bem como as obras de Paracelso e outros filósofos. Parece ter sido um místico nato e teve uma série de visões espontâneas na juventude. Em 1600, estava contemplando um feixe de luz do sol refletido em um prato de estanho quando entrou em transe e experimentou uma revelação que mudou sua vida. Na beleza da luz, Böhme entendeu a estrutura do mundo e a relação do homem com Deus. Então compreendeu o significado do bem e do mal e o caminho da salvação. Depois de contemplar aquela visão por doze anos, começou a escrever sobre a revelação. Sua primeira obra, *Aurora*, circulou entre amigos, e, embora oficiais da Igreja a considerassem herética, seus amigos o encorajaram a continuar escrevendo. Depois de 1618, tornou-se obcecado por anotar seus insights e, mesmo que continuasse a trabalhar como sapateiro, foi também um autor prolífico. Böhme teve uma influência tremenda nos poetas e artistas alemães do século XVIII, e sua filosofia foi uma das centelhas que acendeu o movimento romântico nas artes.

Rosa-cruzes

Um dos resultados da tendência rumo à alquimia filosófica e outro exemplo da influência de Böhme foi a criação da Irmandade Rosa-Cruz na Alemanha, no começo do século XVII. O objetivo dos rosa-cruzes não era nada menos do que a síntese do conhecimento humano, tanto científico quanto oculto, em uma filosofia única que poderia ser ensinada a seus membros para preparar o mundo para a era vindoura da iluminação, ou Nova Era, quando as verdades ocultas que ensinavam seriam conhecidas pela maioria das pessoas.

Os rosa-cruzes devem seu começo a três panfletos de autor desconhecido, ou autores desconhecidos, publicados em sucessão em 1614, 1615 e 1617, na Alemanha, intitulados *Fama Fraternitatis Rosae Crucis* (“A famosa Irmandade da Rosa-Cruz”), *Confessio Fraternitatis Rosae Crucis* (“Confissões da Irmandade da Rosa-Cruz”) e *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz* (“O casamento químico de Christian Rosenkreutz”). Esses livros falavam de uma sociedade secreta mística fundada por volta de 1407 pelo mítico Christian Rosenkreutz, um alquimista que viajou para o Egito, para a Palestina e para Fez, no Marrocos, estudando os antigos mistérios e atingiu a iluminação. Em *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz*, disse ter criado magicamente uma noiva e um noivo artificiais que foram casados, mortos e ressuscitados em uma operação remanescente da Grande Obra alquímica.

Segundo o primeiro panfleto, a sabedoria de Rosenkreutz teria se originado de uma tradição que remontava ao Egito antigo. Por estar insatisfeito com as instituições de sua época, Rosenkreutz fundou sua própria irmandade na Alemanha, para passar adiante a tradição e para que seus irmãos oferecessem cura aos doentes sem cobrar. Quando morreu, aos 106 anos, Rosenkreutz foi enterrado em uma tumba pelos irmãos com instruções para manter a irmandade secreta até que a tumba fosse reaberta. O panfleto alegava que a tumba de Rosenkreutz fora redescoberta e aberta em 1604. Foi descrita como uma sala de sete lados iluminada por um sol artificial no teto – como uma lâmpada elétrica. As paredes estavam cobertas de símbolos mágicos conectando-as simbolicamente com os sete planetas e os sete metais; ao centro, ficava um altar de pedra. O mais milagroso, no entanto, é que,

quando o altar foi aberto, o corpo de Christian Rosenkreutz foi descoberto lá dentro totalmente preservado e sem nenhuma decomposição, como um santo, e agarrado a um livro de seus ensinamentos sagrados – uma história que lembra as anedotas alquímicas da abertura da tumba de Hermes Trismegisto.

Embora a sociedade descrita nos livros fosse imaginária, algumas pessoas podem tê-la encarado como real, e outras podem ter desejado que fosse, mas, em resposta ao crescente entusiasmo, uma sociedade rosa-cruz foi fundada. Em geral, os rosa-cruzes praticavam alquimia, mas de natureza espiritual, sem trabalhar em laboratório. Estavam, entretanto, abertos aos empreendimentos científicos que julgavam dever ser combinados com seu objetivo espiritual. De muitas formas, ofereciam um meio-termo entre a ciência e a religião, e acreditava-se que influenciaram cientistas notáveis, como *Sir* Isaac Newton (1643-1727), que desenvolveu a teoria da gravidade e também era alquimista, e Johannes Kepler (1571-1630), que descobriu a órbita elíptica dos planetas e também era astrólogo. Acredita-se ainda que a Royal Society of London (Real Sociedade de Londres), fundada em 1660, uma das primeiras organizações científicas do mundo, foi modelada em cima de um ideal rosa-cruz chamado Colégio Invisível. Foi na Royal Society, no entanto, que foi declarada uma separação formal entre a ciência e a religião e que a alquimia foi declarada uma pseudociência.

O declínio da alquimia

Enquanto a alquimia filosófica estava dando à luz as sociedades ocultas secretas, a alquimia de laboratório não estava se saindo tão bem. No século XVII, além dos lufadores, havia numerosos enganadores que buscavam riquezas e fama por meio de alegações fraudulentas de uma transformação exitosa de um metal-base em ouro. Algumas vezes, como no exemplo de Edward Kelley, eles simplesmente não cumpriam suas promessas, mas em outros casos a transmutação era obtida graças a truques. Talvez o mais notório e engenhoso desses charlatões tenha sido o conde de Saint Germain (c. 1710-1784). Na década de 1740, o conde se ligou à corte de Luís XV da França dizendo ser um alquimista que conseguira descobrir a Pedra Filosofal. Com esse elixir, alegava ter acumulado uma riqueza imensa e obtido o segredo da vida eterna. Além disso, reivindicava ter 2 mil anos de idade e entretinha a corte com suas memórias pessoais de gente famosa ao longo da história. Foram charlatões desse tipo que fizeram com que a alquimia caísse em descrédito.

Um dos relatos mais trágicos de um charlatão alquímico é a história do químico inglês James Price. Em 1781, Price foi admitido na Royal Society. Um ano depois, ele convidou algumas personalidades distintas até seu laboratório para que testemunhassem uma operação alquímica. Produziu um pó branco e adicionou a um cadinho de mercúrio junto com bórax e nitrato (nitrato de potássio). Depois de aquecer, o mercúrio parecia ter se transformado em prata. Ele então repetiu a operação com um pó vermelho e aparentava ter produzido ouro. Os produtos resultantes foram testados e dados como puros. Embora houvesse impressionado suas testemunhas, nenhum dos presentes tinha treinamento científico. Portanto, a Royal Society pediu que Price repetisse o experimento com seus membros designados como testemunhas. Price então bebeu ácido cianídrico e morreu para não sofrer aquela desgraça. Depois do caso Price, nenhum corpo científico culto se dispôs a investigar alegações de transmutação alquímica.

Esse pode ter sido o prego definitivo no caixão da alquimia laboratorial, mas sua morte pode ser rastreada até o ano de 1661, quando o químico Robert Boyle (1627-1691) publicou *The Sceptical Chemist* (“O químico

cético”). Em seu livro, que marcou época, Boyle atacou a fundação da alquimia ao negar a validade dos quatro elementos clássicos. Defendia que os elementos deveriam ser substâncias que não poderiam ser decompostas em componentes menores, e essa definição não se encaixava nos quatro clássicos. Boyle liderou o caminho para químicos posteriores, como Joseph Priestley (1733-1804), que descobriu o oxigênio, e Antoine Lavoisier (1743-1794), que descobriu os componentes do ar e da água.

Lavoisier mudou a definição do termo “elemento” para significar um componente irreduzível, em vez dos clássicos quatro, e partiu para o desenvolvimento da terminologia química moderna, que agora lista 118 elementos na tabela periódica. Em 1808, o químico John Dalton (1766 -1844) escreveu que, para cada elemento, havia uma unidade de matéria indivisível diferente, chamada átomo.

Embora esses homens tenham contribuído imensamente para nosso *corpus* de conhecimento científico, ao final do século XIX os cientistas provaram que suas suposições sobre a natureza fundamental da realidade também estavam erradas e que os átomos nos elementos da tabela periódica podiam ser divididos em partes ainda menores: elétrons, prótons e nêutrons. No século XX, a física quântica avançou nessa tendência ao provar que elétrons, prótons e nêutrons são compostos de partículas ainda menores.

O ressurgimento

Embora a revolução científica do século XVIII, conhecida como Iluminismo, tenha classificado a alquimia como uma pseudociência, seu aspecto filosófico continuou a brilhar nos ensinamentos ocultos dos rosacruzes e dos maçons. No século XIX, contudo, o interesse no ocultismo quase feneceu. A ciência e a filosofia lhe deram as costas, e até a religião cessou de se preocupar com as visões extáticas dos místicos. Durante esse período, foram os artistas do movimento romântico que, tendo fundamentado sua filosofia estética no hermetismo, mantiveram a fagulha acesa. Ao final do século, novas organizações ocultas baseadas no hermetismo reemergiram, entre as quais a Ordem Hermética da Golden Dawn (Aurora Dourada), na Inglaterra, e, no começo do século XX, a Ordo Templis Orientis (Ordem dos Templários do Oriente), na Alemanha. Além de ter como referência a filosofia hermética, a Golden Dawn contou com alguns alquimistas de laboratório entre seus membros. Embora os alquimistas laboratoriais sejam raros hoje, eles continuam a existir, e sua influência pode ser percebida nas modalidades alternativas de medicina, como a homeopatia.

Jung e a alquimia psicológica

O ressurgimento mais surpreendente da alquimia se deu no campo da psicologia. Nas décadas de 1920 e 1930, Carl G. Jung, o grande psicanalista suíço e pai da psicologia profunda, e seus colegas fizeram da alquimia uma área respeitada do estudo psicológico. Jung descobriu que o processo alquímico da Transmutação era similar ao processo psicológico que ele chamou de individuação. Além disso, a identificação do alquimista com a transformação de seu sujeito era o que Jung eventualmente denominou sincronicidade. Como os termos junguianos podem ser confusos, vamos primeiro defini-los.

A individuação pode ser descrita como o objetivo da psique em si, uma ascensão ao estado de totalidade para o qual a estrutura arquetípica da psique conduz. Jung acreditava ser uma realidade psicológica que seria sinônima ao objetivo de todos os místicos. Nos sonhos dos homens, uma atraente figura feminina com frequência guia o sonhador nessa busca. Ela é uma personificação do inconsciente que Jung chama de *anima* e pode ser comparada à Anima Mundi. Em paralelo à *anima*, há o *animus*, uma personificação masculina do inconsciente em geral encontrada nos sonhos das mulheres. O *animus* pode ser comparado ao *anthropos*, com frequência visualizado pelos alquimistas como o deus Hermes, ou Mercúrio, que era tido como uma manifestação masculina da Anima Mundi. Por cumprir esse papel, Hermes era muitas vezes tratado como hermafrodita, e textos alquímicos comumente apresentavam imagens de hermafroditas para simbolizar a união dos princípios masculino e feminino – um estado de equilíbrio que também pode ser igualado à individuação.

A sincronicidade é definida por Jung como coincidências significativas entre a realidade psíquica interna e a realidade material externa. Quando um indivíduo vivencia a sincronicidade, um arquétipo foi ativado. Em termos junguianos, o alquimista, por meio de um processo de sincronicidade com seus experimentos químicos, era conduzido a um estado de plenitude psíquica no qual sua consciência do ego era integrada com a totalidade de seu *self* psíquico, por vezes chamado Eu Maior. O *self* contém a psique inteira, consciente e inconsciente. Em seu nível mais profundo, verifica-se que o

inconsciente é vasto e indistinguível do inconsciente dos outros, um nível que Jung denominou inconsciente coletivo. Isso pode ser comparado ao Unus Mundus alquímico.

Também seria útil definir o termo junguiano “arquétipo”. Essa é uma ideia que Jung baseou no conceito de *eidōs* (ideias das formas) de Platão. Platão acreditava que esses padrões subjacentes eram mais reais do que a realidade física. Como Platão, Jung julgava que, embora essas ideias pudessem ser encontradas na psique de um indivíduo, elas também tinham uma existência independente na psique coletiva. Jung defendia que, assim como o corpo humano tem uma anatomia que é igual em todos, apesar de suas diferenças superficiais individuais ou raciais, a psique humana também tem uma anatomia – a qual é coletiva e transcende as diferenças culturais. E, assim como o corpo humano tem uma longa história evolutiva que pode ser percebida em sua estrutura, Jung percebeu que a psique também carrega sua história na forma de imagens primordiais, as quais chamou de arquétipos. Figuras arquetípicas aparecem nos sonhos e nas visões dos indivíduos. Podem também ser vistas na mitologia, na arte e na literatura de todas as culturas. A *anima* e o *animus* são dois exemplos; há também o ego, a *persona*, a sombra e o *self*. Existem figuras arquetípicas, situações, padrões numéricos e incontáveis outros. Eles transcendem o tempo e o lugar – e, em um nível pessoal, sua aparição sempre é emocionalmente cativante e numinosa.

O encantamento de Jung pela alquimia começou em seus próprios sonhos. Entre 1926 e 1928, ele teve uma série de sonhos nos quais via uma casa que não havia notado anteriormente anexada à sua. Em cada sonho, perguntava-se como é que não sabia da existência desse anexo quando aparentemente este estivera sempre ali. Por fim, sonhou que entrava no anexo e descobria uma biblioteca maravilhosa, repleta de livros grandes dos séculos XVI e XVII, costurados à mão com couro de porco e ilustrados com estranhas e simbólicas gravuras de cobre. Jung interpretou sua própria casa como um símbolo de sua consciência. Entendeu que o anexo representava algo que lhe pertencia, mas de que ele estaria tomando consciência recentemente. Mais tarde aprendeu que a biblioteca representava a alquimia, um assunto sobre o qual ele era ignorante na época, mas que logo começou a estudar. Em quinze anos, Jung montou uma biblioteca similar àquela de seu sonho.

Com esse tesouro de símbolos, Jung tornou-se capaz de entender certos temas de sonhos que antes o deixavam perplexo. Sua aluna, Marie-Louise von Franz, lembra um exemplo no qual um dos pacientes de Jung sonhara com uma águia cruzando o céu. No sonho, a águia começava a comer suas próprias asas, então caía na terra. Jung foi capaz de interpretar o sonho em um nível pessoal como a reversão de uma situação psíquica. Ao descobrir a gravura de uma águia comendo suas asas no texto alquímico *Ripley Scroll* (“O pergaminho de Ripley”), ele viu que a imagem também era arquetípica e representava a fixação do volátil. O fixo e o volátil são polaridades na alquimia e, como outros opostos, precisam ser equilibrados.

Jung observou que as experiências registradas pelos alquimistas coincidiam com as suas na psicologia analítica e lhe davam o histórico delas, que era o que ele buscava. Mais importante, o estudo da alquimia lhe ensinou que o inconsciente pode ser entendido como envolvido em um processo – o processo da individuação. Foi por meio da alquimia que Jung notou que a psique é transformada ou desenvolvida pela inter-relação entre a mente consciente (ego) e inconsciente.

Em defesa de Jung, Von Franz tentou explicar como a alquimia e a psicologia poderiam ter se fundido. Ela afirmou que os alquimistas podem parecer estranhos e excessivamente subjetivos para nós porque, ao contrário dos cientistas modernos, eles projetavam símbolos pessoais ou arquetípicos sobre sua matéria química. Para entender a motivação deles, precisamos lembrar que, embora estivessem buscando a verdade sobre a matéria (como um cientista), também estavam buscando o sentido da vida (como um filósofo, um teólogo ou um psicólogo). Sozinhos em seus laboratórios, estudando o desconhecido e observando os detalhes de seus experimentos químicos sem o benefício das técnicas objetivas modernas, era muito natural que os alquimistas projetassem um mistério psicológico sobre o mistério físico diante deles.

A alquimia da física

Concomitantemente às descobertas de Jung, poderia se dizer que os cientistas estudando a realidade física retornaram à alquimia ao descobrirem que o átomo não era a menor unidade da matéria. A primeira ruptura foi em 1897, quando os elétrons foram identificados como pequenos pedaços do átomo com carga negativa. Em 1911, o cientista inglês Ernest Rutherford descobriu o núcleo e que este era composto de prótons com carga positiva e nêutrons sem carga nenhuma. Rutherford concluiu que o número de prótons em um núcleo de um átomo estável era sempre igual ao número de elétrons nas camadas externas (um equilíbrio de forças similar à teoria de Geber do equilíbrio interno e externo do enxofre e do mercúrio nos metais) e que o número de prótons em um átomo determinaria de que elemento se tratava.

Em 1919, Rutherford completou uma transmutação alquímica quando transformou o elemento nitrogênio em oxigênio ao alterar o número de seus prótons pelo uso de alta energia radioativa. Em 1941, os físicos Kenneth Bainbridge e Carl David Anderson completaram a primeira parte da missão alquímica quando bombardearam mercúrio com nêutrons e o transformaram em ouro.

A familiaridade dos físicos modernos com a alquimia é ainda mais impressionante ao passarmos para as descobertas dos físicos quânticos modernos. Desde os anos 1950, os cientistas descobriram mais de duzentas partículas menores dentro do átomo. Em vez de mais uma vez redefinirem o termo “elemento”, escolheram chamá-las de partículas elementares. As partículas elementares dentro do núcleo denominam-se hádrons, da raiz grega que significa “forte”, e as fora do núcleo denominam-se léptons, da raiz grega que significa “fraco” (poderiam muito bem ter sido, em lugar disso, batizadas de mercúrio e enxofre). Todos os hádrons são compostos de seis diferentes tipos de partículas ainda menores chamadas *quarks*, subdivididos em *up*, *down*, *strange*, *charm*, *top* e *bottom* (na Universidade Harvard, *top* e *bottom* são denominados *truth e beauty*)⁵. Há também seis diferentes tipos de léptons fora do núcleo, criando uma simetria que constitui a base de toda a matéria.

Os cientistas agora sabem que o átomo, que um dia se pensava ser uma partícula sólida e o menor componente de construção da matéria, é na

realidade basicamente espaço vazio com minúsculas partículas elementares viajando por ele. Quando os cientistas tentaram determinar se esses hádrons e léptons eram de fato partículas sólidas ou se eram ondas (portanto, luz ou informação), fizeram descobertas ainda mais desconcertantes. Quando conduziram um experimento para determinar se eram partículas, descobriram que eram partículas, mas, quando um experimento foi conduzido para determinar se eram ondas, também se descobriu que eram ondas. Como o alquimista, os pesquisadores modernos não podem mais se separar de seu trabalho – descobriram que seus experimentos respondem às suas expectativas.

A física quântica nos ensinou que os componentes básicos da matéria estão em constante movimento. Em termos clássicos, movimento autodeterminado é a definição da vida, sugerindo que toda matéria está viva. Além disso, toda matéria é composta de um não material elusivo. Os cientistas nem conseguem dizer onde uma partícula ou onda se encontra no espaço em um dado momento. As partículas/ondas, na realidade, pulsam, entrando e saindo da realidade. A totalidade do mundo sensorial, inclusive as rochas e minerais, é composta desse não material organizado em padrões numéricos de informação que podemos considerar como os pensamentos do Universo. É aí que os físicos e a psicologia se encontram. Parece que a ciência deu uma volta completa e redescobriu a Anima Mundi.

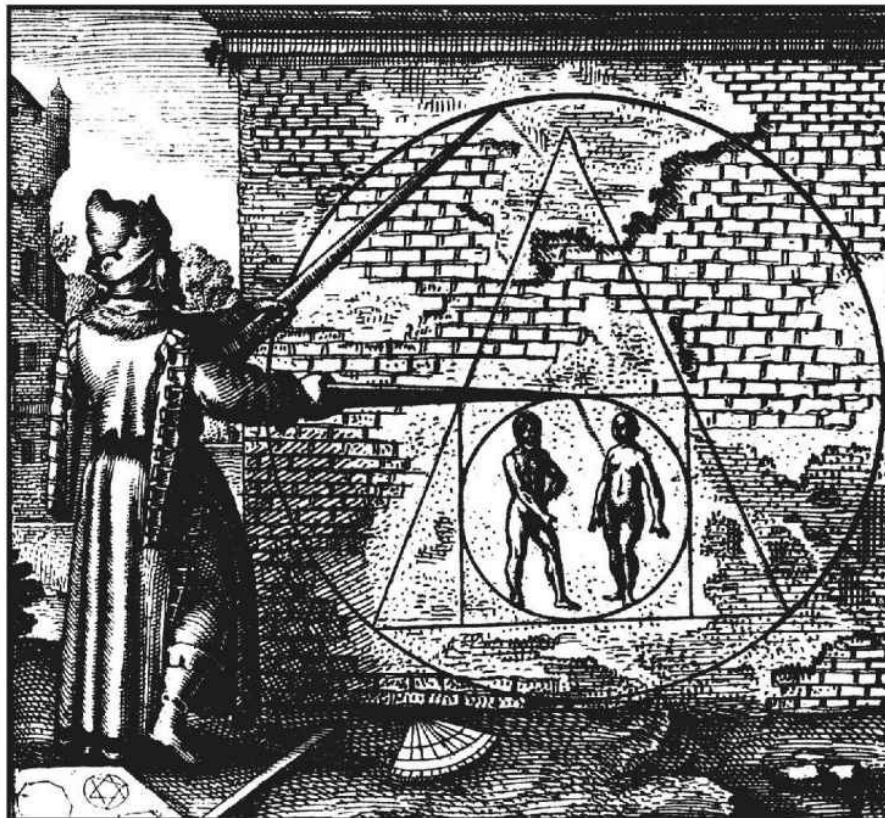


Figura 10. Emblema XXI, a quadratura do círculo. *Atalanta Fugiens*, de Michael Maier, 1618.

Faça um círculo redondo do homem e da mulher, retire dele um quadrilátero e, do quadrilátero, um triângulo; faça um círculo redondo e terá a Pedra Filosofal.

Rosarium Philosophorum

¹ Palavra usada no inglês para se referir a uma linguagem sem nexos. (N.T.)

² Citado por: STRATHERN, P. *O sonho de Mendeleiev: a verdadeira história da química*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

³ Optamos por manter, como foi empregado pelo autor, a grafia latina. (N.R.)

⁴ Mantivemos a forma latina Luna (“Lua”), como consta no original. (N.E.)

⁵ Acima, abaixo, estranho, charmoso, topo e inferior. *Truth e beauty* significam, respectivamente, verdade e beleza. (N.T.)

2. Os conceitos básicos da alquimia

Como dito no capítulo anterior, muita gente acha a alquimia um assunto intimidador e confuso, e essa impressão não é de todo infundada. Em parte, é intencional, já que os alquimistas disfarçavam seu trabalho com o uso de linguagem simbólica para guardar seus segredos, e em parte é o resultado natural de muitos alquimistas trabalhando com base em seus sonhos e visões pessoais. A maioria deles, no entanto, concordava em vários conceitos básicos e estágios principais do Magnum Opus, que evoluiu ao longo dos séculos, mas permaneceu emoldurado por um sistema místico matemático de numerais simbólicos derivado do antigo filósofo grego Pitágoras. Neste capítulo, vamos discutir esses conceitos básicos e usar de seu simbolismo numérico para organizá-los.

Um: unidade ou unicidade

A unicidade é representada pela *Materia Prima* (“matéria-prima”), a substância singular, indivisível, indestrutível da qual todas as coisas derivam e para a qual todas retornam. Também era conhecida como *Anima Mundi*, *Quinta Essentia* e *Unus Mundus*. No tarô, podemos igualá-la à carta do Mundo (*ver figura 29*).

Os alquimistas chamavam a substância inicial que se tornaria o sujeito do *Opus de Materia Prima*, embora, naquele estado cru, a *Anima Mundi* ainda não fosse liberada. Ao ser chamada assim, então o produto final do *Opus* pode ser chamado de *Materia Ultima*. Na literatura alquímica, essa substância inicial é com frequência descrita como algo comum e, apesar de seu imenso valor, é negligenciada pela maioria das pessoas. No tarô, essa matéria-prima está relacionada ao Mago. Em seu estado primitivo antes da criação, a *Materia Prima* é chamada de *Massa Confusa*, ou *Caos*, sobre a qual o mundo da forma foi imposto. Isso pode estar relacionado ao Louco. O *Lexicon alchemiae* (“Dicionário de alquimia”), de Ruland, publicado em 1612, lista 134 definições de *Materia Prima*, muitas contradizendo umas às outras.

Dois: o equilíbrio e a reconciliação da dualidade

Empédocles afirmou que todas as polaridades estão em um estado de atração ou repulsão. O Opus alquímico é um processo de transmutação no qual polaridades opostas são combinadas, separadas e recombinaadas para atingir um estado além dessa dualidade (*ver figura 14*). As polaridades podem ser listadas em pares masculinos e femininos. Os símbolos masculinos estão associados à cor vermelha, e os femininos, à branca. Esse simbolismo de cor é oriundo do Egito, onde o vermelho simbolizava o Baixo Egito, e o branco, o Alto Egito, os dois reinos que, juntos, se tornavam um. É óbvio que dualidades similares são encontradas nos trunfos do tarô, tal como Papa e Papisa, Imperador e Imperatriz, Sol e Lua, Morte e Ressurreição, entre outros.

Tabela 1. Polaridades alquímicas

Masculino	Feminino
Rei	Rainha
Vermelho	Branco
Sol	Lua
Ouro	Prata
Dia	Noite
Iluminado	Escuro
Leão	Águia
Fixo	Volátil
Sem asas	Alado
Enxofre	Mercúrio
Ar	Terra
Fogo	Água
Quente	Frio
Seco	Úmido
Ativo	Passivo

Três: as três essências

Os primeiros alquimistas, em particular Geber, acreditavam que eram encontradas em toda matéria, além dos elementos, duas essências, ou princípios, as quais chamaram de Enxofre e Mercúrio (que não devem ser confundidas com os elementos enxofre e mercúrio, os quais seriam compostos das duas essências como qualquer outro material). Quando essas duas eram combinadas com a Terra em níveis variados de pureza e impureza, os sete metais se formavam. Como eram vistas como operantes na Terra, o famoso alquimista Paracelso (1493-1541) acrescentou às duas o Sal, representando a Terra, e criou a teoria das três essências: Sal, Enxofre e Mercúrio. Essas três eram entendidas como sendo o corpo, a mente e o espírito de qualquer substância.

As três essências se relacionam à teoria de Platão sobre as três partes da alma: a alma do apetite (corpo), a alma da vontade (mente) e a alma da razão (espírito). Conforme veremos, essa alma tríplice platônica é expressa nas três divisões dos trunfos do tarô. Os 21 trunfos podem ser divididos igualmente em três grupos de sete e, quando feito isso, fica evidente que os sete primeiros se relacionam à alma do apetite; o segundo conjunto, à alma da vontade; e o terceiro, à alma da razão. Esses três grupos podem também se relacionar às três essências.

Na psicologia moderna, as essências e a alma tríplice platônica formam uma relação com a teoria cerebral trina de Paul MacLean. MacLean viu o funcionamento das três partes do cérebro humano como testemunha de seu desenvolvimento evolucionário. Acreditava que, conforme essas três partes foram sendo acrescentadas em sequência no cérebro, com o passar do tempo, a psique evoluiu de animal para humana. As três partes eram: o cérebro reptiliano, encontrado nos gânglios basais e responsável pelo comportamento instintivo; o cérebro paleomamífero, encontrado no sistema límbico (consistindo de cinco partes cerebrais abaixo do neocórtex) e responsável pelo comportamento reprodutivo e parental; e o cérebro neomamífero, encontrado no neocórtex e responsável pela linguagem, planejamento e percepção. A teoria de MacLean ajudou a apoiar a teoria de Jung sobre as bases evolutivas dos arquétipos. Em termos junguianos, o cérebro trino pode

relacionar-se a aspectos da mente consciente e inconsciente. O cérebro neomamífero está ligado ao conceito junguiano de ego e de inconsciente e subconsciente pessoais; o paleomamífero se relaciona ao inconsciente coletivo; e o reptiliano, à essência mais profunda subjacente dos arquétipos no inconsciente (embora o arquétipo do *self* englobe as três partes).

Tabela 2. Correlações das três essências alquímicas

Essência	Parte	Alma	Arcanos
Sal	Corpo	Apetite	Mago – Carro
Enxofre	Mente	Vontade	Justiça – Temperança
Mercúrio	Espírito	Razão	Diabo – Mundo

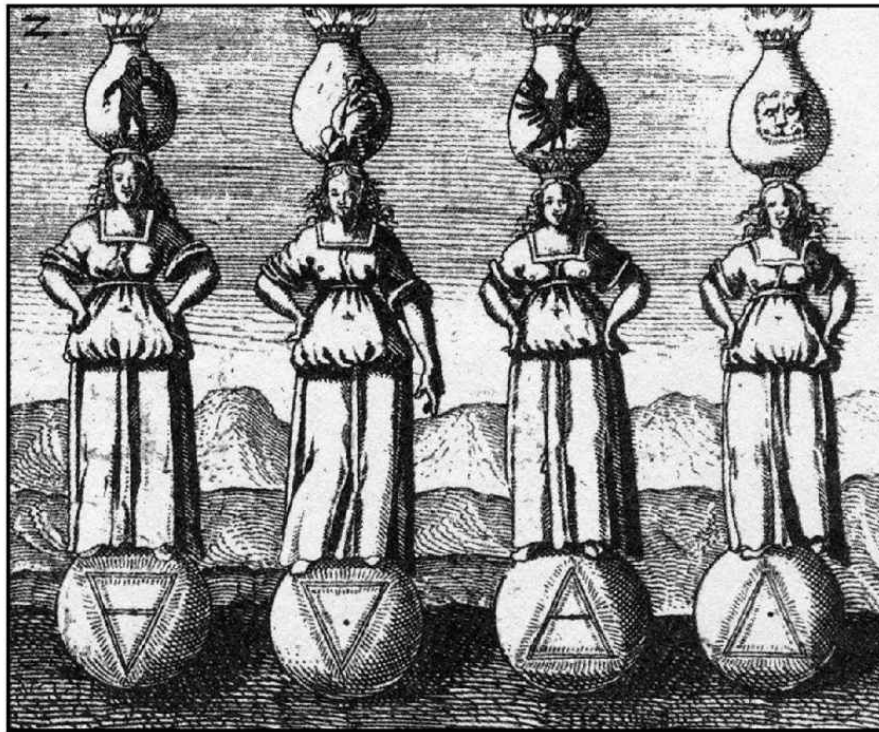


Figura 11. Quatro mulheres de pé sobre esferas com símbolos dos quatro elementos e carregando vasos com símbolos dos quatro estágios do Opus. *Philosophia Reformata*, de Mylius, 1622.

Quatro: o mundo da quadruplicidade

Os alquimistas acreditavam que tudo no mundo sublunar, ou plano terrestre, era composto por quatro elementos. Organizados de baixo para cima, do mais denso ao mais ativo, eles eram: Terra, Água, Ar, Fogo. Na física moderna, os elementos clássicos são expressos nos três estados da matéria: sólido, líquido e gasoso, combinados com energia como um quarto elemento. Platão e Aristóteles adicionaram quatro qualidades à teoria clássica: frio, seco, úmido e quente. A cada elemento foram designadas duas qualidades e, porque todos partilhavam de uma qualidade com algum outro elemento, a transformação de um em outro poderia acontecer por essa qualidade partilhada. Os alquimistas também relacionavam esses quatro às quatro qualidades líquidas no corpo, conhecidas por humores, cada uma representando um tipo de personalidade. No tarô, os quatro elementos têm relação com os quatro naipes menores (discutiremos isso em detalhe no capítulo 5). Nos trunfos, estão relacionados aos Quatro Regentes Temporais: a Sacerdotisa, a Imperatriz, o Imperador e o Papa, e aos símbolos dos quatro evangelistas na carta do Mundo: o leão, o touro, a águia e o homem.

Como os quatro humores representavam quatro tipos de personalidade, Jung revisitou esse sistema e desenvolveu seu próprio, de quatro *tipos psicológicos* baseados em suas observações. O sistema dele é chamado de quatro funções da consciência e inclui: Sensação, Intuição, Pensamento e Sentimento. Essas funções podem ser correlatas aos quatro elementos e oferecem uma ferramenta psicológica valiosa no uso do tarô (isso também será discutido em mais detalhe no capítulo 5). Jung observou que eram quatro arquétipos psíquicos básicos que faziam a ponte entre as mentes consciente e inconsciente: o ego, a *persona*, a *anima* ou *animus* e a sombra. Essas forças na psique podem se expressar pelas funções. Elas ajudam a explicar por que algumas funções são controladas pelo inconsciente enquanto outras são usadas conscientemente.

Tabela 3. Atribuições dos elementos

Elemento	Terra	Água	Ar	Fogo
Qualidades	Frio e seco	Frio e úmido	Quente e úmido	Quente e seco
Humor	Bile	Fleuma	Sangue	Bile amarela
Tipo de	Melancólico	Fleumático	Sanguíneo	Colérico

personalidade				
Características	Abatido, insone, irritável	Calmo, impassível	Corajoso, esperançoso, amoroso	Raivoso, zangado
Orgão	Baço	Cérebro ou pulmões	Fígado	Vesícula
Estação	Outono	Inverno	Primavera	Verão
Regente temporal	Imperatriz	Sacerdotisa	Imperador	Hierofante
Evangelistas	Lucas – touro	João – águia	Mateus – homem	Marcos – leão
Naipes do tarô	Ouro	Copas	Espadas	Paus
Função junguiana	Sensação	Intuição	Pensamento	Sentimento

Tabela 4. Os quatro estágios alquímicos

Estágio	Cor	Arcanos
Nigredo	Preto	Mago – Diabo
Albedo	Branco	Torre – Lua
Citrinitas	Amarelo	Sol – Julgamento
Rubedo	Vermelho	Mundo

Além dos quatro elementos, o Opus foi dividido em quatro estágios, nos quais o objeto do trabalho morria e ressuscitava antes de alcançar a perfeição. Cada estágio era caracterizado por uma cor: o preto, Nigredo, no qual o material é sujeito ao desmembramento e à morte; o branco, Albedo, no qual o material é purificado; o amarelo, Citrinitas, no qual o material é re combinado em uma forma espiritual e ressuscitado; e o vermelho, Rubedo, no qual a rubra Pedra Filosofal é criada. Jung descobriu que esses quatro estágios descreviam os estágios psíquicos nos quais o ego é desconstruído e então renasce à medida que é integrado com o inconsciente – o processo de individuação. Esses estágios também podem ser relacionados aos trunfos, com menos arcanos em cada um dos estágios, à medida que ascendemos rumo ao objetivo.



Figura 12. O Rei Vermelho como o Sol e a Rainha Branca como a Lua seguram símbolos dos quatro estágios do Opus, sentados sobre uma esfera que representa as três essências.
Philosophia Reformata, de Mylius, 1622.

Cinco: a Quinta Essentia

Além dos quatro elementos, os alquimistas acreditavam em um quinto elemento, conhecido como Quinta Essentia (que deu origem à palavra “quintessência”), que seria na verdade a Anima Mundi, ou Materia Prima, interagindo com os outros quatro e vitalizando-os. O modelo para esse arquétipo pode ser encontrado na mão humana, em que o polegar age como a quintessência relacionando-se com os outros quatro dedos e permitindo que a mão funcione. No Opus alquímico, essa Anima Mundi oculta é exposta quando a Pedra Filosofal é criada. Na psicologia junguiana, a quintessência está relacionada ao *self*.

O quinto elemento pode também ser entendido como o Éter, a substância incorruptível da qual se pensava serem feitos os planetas e as estrelas. Na teoria platônica, os quatro elementos existem apenas no plano sublunar (o plano terrestre), que é corruptível e passível de decomposição. As estrelas e os planetas eram vistos como incorruptíveis e eternos. Para tanto, precisavam ser compostos de um elemento diferente, que também seria incorruptível.

Sete: a escada dos planetas

Para a cosmologia antiga, a Terra era um corpo imóvel no centro do Cosmos, e as estrelas circulavam em torno da Terra em um grupamento fixo que viajava do leste para o oeste. Contra esse pano de fundo, havia sete objetos mais brilhantes que podiam ser observados se movimentando de forma independente das estrelas. Estes eram os sete planetas: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. A Terra não era um planeta, e o Sol e a Lua eram. Os antigos acreditavam que esses planetas eram sete deuses e formavam uma escada até o Paraíso, pela qual a alma descia ao nascer e a qual os místicos poderiam subir durante um transe para alcançar o Paraíso e receber gnose ou iluminação.

Os alquimistas equiparavam os planetas aos sete metais. Acreditavam que todos os metais eram feitos de uma substância única, mas se diferenciavam pela quantidade de impurezas que continham. Ao purificarem os metais por meio da alquimia, essas substâncias poderiam ser transformadas umas nas outras, desde o metal mais impuro, o chumbo, ao mais puro de todos, o ouro. Esse processo fazia um paralelo com a ascensão mística pela escada dos planetas.

Os alquimistas também viam os processos químicos do Opus como uma escada que os levava à gnose e compunham listas dos sete processos principais.

Tabela 5. Os sete planetas, metais e processos

Planeta	Metal	Operação
Sol	Ouro	Tintura
Luna	Prata	Coagulação
Mercúrio	Mercúrio	Destilação
Vênus	Cobre	Putrefação
Júpiter	Estanho	Calcinação
Marte	Ferro	Sublimação
Saturno	Chumbo	Dissolução

Essas listas, no entanto, variavam de um texto para outro e resultavam da combinação de uma série de processos sob o nome de outro, até que a lista fosse reduzida a sete. Por vezes, os alquimistas aludiam aos processos criando listas de sete substâncias essenciais a cada um (*figura 13*). Exceto

pela Putrefação, todos os nomes dos processos alquímicos ainda são utilizados pelos químicos. Também são usados pelos psicólogos junguianos para descrever experiências psíquicas que são parte da análise psicológica. A lista da tabela 5 é apenas um exemplo, baseado no *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur: in Alchymia*, de Michelspacher, 1616 (ver os passos na figura 3).



Figura 13. A mão do filósofo com os sete signos secretos:

1. Luna e Coroa – Salitre
2. Estrela – Vitríolo
3. Sol – Sal amoníaco
4. Lanterna – Alume
5. Chave – Sal
6. Peixe – Mercúrio
7. Fogo – Enxofre

Chymische Schriften ("Escritos alquímicos"), de Hollandus, 1773.

Doze: o zodíaco

Visto que o Opus era tratado como o ano e pensava-se que ele passasse pelos doze signos do zodíaco, os alquimistas às vezes faziam listas de doze operações químicas básicas que compunham o Opus, em vez de sete. Às vezes, elas eram tratadas como os doze trabalhos de Hércules. Os doze signos do zodíaco também eram equiparados às doze substâncias principais, e cada uma das três essências eram designadas para quatro signos. Essas listas diferiam nos vários textos. As operações neste exemplo são baseadas no *Mytho-Hermetic Dictionary* (“Dicionário mito-hermético”), de Dom Pernety, de 1758. As substâncias e essências são, de novo, baseadas em Michelspacher (ver figura 3).

Tabela 6. Correlações do zodíaco

Signo	Operação	Substância	Essência
Áries	Calcinação	Enxofre	Enxofre
Touro	Coagulação	Mercúrio	Sal
Gêmeos	Fixação	Cinábrio	Sal
Câncer	Dissolução	Auripigmento	Enxofre
Leão	Digestão	<i>Crocus Mars</i>	Enxofre
Virgem	Destilação	Sal amoníaco	Sal
Libra	Sublimação	Verdete	Sal
Escorpião	Separação	Vitriolo	Enxofre
Sagitário	Incineração	Sal	Mercúrio
Capricórnio	Fermentação	Tártaro	Mercúrio
Aquário	Multiplificação	Alume	Mercúrio
Peixes	Projeção	Salitre	Mercúrio



Figura 14. *Hermaphroditisches Sonn – und Mondskind* (“Hermafrodita Sol e criança Lua”), 1752.



Figura 15. Uma mandala alquímica. *Musaeum Hermeticum* ("Museu hermético"), 1625.

Uma mandala alquímica

A figura 15 é um diagrama simbólico, ou mandala alquímica, extraído do *Musaeum Hermeticum* (“Museu hermético”), de 1625, que contém referências a muito do simbolismo que estamos discutindo neste capítulo. Ao centro, vemos a face do alquimista, emoldurada por um triângulo, com os símbolos das três essências colocados nos cantos. No sentido horário, começando pela ponta direita, temos Mercúrio, Sal e Enxofre. O triângulo maior, fora do círculo, representa a relação com a mente, o corpo e a alma, e com a Lua, a Terra e o Sol. Dentro do círculo, há uma estrela de sete pontas com os símbolos alquímicos para os sete metais, que são os mesmos símbolos astrológicos usados para os planetas correspondentes, designados às pontas: começando pela mais de baixo, Saturno/chumbo, Júpiter/estanho, Marte/ferro, Sol/ouro, Vênus/cobre, Mercúrio/mercúrio e Lua/prata. Entre as pontas, há círculos com imagens que simbolizam sete operações alquímicas, desde a morte, ou Putrefação, na parte inferior esquerda até o Renascimento, ou Ressurreição, no canto inferior direito.

Perceba que o alquimista tem um pé sobre o mar e outro sobre a terra, representando o úmido e o seco, mas também os elementos Água e Terra. O elemento Ar está simbolizado pela pena em sua mão esquerda, e o Fogo, pela vela à direita. Acima da cabeça há asas representando o Éter, o quinto elemento. Nos cantos inferiores, encontramos o Rei Vermelho, com o Sol na cabeça, sentado sobre um leão que representa a Terra, e a Rainha Branca, com a Lua na cabeça, sentada em uma baleia que representa a Água. No canto superior, à esquerda, há uma salamandra, um animal mítico que vivia no Fogo, e, à direita, encontramos uma águia para o Ar. Por estarem nos cantos, eles formam um padrão místico chamado quincunce, e o alquimista está na posição sagrada, ou da quintessência, ao centro do desenho. O quincunce em geral é usado para simbolizar a Pedra Filosofal.

A inscrição em torno da borda externa do círculo diz: “Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem” (“Visite o interior da Terra e, ao se purificar, descubra a pedra escondida”). As iniciais dessa frase formam a sigla Vitriol, que é o Fogo Secreto, a força motriz da Transmutação. Abaixo do leão há um dragão que cospe fogo em uma

caverna, um símbolo do Fogo Secreto, que é uma forma oculta da Quinta Essentia. Visto que o dragão está escondido na Terra, ele também é a resposta ao quebra-cabeça proposto pela inscrição no círculo.



Figura 16. Ouroboros. *Hieroglyphica*, de Horapollo, 1597.



Figura 17. Trunfos recriados a partir de um tarô italiano em xilogravura, c. 1465. Robert M. Place.

3. A história do tarô

Em nossa discussão sobre alquimia, não fizemos menção ao tarô, o qual, de fato, não forma uma parte importante da história alquímica. É a premissa, entretanto, deste livro que, desde seus primórdios, o tarô foi projetado para exprimir a filosofia hermética. E, embora não houvesse a intenção de fazer dele um texto alquímico, ele contém símbolos para ilustrar sua alegoria mística. Os trunfos do tarô contam a história de uma ascensão mística que é paralela à Grande Obra, e os quatro naipes menores são simbolicamente ligados aos quatro elementos alquímicos. Para apoiar essa tese, vamos agora examinar a história do tarô.

As cartas são introduzidas na Europa

Juntamente com os livros de filosofia, matemática e alquimia, o mundo islâmico apresentou um jogo de cartas para a Europa ocidental. Eles haviam aprendido sobre as cartas não com os antigos, mas com seus vizinhos do leste. O primeiro povo a ter cartas de qualquer tipo foram os chineses. Isso porque foram eles que inventaram o papel. Essa invenção ocorreu por volta do ano 200, e não sabemos quando o papel foi usado pela primeira vez para fazer cartas, mas parece ter sido em algum momento entre o ano 300 e o ano 1000. As cartas foram criadas em princípio para jogos de azar, mas também podem ter sido usadas para a adivinhação. Nos séculos XIII e XIV, os mongóis unificaram a maior parte da Ásia e da Europa oriental em quatro impérios interconectados e promoveram o comércio internacional. Além da seda, a arte da fabricação do papel, o papel-moeda e as cartas feitas de papel se espalharam pela Ásia. Por conta de sua portabilidade, as cartas eram populares com os mercadores viajantes e, no começo do século XIII, já haviam chegado ao mundo islâmico no Oriente Médio.

A maioria dos estudiosos concorda que, no século XIV, a população muçulmana da Espanha e da Sicília introduziu um baralho de cartas para os europeus. Esse baralho, chamado mameluco⁶, originou-se no Egito por volta do ano 1200 e foi batizado em homenagem aos regentes muçulmanos do Egito e das Terras Santas naquela época. O baralho tinha quatro naipes, cada um com dez cartas numeradas e três cartas da corte, todas masculinas. Era como um baralho moderno de jogar, exceto pelos símbolos dos naipes, que eram moedas, taças, cimitarras e bastões de polo, e as cartas da corte eram segundo-tenente, tenente e governador.

Em 1362, ou possivelmente já em 1352, os europeus começaram a criar seus próprios baralhos baseados no modelo islâmico, os quais tinham quatro naipes que derivavam dos baralhos muçulmanos: moedas, copas, espadas e bastões, com dez números e três cartas da corte em cada naipe. As figuras da realeza foram transformadas em valete, cavaleiro e rei. À medida que as cartas se espalhavam pela Europa, cada país criava seu próprio conjunto de símbolos para o naipe. A Espanha e a Itália mantiveram os originais: espadas, copas, moedas e bastões. Por vezes, uma rainha era acrescentada às cartas da

corde ou o cavaleiro era suprimido, como no baralho americano moderno.

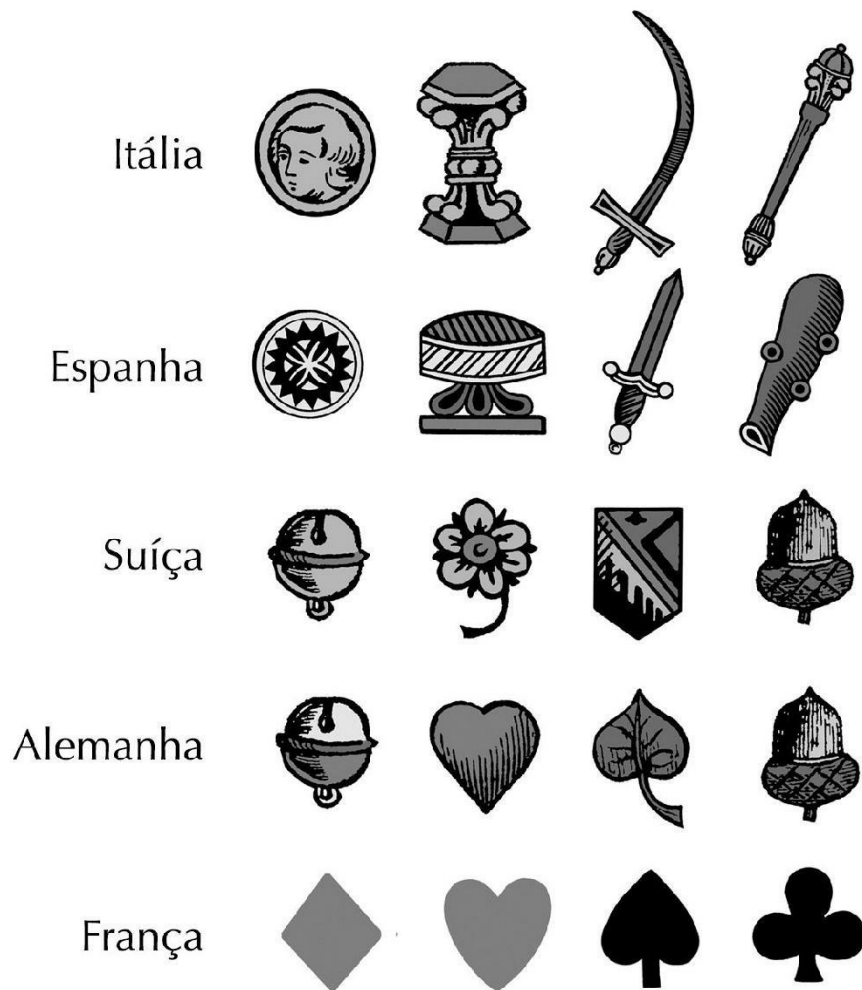


Figura 18. Tabela dos símbolos tradicionais nos baralhos de quatro naipes dos países da Europa ocidental (o naipe de paus francês é o símbolo alquímico da madeira).

O tarô é criado

Evidências históricas indicam que o tarô teve início na Itália renascentista entre 1410 e 1442, mais provavelmente em Milão, Ferrara ou Bolonha, quando um conjunto de trunfos, ou, como eram chamados em italiano, *trionfi*, foi acrescentado ao baralho para jogar uma partida de trapaça que seria um antepassado do jogo de bridge. Bem como no baralho de quatro naipes, a utilização como jogo era o principal propósito do tarô, mas há evidências de que ambos os baralhos eram usados para adivinhação. Durante a Renascença, era esperado que trabalhos artísticos tivessem um significado simbólico, e até um jogo era considerado um meio adequado para expressar uma alegoria profundamente mística. As evidências mais antigas de um tarô podem ser encontradas em uma carta que Jacopo Antonio Marcello escreveu em 1449 para a rainha Isabel de Lorena na condição de seu agente. Ele descrevia dois baralhos que estava adquirindo para a rainha que haviam sido originalmente criados para Filippo Maria Visconti, duque de Milão (1392-1447). Dos dois baralhos, o mais antigo fora criado entre 1412 e 1425. A questão da profundidade em um jogo também foi mencionada na carta. Esta relata a pergunta retórica feita ao duque por seu astrólogo, Marziano da Tortona, idealizador intelectual do baralho. Marziano questionou se seria adequado que um homem sério e virtuoso como o duque passasse o tempo jogando cartas. A resposta de Marziano foi que era adequado, caso o jogo fosse igualmente sério e virtuoso na filosofia que apresentasse. Ele achava que seu jogo alcançava esse ideal. Os trunfos desse baralho consistiam de dezesseis deuses clássicos e não seguiam a alegoria que hoje consideramos padrão para um tarô. (*Ver tabela 7 para uma lista dos trunfos-padrão.*)

Entre 1423 e 1450, registros da cidade-estado de Ferrara, vizinha de Milão a sudeste, mencionam baralhos de cartas chamadas Imperatori, que eram pintadas à mão e folheadas a ouro e pareciam ter um trunfo, o Imperador. Há também um relato escrito sobre um baralho similar existente na Espanha na época. Outro texto de Ferrara indica que, em janeiro de 1441, o pintor bolonhês Jacopo Sagramoro fora contratado para pintar catorze cartas, muito provavelmente trunfos, que pareciam haver sido acrescentados a um baralho comum composto de quatro naipes, como era costume na época – moedas, copas, espadas e bastões –, cada um dos quatro incluindo dez cartas

numeradas e quatro cartas da corte. O baralho foi criado de presente para Bianca Visconti (1425-1468), filha do duque de Milão, já mencionado. No ano seguinte, 1442, o nome *carte da trionfi*, descrevendo o baralho, apareceu pela primeira vez em livros de registros da corte d'Este, os governantes de Ferrara. De novo, havia uma conexão entre o baralho e Sagramoro, um artista conhecido por fazer pequenos trabalhos artísticos de baixo preço para essa corte.

Os dois baralhos mais antigos de tarô ainda existentes e que conservaram alguns de seus trunfos pintados à mão são o tarô de Brambilla e o tarô de Cary-Yale Visconti, ambos criados para Filippo Maria Visconti, um grande apaixonado pelos jogos de cartas. O tarô de Brambilla tem preservados dois de seus trunfos, o Imperador e a Roda da Fortuna, e foi criado entre 1420 e 1444, mais provavelmente na década de 1440. O Cary-Yale Visconti, com onze trunfos, foi criado por volta de 1445 e contém 67 cartas, embora originalmente devesse ter mais. São obras de arte suntuosas em miniatura, pintadas com fundo folhado a ouro sobre retângulos pesados de papel. Os onze arcanos que restam do Cary-Yale Visconti incluem Imperatriz, Imperador, Amantes, Carro, Força, Morte, Julgamento e Mundo. São todos trunfos que podem ser encontrados na série de 21 trunfos baseados no tarô de Marselha, que agora é considerado o modelo-padrão (*mais uma vez, consulte a tabela 7 para uma lista dos trunfos-padrão*), mas o Cary-Yale Visconti também contém três cartas que representam as três virtudes cristãs: Fé, Esperança e Caridade. As virtudes cristãs não são representadas no modelo-padrão de Marselha, e sua inclusão, junto com a Força, sugere que, na origem, o baralho incluía todas as sete virtudes comuns nas listas da Idade Média e Renascença: as quatro virtudes cardeais, Temperança, Força, Justiça e Prudência, e as três virtudes cristãs, Fé, Esperança e Caridade. Como em todos os primeiros baralhos pintados, nenhum dos trunfos apresentava título ou era numerado, e é impossível saber ao certo quantos deles estavam incluídos ou em que ordem.

O mais completo desses conjuntos antigos é um criado por volta de 1450 para Francesco Sforza (1401-1466), que se tornou herdeiro de Filippo Maria Visconti depois de casar-se com sua filha, Bianca. Esse baralho, conhecido como Visconti-Sforza, consiste em 74 cartas, quatro a menos que o padrão moderno de 78. Lindamente pintado e folheado, contém todos os arcanos-

padrão, exceto o Diabo e a Torre. Não há evidências em nenhum dos quinze baralhos fragmentados que restam, pintados para os duques de Milão, de que algum deles um dia contivesse esses dois arcanos. Existe uma Torre no chamado baralho Gringonneur (que foi, primeiro, falsamente atribuído ao artista francês Gringonneur), pintado em Veneza, por volta de 1480, mas não há Diabo. É evidente que a alegoria que agora consideramos padrão para os arcanos evoluiu durante o século XV nesses baralhos italianos, mas nenhum dos pintados à mão daquele período inclui todas as imagens-padrão, e alguns contêm temáticas que não são encontradas no conjunto-modelo, como as virtudes cristãs e imagens do Graal, um falcoeiro e um dragão.

Há menos baralhos impressos existentes datando do século XV do que pintados, mas um exemplo em gravura e dois em xilogravura do fim do século XV e início do século XVI ainda existem. Um desses baralhos em xilogravura parece ser o exemplo mais antigo de tarô com 21 trunfos e um Louco que contém todas as imagens-padrão (*ver figura 17*). Esse baralho foi criado em Ferrara entre 1465 e 1500 e se manteve em uso por boa parte do século XVI. As cartas existem em uma série de folhas não cortadas, a maioria delas guardada no Museu de Belas Artes de Budapeste, na Hungria, e no Metropolitan Museum, em Nova York. Esse é o baralho mais antigo a apresentar o arcano do Diabo e possivelmente o mais antigo em ter a Torre. É o primeiro a representar o Eremita com uma lanterna, em vez de uma ampulheta, e a dar números para os arcanos. A ordem numérica dos trunfos não é a mesma da do tarô de Marselha, mas era comum em Ferrara.

Embora o número de cartas no quinto naipe estivesse padronizado ao final do século XV, a ordem dos arcanos não estava, pelo menos não na Itália. Os baralhos de tarô eram criados em cidades-estados separadas e independentes, cada uma com sua própria ordem. O historiador do tarô Michael Dummett assinalou que as ordens se encaixavam em três grupos distintos, com pequenas anomalias em cada grupo. Dummett nomeou os grupos de A, B e C (*ver a tabela 7 para uma lista de cada um*). Como o historiador Tom Tador Little aponta, havia três cidades-estados que eram as usuárias originais das cartas, e as três ordens podem ser associadas a cada uma delas e sua área de influência. A ordem A foi fundada em Bolonha, Ferrara e Florença; a ordem B, em Ferrara e Veneza; e a ordem C, em Milão e depois nos baralhos de Marselha da França e da Suíça. Embora a numeração difira para cada arcano

das três ordens, isso não atrapalha a sequência tanto quanto se presumiria. Os mesmos grupos de trunfos são apresentados juntos em cada ordem, mas, às vezes, duas ou três cartas podem trocar de lugar dentro de cada grupo. Os únicos trunfos que ocupam posições radicalmente diferentes em cada ordem são as três virtudes e, como veremos, isso é uma pista para o significado da série.

Tabela 7. As três ordens históricas dos trunfos

Ordem A	Ordem B	Ordem C
Mago/Bobo da Corte	Mago/Bobo da Corte	Mago/Bobo da Corte
Papisa	Imperatriz	Papisa
Imperatriz	Imperador	Imperatriz
Imperador	Papisa	Imperador
Papa	Papa	Papa
Amantes	Temperança	Amantes
Carro	Amantes	Carro
Temperança	Carro	Justiça
Justiça	Força	Eremita/Tempo
Força	Roda da Fortuna	Roda da Fortuna
Roda da Fortuna	Eremita/Tempo	Força
Eremita/Tempo	Pendurado/Traidor	Pendurado /Traidor
Pendurado/Traidor	Morte	Morte
Morte	Diabo	Temperança
Diabo	Torre	Diabo
Torre	Estrela	Torre
Estrela	Lua	Estrela
Lua	Sol	Lua
Sol	Julgamento/Anjo	Sol
Mundo	Justiça	Julgamento/Anjo
Julgamento/Anjo	Mundo	Mundo

O tarô chega à França

Em 1449, Luís XII da França conquistou Milão e, dessa data até 1535, Milão ficou sob controle francês. Os historiadores acreditam que o baralho de tarô foi levado para a França durante esse período, e isso ajuda a explicar por que o padrão milanês dos arcanos maiores se tornou o modelo para os baralhos franceses. Desde a década de 1930, o estilo francês de tarô vem sendo considerado o tarô de Marselha, embora o baralho individual possa ou não ter sido fabricado em Marselha. Alguns foram até mesmo fabricados na Suíça ou no norte da Itália. No tarô de Marselha, todos os arcanos eram numerados e rotulados em francês, mesmo quando fabricados na Itália. A França popularizou o tarô no resto da Europa, e este logo se espalhou pela Suíça, Alemanha, Bélgica, Áustria e outros países da Europa continental. No século XVI, os países de língua alemã desenvolveram suas próprias variações do baralho usadas para um jogo chamado Tarock. No mesmo século, em Florença, uma variante foi criada e chamada Minchiate, com quarenta trunfos e um Louco.

O historiador do tarô Giordano Berti conta que Marselha nunca foi um grande centro produtor de tarôs, e o baralho francês só recebeu esse nome no século XX, quando a empresa Grimaud imprimiu uma edição do tarô de Nicolas Conver, originalmente produzida em Marselha. O tarô mais antigo que existe produzido no estilo de Marselha é o tarô de Jean Noblet, fabricado em Paris por volta de 1650. Há tarôs franceses mais antigos que são diferentes no estilo. O mais antigo é o tarô de Catelin Geofroy, publicado em Lyon em 1557, o primeiro baralho a ter os trunfos numerados na sequência-padrão. Há também o tarô parisiense e o tarô de Jacques Viéville, ambos publicados em Paris no século XVII. Embora esses baralhos sigam a numeração de Marselha, há diferenças iconográficas em alguns trunfos. O mais antigo baralho conhecido produzido em Marselha é o tarô de François Chosson, publicado em 1627. O mais popular é o tarô de Nicolas Conver, mencionado acima, publicado pela primeira vez em 1760. Foi esse o baralho descoberto pelos ocultistas ao final do século XVIII e que se tornou o modelo para todos os baralhos ocultos.

Os ocultistas descobrem o tarô

Todas as teorias ocultas sobre o tarô têm origem no trabalho de um mesmo autor do século XVIII, Antoine Court de Gébelin (c. 1719- -1784). Em 1772, Court de Gébelin enviou um convite para assinaturas de sua principal obra, a enciclopédia com nove volumes de suas observações intitulada *Monde Primitif* (“Mundo primitivo”). Recebeu mais de mil assinaturas, inclusive cem da família real francesa. A palavra “primitivo” do título era para transmitir a imagem de um mundo inicial ou original, não um mundo selvagem ou não civilizado. O trabalho é baseado em sua crença de que, antes de as civilizações modernas surgirem, havia uma idade de ouro, uma época feliz, quando uma civilização governava o mundo com uma língua e uma religião baseadas na virtude e na verdadeira sabedoria. Essa é a Filosofia Perene em sua forma mais simples, e não surpreende que ele tenha mirado no antigo Egito como o local para essa última conexão mundial com esses antigos mestres sábios.

Em sua enciclopédia, Court de Gébelin tentava descobrir a linguagem e as crenças desse mundo inicial analisando os mitos e a linguagem das culturas modernas e encontrando padrões comuns. Grande parte do trabalho era dedicada à sua abordagem intuitiva da etimologia. Embora na superfície seus métodos parecessem sólidos e sua premissa básica lembrasse a teoria junguiana dos arquétipos, Court de Gébelin tendia a não distinguir mito de história e se baseava em palpites intuitivos mais do que em procedimentos acadêmicos. Como resultado, a maior parte do que escreveu acabou sendo refutada, e a obra inteira teria sido esquecida não fosse por dois ensaios curtos sobre o tarô que apareceram apenas em seu oitavo volume, publicado em 1781. Court de Gébelin escreveu o primeiro, e o segundo foi escrito por um amigo misterioso chamado conde de M., que se acreditava ser o conde de Mellet.

Court de Gébelin defendia que o tarô tinha origem egípcia. Disse ter topado com esse fato por acaso, enquanto visitava uma condessa anônima. Na ocasião, ele encontrou a condessa e os amigos jogando uma partida com cartas do tarô de Marselha. Na época, o tarô não era usado em Paris, e, embora Court de Gébelin o conhecesse de sua nativa Suíça, o baralho teria

sido novidade para as mulheres presentes. Quando a condessa mostrou a carta do Mundo, Court de Gébelin de imediato reconheceu a alegoria e passou a explicar o significado de cada um dos trunfos para ela e seus convidados, declarando que o tarô é “um livro egípcio salvo da barbárie, das destruições do tempo, das conflagrações acidentais e propositais e daquilo que é ainda mais desastroso, a ignorância” (apud DECKER, Ronald; DEPAULIS, Thierry; DUMMETT, Michael. *A Wicked Pack of Cards: The Origins of the Occult Tarot*. Nova York: St. Martins Press, 1996. p. 58).

Prossigui dizendo que aquele baralho era originalmente um texto em hieróglifos passando o conhecimento dos antigos mestres sobre a verdadeira natureza e origem do mundo e, embora fosse o livro mais valioso do mundo, tinha até então passado despercebido, disfarçado de jogo de cartas comum. Ali, Court de Gébelin elaborou sua teoria sobre o mito alquímico hermético que discutimos no capítulo 2. Para criar a Pedra Filosofal, a substância mais valiosa do mundo, o alquimista primeiro tinha de encontrar a Materia Prima e transformá-la pelo Magnum Opus. A Materia Prima em geral era descrita como algo muito comum de valor não reconhecido; “a pedra rejeitada pelo construtor e pisoteada, porém mais valiosa que o ouro”. Na mitologia moderna, é como o Super-Homem, disfarçado do meigo Clark Kent. Court de Gébelin substituiu a Materia Prima pelo tarô. A sugestão era de que, uma vez que soubéssemos o valor daquele texto antes desvalorizado, seríamos capazes de usá-lo para progredir ao ouro espiritual.

A maior parte do que Court de Gébelin sabia das ideias egípcias derivava de seus estudos ocultistas e herméticos. Intuitivamente, ele reconhecia que a história ilustrada pelos arcanos era hermética e, já que a filosofia hermética tinha origem no Egito, pressupôs que as cartas também tivessem. Court de Gébelin reconhecia que muitas das imagens do tarô eram baseadas em ícones cristãos e a aparência das cartas era europeia, mas argumentava que o baralho original era egípcio e que as imagens haviam passado de artista para artista ao longo dos séculos e sido reinterpretadas à luz da cultura europeia. Ele não tinha acesso à abundância de informação histórica que agora temos ao alcance dos dedos, no entanto devemos admitir que a abordagem de Court de Gébelin não era um exemplo de academicismo.

Em seu dicionário etimológico da língua francesa, no volume 5 da enciclopédia, Court de Gébelin dizia que a palavra “tarô” derivava de duas

palavras orientais, *tar* e *rha* ou *rho*, e queria dizer “estrada real”. Claro que ele estava escrevendo antes de 1799, quando a Pedra de Roseta foi descoberta e forneceu a chave para o entendimento dos hieróglifos, e esse é um exemplo de seus palpites imprecisos. Gébelin repetiu essa observação no volume 8 e, no segundo artigo, escrito pelo conde de Mellet, admitia-se que o nome poderia derivar do egípcio *ta-rosh*, que significaria Livro de Thoth – mais uma vez, levando-nos de volta ao mito egípcio da Era de Ouro. O nome francês *tarot*, ou, como era escrito originalmente, *tarraux*, é na verdade derivado de um nome mais antigo, italiano, para o baralho, *tarocchi*, que substituiu *carte da trionfi* no fim do século XV.

Court de Gébelin, além disso, afirmou que o número sete era sagrado para os egípcios e demonstrava que o tarô era inteiramente baseado nesse número. Designou o Louco como zero e defendia ser essa uma carta única, fora da estrutura do baralho. Argumentava, para isso, que havia 77 cartas na estrutura, o que seria 11×7 ; os arcanos maiores numerados são 21, que é 3×7 ; e os outros quatro naipes contêm 14 cartas cada um, que é 2×7 .

Court de Gébelin também dizia que os arcanos menores representavam os quatro estados da sociedade egípcia: paus simbolizavam a agricultura; moedas, o comércio; espadas, os soberanos; e copas, o clero. Para ele, os trunfos contavam a história da criação do mundo, começando pelo arcano 21 e retrocedendo pelo conjunto. O conjunto de 21 ou 22 *atouts* (nome que ele deu aos trunfos) representaria as 22 letras do alfabeto egípcio, comum aos hebreus e orientais, que também serviam de numerais e eram necessárias para fazer uma contagem. Na época em que Court de Gébelin escrevia, estudiosos teorizavam que o alfabeto fenício, pai do hebraico, derivava dos hieróglifos egípcios, mas essa teoria foi refutada, e os hieróglifos nunca foram considerados um alfabeto, por significarem palavras inteiras ou sílabas, e não fonemas individuais. Percebendo que apenas três das quatro virtudes cardeais estavam representadas no tarô, Court de Gébelin se perguntava o que teria ocorrido à Prudência. Sua resposta era que o Pendurado originalmente era um homem parado apoiado sobre um pé só, representando a virtude perdida, e que com os anos e a reinterpretação das cartas a figura teria sido virada de ponta- -cabeça – isso, mais uma vez, foi um palpite incorreto.

Embora os dois autores não concordassem sobre os detalhes da história do tarô, Court de Gébelin publicou o ensaio do conde de Mellet junto ao seu.

Disso, podemos supor que Gébelin não pensava que sua teoria fosse a palavra final e, para oferecer um retrato mais completo das possibilidades, publicou um texto alternativo.

O conde de Mellet também considerava o sete um número sagrado e reparou que os 21 arcanos maiores poderiam ser divididos em três grupos de sete. Dizia que o primeiro grupo, começando com a carta do Mundo, ilustrava a criação do mundo e a Era de Ouro. Interpretava a carta do Julgamento como a criação do homem e da mulher, com as pessoas na carta emergindo da terra, em vez de das tumbas. Isso foi seguido pelas cartas mostrando a criação do Sol com a união do homem e da mulher na parte de baixo; a Lua também apresentando a criação dos animais; e as estrelas, a criação da vida marinha na parte inferior. A Torre ilustrava a queda do homem, e o Diabo os conduzia da Era de Ouro para uma segunda era, a Era de Prata. A Era de Prata, dominada por imagens do tempo e da morte, era o estágio em que a morte e o sofrimento foram introduzidos, mas também continha as virtudes cardeais. Na Era de Ferro, o último estágio, o carro da guerra liderava, seguido pelo desejo sexual, os regentes temporais, que eram o Imperador e a Imperatriz cercados por Júpiter e Juno (Júpiter e Juno substituem comumente a Papisa e o Papa no baralho tradicional suíço); o Mago, um embusteiro enganador, e, conforme seguia a alegoria, ela descia até o presente estágio do homem representado pelo Louco. A essa carta, De Mellet atribuiu a última letra do alfabeto hebraico, tau. Com essa única atribuição, ele introduziu a ideia de que a cada um dos 22 *atouts* deveria ser atribuída uma das letras do alfabeto hebraico, o que foi mais elaborado no século seguinte pelo autor ocultista Éliphas Lévi (1810-1875).

Embora seu mito da criação seja clássico, e não egípcio, a história relatada por De Mellet tem bastante fundamento na filosofia hermética. O que fica implícito em seus comentários é que, se os trunfos traçam a descida dos humanos a um estado de ignorância, quando os lemos na ordem crescente, de um a 21, eles descrevem o processo místico de volta ao estado inicial de sabedoria espiritual e unicidade. Como na *Hermética*, as cartas são um livro para vivenciar a gnose.

Embora as teorias de Court de Gébelin e do conde de Mellet estejam recheadas de equívocos históricos e o tarô não seja do Egito, há alguma verdade em seus palpites intuitivos. Como vimos, o Egito é o lugar de

nascimento do hermetismo e da alquimia, e essas filosofias são expressas no tarô. Conforme dito no último capítulo, durante a Renascença havia uma tentativa proposital de criar imagens simbólicas baseadas na interpretação dos hieróglifos egípcios. O tarô e os textos alquímicos são ambas manifestações dessa tendência, e podemos dizer que os trunfos sejam hieróglifos, mas da Renascença italiana e francesa, e não do Egito. A observação de Court de Gébelin de que o número sete é proeminente na estrutura do tarô é acertada. O sete era importante no simbolismo do Egito antigo, especificamente na descrição da jornada da alma após a vida nas sete mansões regidas por Osíris. Esse número, entretanto, também é significativo no hermetismo e no simbolismo alquímico e foi incorporado no simbolismo cristão com os sete dias da criação, os sete dias da semana, as sete virtudes, os sete sacramentos e outros grupos de sete. A interpretação do conde de Mellet dos arcanos como uma subida hierárquica em três partes até uma verdade mística maior cabe na alegoria. A observação de Court de Gébelin de que a Prudência está faltando é crucial para entender a alegoria. Também sua interpretação de que os quatro naipes menores estariam relacionados às quatro classes era como muitos autores dos séculos XIV e XV viam os naipes, mas, de novo, as quatro classes eram bem representadas na cultura europeia.

Muitos aspectos da cultura europeia, renascentista e cristã evoluíram da religião e iconografia egípcias. A balança da Justiça tem origem na balança da deusa egípcia Maat, que ajudava Osíris a pesar a alma dos mortos. A imagem da Madona na arte cristã pode ter origem nas imagens de Ísis segurando seu filho, Hórus. Os símbolos dos quatro evangelistas, as figuras aladas encontradas nos cantos da carta francesa do Mundo, evoluíram dos quatro filhos de Hórus – três com cabeça de animal e um com cabeça humana. Antes do nascimento de Cristo, Osíris era um deus que morreu e foi ressuscitado e prometia vida eterna a seus seguidores. Se fôssemos concluir, porém, que o tarô é egípcio, pela mesma lógica teríamos de dizer que a cultura europeia também é egípcia. Embora o tarô e a cultura europeia tenham elementos da cultura egípcia, não podemos dizer que sejam criações egípcias.

A criação do baralho ocultista

Após a publicação do volume 8 do *Monde Primitif*, outro ocultista francês, Etteilla (1738-1791), tomado pelo mito da origem egípcia do tarô, alegou que estivera estudando os mistérios egípcios por anos e que estava bem ciente do tarô egípcio. Etteilla era vendedor de arte, praticante de adivinhação com cartas (atribuem a ele a cunhagem da palavra “cartomancia” para a leitura das cartas), instrutor das artes ocultas, astrólogo e alquimista. Em 1786, publicou um texto sobre alquimia, *Les sept nuances de l’oeuvre philosophique-hermétique* (“As sete nuances da obra filosófica-hermética”), em que alegava ser discípulo do conde de Saint Germain, mencionado no primeiro capítulo. Historiadores da alquimia veem seu texto como o último do período clássico da alquimia europeia. No ano anterior, ele publicara com sucesso seu trabalho mais importante sobre o tarô, *Manière de se récréer avec un jeu de cartes nommées Tarot* (“Modo de se divertir com um jogo de cartas chamadas Tarô”). Com esses dois trabalhos, Etteilla forjou a primeira ligação indiscutível entre alquimia e tarô. Com Etteilla, temos um alquimista confirmado que encomendou um tarô baseado em suas ideias.

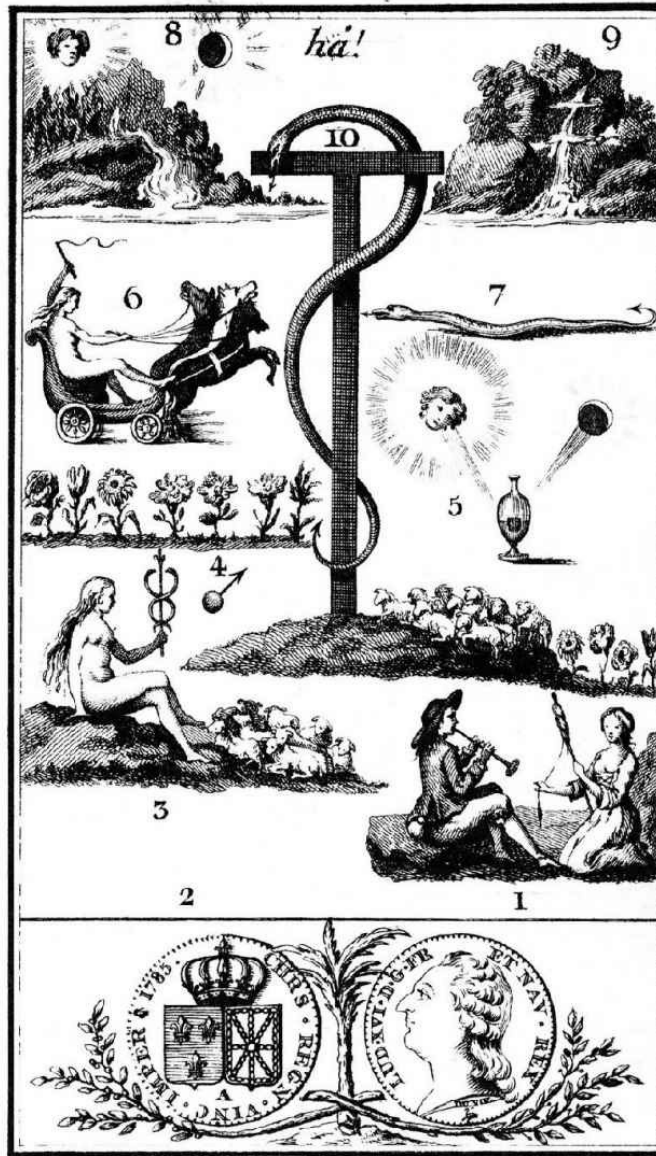


Figura 19. Ilustrações alquímicas na contracapa do livro *Manière de se récréer avec un jeu de cartes nommées Tarot*, vol. 1, 1785.

O texto de Etteilla sobre o tarô saiu em quatro partes, cada uma contendo uma ilustração de rosto com uma gravura de uma das quatro virtudes cardeais. A ilustração para a Prudência mostrava uma mulher levantando a saia para evitar uma serpente aos seus pés – uma imagem claramente influenciada pela interpretação equivocada de Court de Gébelin sobre o Pendurado. Etteilla afirmava que o tarô era uma série de hieróglifos egípcios descrevendo a criação do mundo e o segredo da Medicina Universal (a Pedra Filosofal). Entretanto, alegava que, em seu formato do século XVIII, ele

havia sido distorcido. Dizia ainda que as imagens originais haviam sido gravadas em folhas de ouro sob a supervisão de dezessete magos presididos por Hermes Trismegisto e tinham relação direta com o Livro de Thoth. Calculava que esse evento teria acontecido 3.953 anos antes da publicação dele. Afirmava que os hieróglifos estariam originalmente localizados em um templo de fogo próximo a Mênfis, e deu detalhes da localização.

Etteilla defendia que o tarô fora distorcido com o tempo e, considerando sua conexão com o mundo das artes, é compreensível que seu próximo passo fosse encomendar as gravuras de um novo baralho corrigindo seu simbolismo arcaico e incorporando as gravuras das virtudes. O novo baralho, lançado em 1789, foi chamado de Grand Etteilla, o primeiro feito a princípio para uso oracular e para incluir a visão de um ocultista. Os trunfos do Grand Etteilla têm a intenção de recriar os desenhos egípcios originais. Porém, para a audiência moderna, as imagens estão retratando uma visão romântica e setecentista do Egito. Os templos e obeliscos são neoclássicos e as figuras estão vestidas em um estilo que se enquadra mais na história europeia.

O historiador do tarô Ronald Decker teoriza que Etteilla acreditava que os trunfos ilustravam os textos herméticos, em particular o “Poimandres”. Para melhorar a correlação, ele reorganizou os trunfos na ordem mais provável para se encaixar no “Poimandres” até onde dava e então fez uso de outros textos herméticos para encaixar com o restante. Ele também transformou os Quatro Regentes Temporais, da Papisa ao Papa, em aspectos abstratos da criação e moveu o Louco para o fim do baralho, carta 78. Nos primeiros doze arcanos, introduziu a inovação de equipará-los com os signos do zodíaco ao incluir símbolos astrológicos nas cartas, colocados em ordem astrológica, um para cada carta. As sete estrelas no arcano Estrela receberam o nome dos sete planetas antigos. Os arcanos menores foram claramente relacionados aos quatro elementos, com uma imagem do elemento representada ao fundo da carta dois de cada naipe. No Dois de Copas, um vaso alquímico foi adicionado. Ouros leva sinais astrológicos para os planetas e outros símbolos.



Figura 20. A Prudência, à esquerda, segura um caduceu formado da letra T, de tarô; o caduceu é um símbolo alquímico para a Pedra Filosofal, que está sendo comparada ao tarô com esse símbolo. À direita, o Dois de Copas apresenta um caduceu formado pelo recipiente alquímico. Reprodução do Grand Etteilla, 1789, por Robert M. Place.

Depois da morte de Etteilla, em 1791, o Grand Etteilla foi publicado pela empresa francesa Grimaud. No século XIX, a Grimaud financiou artistas para redesenharem as ilustrações do Grand Etteilla e criou diversas variações do baralho. Cada variação foi expressa em diferentes estilos artísticos: neoclássico, egípcio e medieval. Uma versão russa, que não é muito conhecida hoje, foi a primeira a incluir cenas completas com a intenção de serem interpretadas no uso divinatório das cartas menores. O Grand Etteilla foi um dos tarôs mais populares do século XIX na Europa, e era o tarô usado pela famosa cartomante francesa Mlle Le Normand.

Com o tarô então transformado em parte indispensável do saber oculto, outros ocultistas expandiram sua mitologia. No século XIX, o francês Éliphas Lévi fez dele um elemento-chave em sua síntese do oculto. Lévi é a fonte da maioria das ideias que conectam o tarô com o sistema místico judaico, a cabala. Apropriando-se da sugestão de Court de Gébelin e do conde de Mellet, Lévi comparou as 22 cartas com as 22 letras do alfabeto hebraico. O

teosofista francês Papus (1865-1916) equiparou todos os aspectos do tarô às quatro letras do Tetragrammaton, o nome de Deus composto de quatro letras como é escrito em hebraico. Ao chamar seu livro de *Tarô dos boêmios*, ele também reforçou a ideia de que o tarô fora levado para a Europa pelos ciganos, outro mito que se originou no *Monde Primitif*. O ocultista francês Paul Christian (1811-1877) forjou evidências que ligavam o tarô com antigos cultos misteriosos egípcios. Também renomeou o quinto naipe do tarô chamando-o de arcanos maiores, e os naipes menores, de arcanos menores. O ocultista suíço Oswald Wirth (1860-1943) desenhou outro tarô moderno e ocultista baseado nos ensinamentos de Lévi. Todas essas ideias influenciaram os ensinamentos da sociedade ocultista inglesa, a Ordem Hermética da Golden Dawn (Aurora Dourada), e, ao final do século, o tarô chegava às ilhas britânicas.

O tarô de Waite-Smith

Em 1909, um membro proeminente da Golden Dawn, Arthur Edward Waite (1857-1942), solicitou a outro membro da sociedade, a artista Pamela Colman Smith (1878-1951), que desenhasse um novo tarô, que seria um trabalho artístico aprazível incorporando muitos dos insights dele e dos flashes de inspiração dela no baralho. O tarô de Waite-Smith resultante passou a ser o tarô mais popular do mundo. Por conta da temática ocultista do baralho, Waite e Smith mudaram a posição da Justiça e da Força nos arcanos, tornando a Força o número oito, e a Justiça, o onze; trocaram o nome dos naipes menores para representar as quatro ferramentas mágicas: pentáculos, copas, espadas e varinhas⁷; e incluíram cenas figurativas nos menores numerados para facilitar o uso divinatório. Com essa inovação e sua vasta audiência, o tarô de Waite-Smith tornou a leitura com o tarô algo popular ao redor do mundo e abriu caminho para a grande quantidade de tarôs *new age* que há no mercado hoje.

O simbolismo alquímico foi propositadamente incorporado no tarô de Waite-Smith. Nos arcanos maiores, há rosas vermelhas e lírios brancos simbolizando os opostos alquímicos. O gesto do Mago representa “O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo”. Símbolos alquímicos aparecem nas bordas da mesa dele, que usa um ouroboros como cinto. O carro do cocheiro é na verdade uma pedra cúbica, o símbolo da *Materia Prima*. Os símbolos alquímicos para Sal, Enxofre, Mercúrio e Dissolução são encontrados na Roda da Fortuna. O anjo da Temperança e a mulher da Estrela estão com um pé na água e outro na terra, ilustrando os opostos úmido e seco, e a criança alquímica aparece no Sol e no Julgamento. Nos arcanos menores, o fundo das cartas da corte conecta os quatro naipes aos quatro elementos e aos quatro elementais de Paracelso: pentáculos para Terra e gnomos; copas para Água e ninfas; espadas para Ar e sílfides; e varinhas para Fogo e salamandras. Também como no Grand Etteilla, o caduceu alquímico aparece no Dois de Copas.

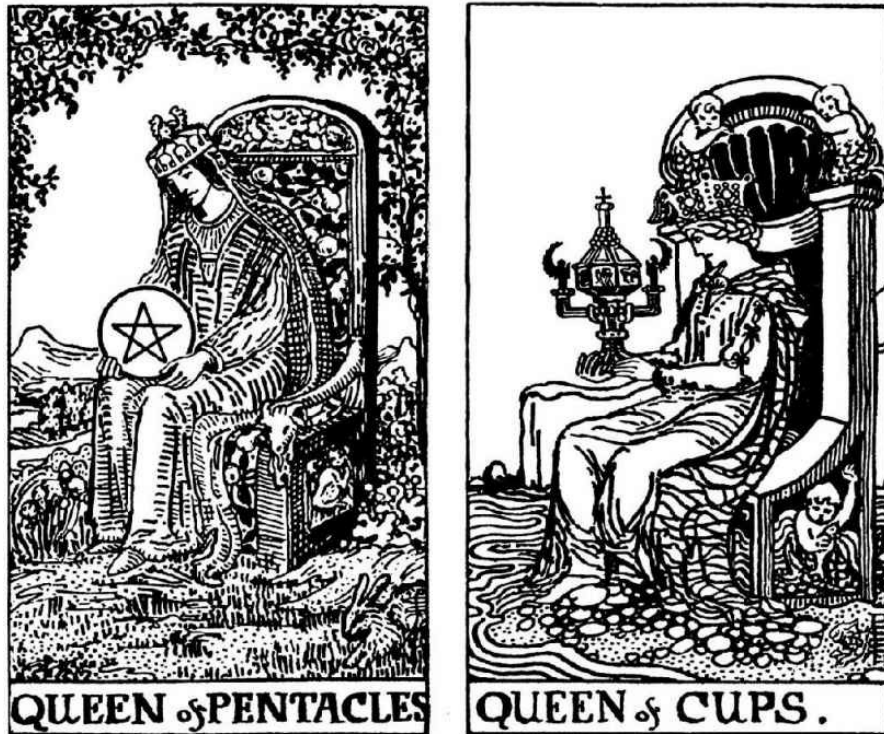


Figura 21. A Rainha de Pentáculos do tarô de Waite-Smith rege a fertilidade da Terra com gnomos esculpido em seu trono, e a Rainha de Copas está sentada à beira-mar com ninfas desenhadas em seu trono. *The Pictorial Key to the Tarot* ("A chave pictórica para o tarô"), de A. E. Waite, 1910.

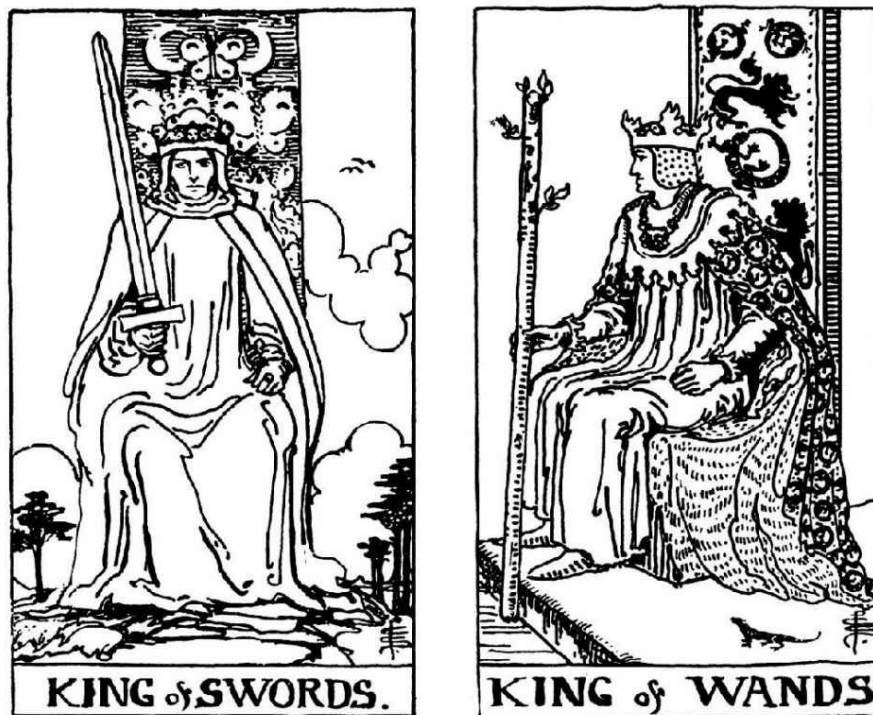


Figura 22. O Rei de Espadas do tarô de Waite-Smith senta-se em um trono decorado com

sílfides com asas de borboleta em um cenário dominado pelo céu, nuvens e o Ar, enquanto o Rei de Varinhas (Paus) está em um trono decorado com leões e salamandras no deserto, que é quente e seco como o Fogo. *The Pictorial Key to the Tarot*, de A. E. Waite, 1910.

Conforme vimos, o simbolismo alquímico foi incluído de propósito nos tarôs modernos ocultistas, mas a premissa deste livro é que o simbolismo alquímico já fazia parte do tarô antes de os ocultistas descobrirem o baralho. Os primeiros baralhos a desenvolverem a alegoria dos trunfos maiores estavam expressando uma história mística hermética sobre a busca pela iluminação e, conforme o tarô evoluía e se tornava o tarô de Marselha, símbolos mais abertamente alquímicos foram acrescentados ao baralho. A seguir, vamos olhar para o simbolismo dos baralhos mais antigos.



Figura 23. Ouroboros da capa de *The Key to the Tarot*, de A. E. Waite, 1909.

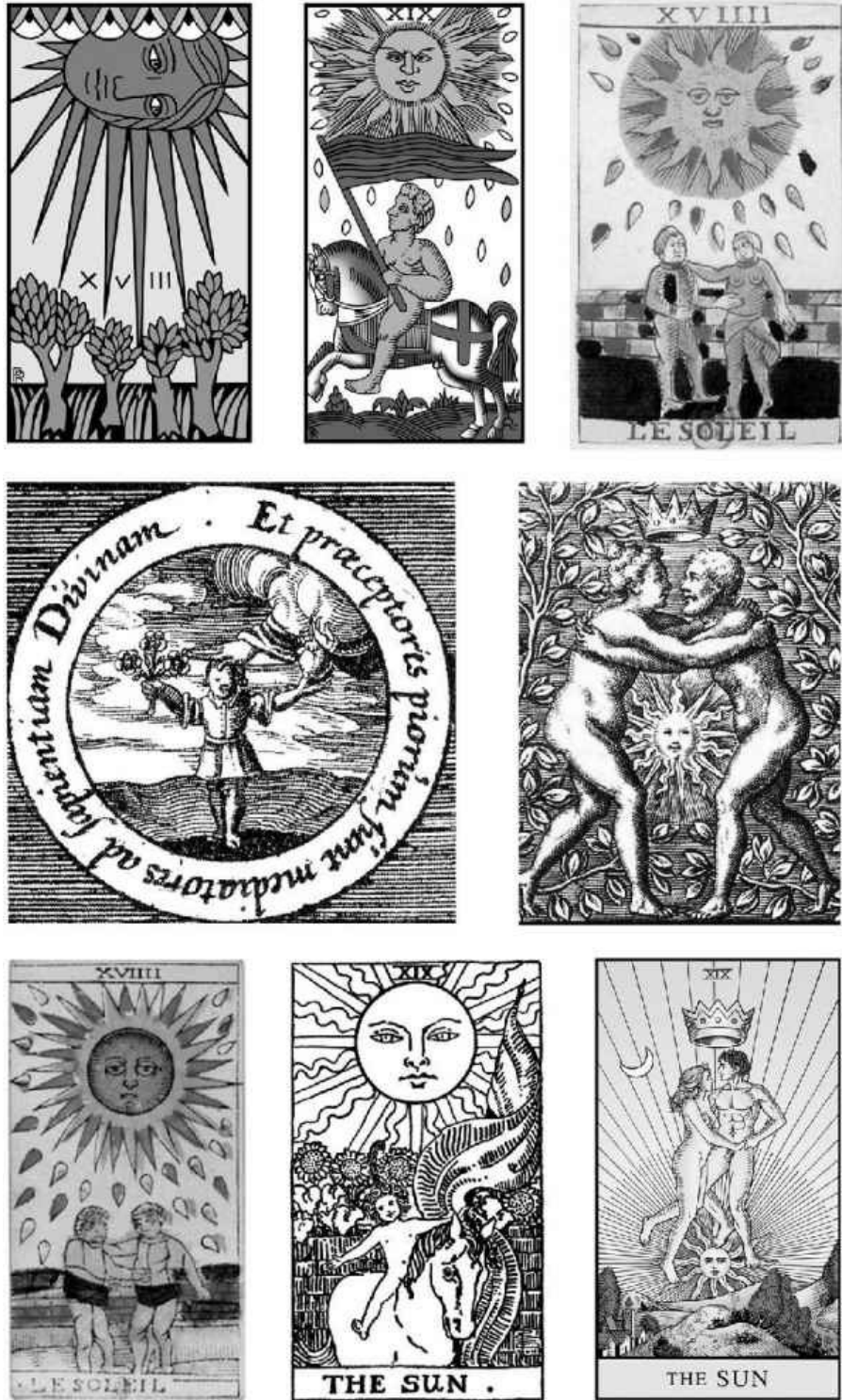


Figura 24. O Sol, tarô de Ferrara, c. 1465; o Sol, tarô de Jacques Viéville, c. 1650; o Sol, tarô de Jean Noblet, c. 1650; criança alquímica, *Opus Medico-Chymicum* (“Obra médico-química”), 1618; a Grande Conjunção, *Le Voyage des Princes Fortunez*, 1610; o Sol, tarô de Jean Dodal, 1701; o Sol, tarô de Waite-Smith, 1910; o Sol, *The Alchemical Tarot*, 1995.

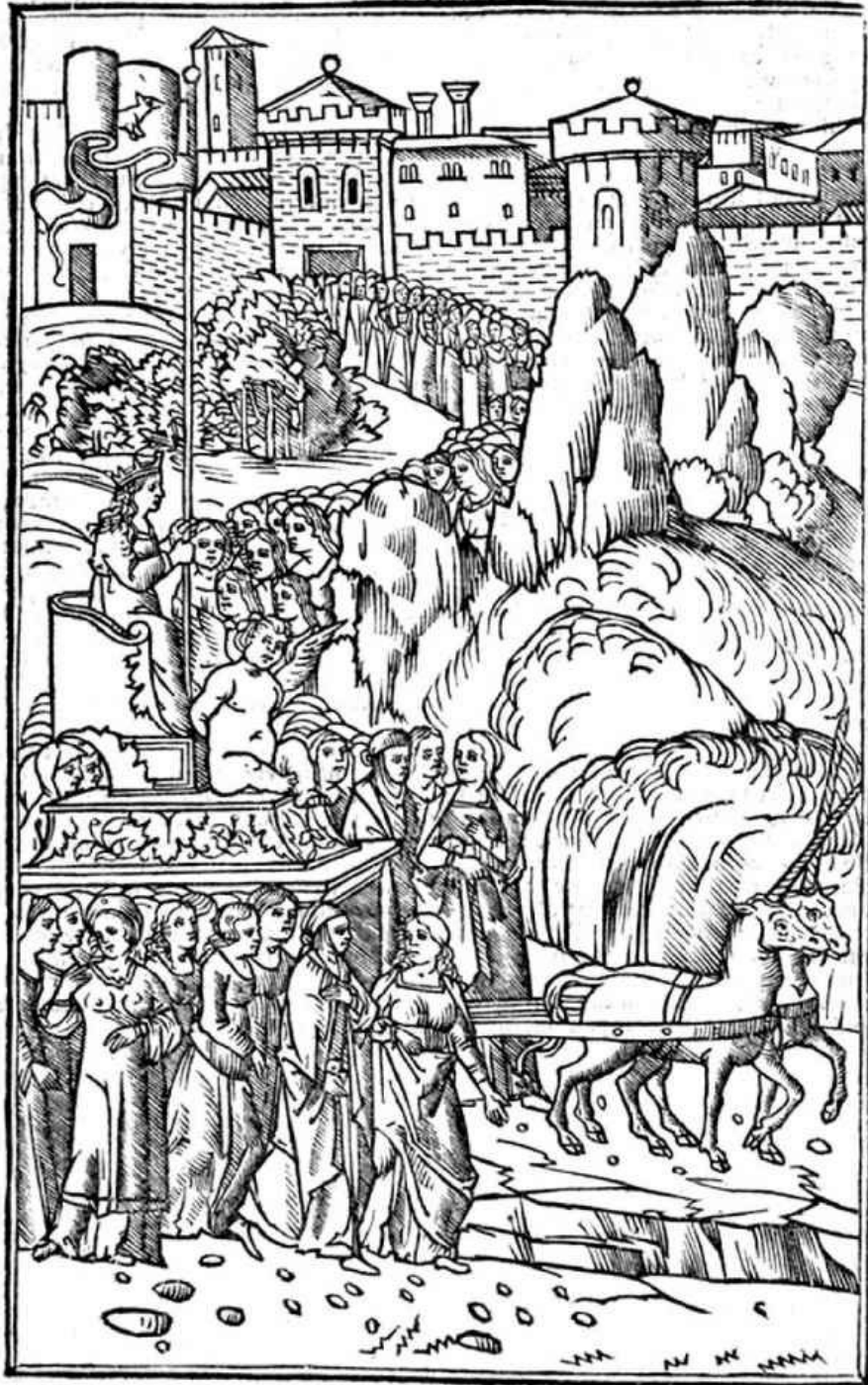


Figura 25. Laura leva o Cupido como prisioneiro. “O triunfo da Castidade”, *I Trionfi*, de Petrarca, 1508.

⁶ “Mameluco” aqui se refere ao “membro de antiga milícia turco-egípcia, originariamente formada por escravos caucasianos convertidos ao islamismo, que conquistou grande poder

político no Egito. Essa milícia ocupou o sultanato do século XIII ao XVI e, derrotada por Napoleão em 1798, foi exterminada e dispersada em 1811 por Mehemet-Ali”, conforme definição do *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2009). (N.R.)

⁷ Optamos aqui por seguir estritamente a diferenciação de termos usada pelo autor na denominação dos naipes, a exemplo de *staffs* (paus), *batons* (bastões) e *wands* (varinhas, em referência ao instrumento mágico), mesmo que em português seja comum traduzir todas essas variantes por “paus”. (N.R.)

4. Interpretando a alegoria

O tarô emergiu da revolução filosófica e criativa da Renascença. Renascença quer dizer renascimento, e as pessoas do período acreditavam que estavam trazendo de volta à vida a beleza e a sensualidade da antiga arte clássica e a verdade mística da filosofia antiga. Em geral, pensamos na Renascença como um tempo em que a sociedade rompeu as fronteiras do pensamento medieval e da Igreja e se tornou crítica e científica, mas a Renascença começou na Itália no século XIV como um movimento das artes, em que pintores, escultores e autores tentavam criar um mundo tridimensional e realista em sua beleza transcendental, como acreditavam que o mundo antigo fosse. Estavam, no entanto, usando os antigos como um catalisador para libertar a imaginação e criar uma nova sensualidade.

No século XV, esse movimento artístico estava em pleno andamento quando os intelectuais redescobriram os trabalhos de Platão, dos hermetistas e dos neoplatônicos. Com esse tesouro de textos místicos antigos, estudiosos como Marsílio Ficino ofereceram suporte filosófico para as novas artes sensuais e tentaram sintetizar o antigo misticismo com o cristianismo europeu. O nu feminino se tornou símbolo da pureza espiritual, o Cupido perdeu a venda para se tornar um desejo consciente que levava o artista e o místico a verdades cada vez maiores, e o deus severo, Saturno, foi reinterpretado como um deus de contemplação mística. Nesse ambiente, Botticelli pintou *O nascimento de Vênus*, Leonardo da Vinci desenhou o *Homem vitruviano*, Michelangelo pintou a Capela Sistina, e toda a arte visual tinha a intenção de conter mensagens filosóficas expressas em símbolos.

As artes da memória

Na Renascença, a filosofia não era expressa apenas na literatura, mas também nas artes visuais. O desejo pelo conhecimento e a crescente apreciação das artes visuais levaram à criação de imagens enigmáticas que tinham a intenção de fixar o conhecimento das artes e ciências na memória. Isso ficou conhecido como arte da memória. A arte da memória era na verdade uma prática antiga reavivada na Renascença.

A arte da memória se desenvolveu primeiro na antiga Grécia. No mundo clássico, as artes da memória eram uma parte essencial do estudo da retórica; era a disciplina que ajudava um orador a se lembrar dos pontos de um discurso ou guardar os fatos para um debate. As artes da memória permaneceram uma parte essencial da educação até a Renascença, quando a invenção da imprensa tornou os livros mais disponíveis para os estudantes. Visto que figuras são mais fáceis de gravar na mente e podem incorporar muitas ideias simultâneas, os textos antigos recomendavam que um estudante criasse imagens de memória, que poderiam ser associadas a cada assunto. Era especificado que essas imagens deveriam ser fortes e dramáticas. Poderiam ser incomuns, de colorido vívido, feias, aterrorizantes ou lindas. Todos os alunos eram instruídos a desenvolver imagens próprias que pudessem ser associadas com os fatos de sua temática. Essa prática não apenas ajudava a memória, mas também levava a um nível mais profundo de experiência psíquica, já que as imagens mentais que os alunos criavam começavam a tomar vida própria.

A moderna prática junguiana chamada imaginação ativa explora uma área similar de experiência psíquica. Jung descobriu que, se os pacientes se engajassem em uma fantasia consciente usando símbolos de seus sonhos, os símbolos respondiam e ajudavam a curar problemas psíquicos muito arraigados. A imaginação ativa adquiria qualidades mágicas por meio das quais os personagens da imaginação podiam conversar com a mente consciente. Jung também descobriu que esse era o caminho mais rápido para seus pacientes progredirem rumo à saúde e à individuação. É fácil entender como, ao longo do tempo, as artes da memória se associaram à magia e ao misticismo.

A maioria das tradições místicas europeias pode ser rastreada até a filosofia neoplatônica e hermética. Esses sistemas fazem uso de uma série de emanções ou níveis da criação usados pelo Um, ou Divindade, para descer do alto e criar o mundo material. Na filosofia hermética, essa era a função dos sete planetas. Nos ensinamentos judaicos denominados cabala, essas emanções de Deus eram representadas como dez esferas, as *sefirot*, mostradas ascendendo em um diagrama místico chamado Árvore da Vida. O desenho se assemelha a uma árvore descendente cujas raízes estão no céu. O místico primeiramente visualiza imagens vívidas para cada emanção, então visualiza a estrutura inteira para ascender de volta na escada e reunir-se ao criador ou alcançar o Paraíso. Essas técnicas são um desenvolvimento das artes da memória.

Na Idade Média, magos comumente faziam uso de imagens chamadas *notae*, imagens vívidas em geral baseadas em símbolos astrológicos que o mago visualizava enquanto recitava encantamentos para ajudá-lo a invocar os poderes arquetípicos. As *notae* eram mais um desenvolvimento das artes da memória. No mesmo período, o teólogo medieval Tomás de Aquino defendia a arte da memória como um caminho devocional, no qual a contemplação das imagens e a meditação sobre elas poderiam conectar a pessoa a Deus. Graças a Aquino, a arte se tornou parte da alquimia contemplativa.

Como podemos ver, tanto estudiosos como magos usavam as artes da memória como uma forma de despertar a imaginação. As imagens continham dentro delas informações que poderiam ser lembradas e ativadas pela visualização, e o poder poderia ser projetado para planos mais elevados de consciência por meio da manipulação das imagens. Enquanto intelectuais medievais e magos visualizavam símbolos em rituais ou durante preces para contatar presenças em outros planos, alquimistas olhavam para essas visões e os outros planos em busca de orientação para seu trabalho e capturavam o que viam em obras de arte. Como vimos na introdução, as imagens que criaram mantiveram seu poder.

Imagens de memória originalmente tinham a intenção de ser algo pessoal e guardado apenas na mente. Na Renascença, porém, essas imagens vívidas foram capturadas em enigmáticas ilustrações, projetadas para auxiliar o ensino. Por volta de 1400, xilogravuras estavam sendo usadas para reproduzir imagens em lâminas e livros, um avanço que ajudou a popularizar esses

recursos visuais. Assim, em 1422, o ambiente estava pronto para a sensação que foi criada pela *Hieroglyphica*, que mencionamos no primeiro capítulo. Esse livro incentivou o gosto pelas imagens hieroglíficas, que eram ainda outro aspecto das artes da memória (*figura 26*). As imagens enigmáticas encontradas nos textos alquímicos e os trunfos do tarô são crias dessa tendência e, como se esperava que todas as artes expressassem sua filosofia em símbolos, os de uma disciplina eram com frequência emprestados de outra.

A meditação sobre os símbolos como vertente mágica atingiu seu zênite no trabalho de Giordano Bruno (1548-1600), um místico e ex -frei dominicano. Segundo Bruno, as imagens poderiam ser carregadas com emoção e vontade. Quando organizadas para representar a ordem divina do Cosmos, poderiam capacitar o mago a participar do próprio poder divino. A consciência cósmica, ou união com Deus, poderia ser obtida ao se segurar todas as imagens simultaneamente. Era essa a paixão motriz por trás da necessidade da Renascença de adquirir conhecimento em todas as disciplinas. Essa busca mística, no entanto, começou um século antes de Bruno dar início a seu trabalho.



Figura 26. Apresse-se devagar. *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, 1499.

Na Itália do século XV, havia uma tendência de criar obras que organizassem as artes, ciências, virtudes etc. em sequências no estilo enciclopédico, formando ao mesmo tempo emanções em uma escada neoplatônica de ascensão. Um exemplo bem conhecido dessa tendência é o *Tarocchi* de Mantegna, que não é um *tarocchi*, mas uma série de gravuras, as quais provavelmente nem tenham sido gravadas por Mantegna. Formado por

cinquenta imagens, divididas em cinco grupos de dez, que organizam as condições do homem, as artes, as ciências, as virtudes e a cosmologia, o Tarocchi de Mantegna começa com um mendigo e termina com a primeira causa. Muitas dessas imagens são correlatas aos símbolos tradicionais do tarô e estão relacionadas a ideias alquímicas e herméticas. Há numerosos outros exemplos dessas sequências alegóricas na Itália produzidas durante a Renascença: gravuras, poemas, paisagismo e um projeto para um teatro com sete fileiras e estátuas alegóricas. Havia também um desfile alegórico chamado Trionfi, que era apresentado durante festivais e ocasiões especiais em todas as grandes cidades italianas.

Os *trionfi*

A pista mais importante que os autores renascentistas nos deram para ajudar na compreensão do quinto naipe do tarô é que o nome original para o baralho em italiano, antes de se chamar *tarocchi*, era *carte da trionfi*, que significa “cartas do triunfo”. Um triunfo é um desfile de origem antiga. Na Roma antiga, quando um general conquistador retornava à cidade, um triunfo era organizado. O ideal era que o desfile procedesse do mais baixo ao mais alto. Depois de ser apresentado por uma procissão de senadores, seguidos de trombeteiros, a hierarquia começava com uma exibição dos espólios capturados, seguidos por touros sacrificiais, os soldados e oficiais capturados, os guarda-costas do general e, enfim, o próprio general conquistador, em um carro puxado por quatro cavalos. Atrás do general, formando um batalhão com ele na liderança, ficavam seus filhos e seu exército, a pé.

O princípio organizador nesse triunfo heroico era que, a partir da introdução, cada um dos participantes superava o anterior, até que todos os participantes eram superados triunfados pelo herói em seu carro liderando seu exército. Os triunfos eram também organizados como procissões religiosas antes dos jogos e em funerais romanos, em que o herói no carro representaria o deus que seria o foco do festival ou a alma do falecido em um funeral. No século XIII, Frederico II (1194-1250), imperador do Sacro Império Romano-Germânico, combinou sua paixão pela literatura românica com o desejo de resgatar as glórias do mundo clássico e, depois de sua vitória sobre Milão, em 1237, fez o papel do herói em uma procissão triunfal em Roma. No século XIV, os triunfos haviam se tornado um acontecimento regular nos festivais anuais celebrados em todas as grandes cidades italianas, bem como em outras partes da Europa.

O triunfo alcançou seu ápice na Itália no século XV, quando o tarô estava se desenvolvendo. Além de celebrar vitórias, era costume que o triunfo fosse apresentado durante o Carnaval, casamentos e outras ocasiões especiais. Ele tomava a forma de um desfile com música e uma procissão de figuras mascaradas e fantasiadas marchando a pé e andando em carruagens. Como em toda arte renascentista, o triunfo tinha a intenção de ter um apelo visual e um significado simbólico, que, com frequência, assumia a forma de uma

alegoria mística. Nenhum triunfo era exatamente igual ao outro, mas todos eram consistentes no uso de um vocabulário comum de símbolos para expressar um tema místico.

O triunfo era um foco majoritário da arte popular, e o maior artista da época trabalhava no cenário, nas fantasias, nas exposições e no conteúdo simbólico poético. Leonardo da Vinci (1452-1519) dirigiu triunfos em Milão. Além de atrair os talentos dos grandes artistas, o tema do triunfo era usado na poesia e nas artes visuais desde o princípio. O triunfo é uma forma natural de organizar os personagens em uma ascensão progressiva do mais baixo ao mais alto, por isso era um recurso comum para autores e artistas renascentistas na composição de suas obras. Essas obras não se baseavam em uma procissão específica, mas usavam o conjunto de imagens simbólicas comum e a ordem hierárquica do triunfo para expressar uma alegoria moral.

A ideia de um princípio organizador hierárquico nas artes é anterior ao restabelecimento do desfile triunfal, podendo ser visto no poema *Psychomachia* (“A batalha da alma”), do século V, do poeta espanhol Aurélio Clemente Prudêncio (348-c. 405). Esse é o primeiro texto cristão a listar sete virtudes e sete vícios. No *Psychomachia*, sete guerreiras mulheres representam as sete virtudes: Fé, Castidade, Paciência, Esperança, Sobriedade, Frugalidade e Concórdia. Essas sete são aliadas de Abraão durante a guerra contra os sete vícios: Idolatria, Luxúria, Ira, Orgulho, Indulgência, Avareza e Heresia. O poema assume a forma de uma progressão de sete batalhas que levam à vitória final da alma. Em cada batalha, uma virtude, equipada com atributos simbólicos, está pareada com um vício, o qual ela subjuga. Esse poema inspirou a convenção artística de representar as virtudes como mulheres que podem estar sentadas sobre uma figura masculina que representaria o vício derrotado. As virtudes cristãs no tarô de Cary-Yale Visconti foram representadas assim. Junto da procissão triunfal, o *Psychomachia* influenciou os poetas renascentistas.

Podemos ver a temática do triunfo nos trabalhos de Dante (1265-1321) e de outros poetas da Renascença, mas o poema triunfal que influenciou mais fortemente as artes visuais foi *I Trionfi* (“Os triunfos”), de Francesco Petrarca (1304-1374). Nesse poema, Petrarca apresenta uma procissão alegórica em três partes. Há seis personagens, cada um chegando em separado, podendo aparentar seis partes, mas os seis são organizados em três pares. Assim como

no *Psychomachia*, todos os vícios ou males são pareados com uma virtude ou benefício. Petrarca também organizou os seis em um triunfo contínuo ao fazer com que a virtude conquistadora, por sua vez, fosse conquistada por um mal maior, até que alcancemos o triunfo final do bem. O primeiro par é do Amor, ou Luxúria, com a Castidade, no qual o Amor é personificado por Cupido conquistando casais de amantes, e a Castidade é representada pelo ideal romântico amoroso de Petrarca, Laura. Laura, por sua vez, é superada por um mal maior, a Morte, a “Ceifadeira”. Esse tema é fortalecido pelo fato de que a histórica Laura que se acredita ter sido o modelo de Petrarca para o amor ideal morreu de peste em tenra idade, e a imagem da morte encapuzada com a foice surgiu como um símbolo da peste. Depois, a Morte é superada pela Fama. A Fama é superada pelo mal maior, o Tempo (*figura 27*), e o triunfo final é o grande bem, ao qual Petrarca dá um título platônico: Eternidade. A Eternidade é descrita como o julgamento final de Cristo, em que o Tempo é derrotado, os mortos são chamados de suas tumbas, e Petrarca se visualiza reencontrando Laura em uma bem-aventurança eterna.

As várias versões ilustradas do *I Trionfi* foram imensamente populares e influentes na Renascença. As ilustrações do poema foram usadas em artes de todos os tipos, em particular em baús de enxoval, tapeçarias, esculturas em relevo e outras artes decorativas. Embora Petrarca não fornecesse de fato muitas informações visuais no poema – por exemplo, ele apenas menciona uma carruagem no triunfo de Cupido –, as ilustrações eram ricas em detalhes. São hieróglifos que seguem um conjunto prescrito de símbolos para cada personagem. Todos são mostrados em um carro puxado por criaturas que simbolizam seu condutor. O Amor é retratado como o Cupido, com uma venda e um arco, dirigindo a carruagem com quatro cavalos brancos. Laura é uma linda mulher em uma carruagem puxada por unicórnios. A Morte é a Ceifadeira, esquelética, de pé sobre um carro de boi segurando uma foice. A Fama é uma mulher alada e angélica soprando uma trombeta e montada em uma carruagem puxada por elefantes. O Tempo é um homem velho e corcunda com uma bengala, uma ampulheta, um ouroboros ou outros símbolos temporais em uma carruagem puxada por gamos magrelos. A Eternidade, o último triunfo, é mostrada como a Santíssima Trindade (o Pai, o Filho e a pomba do Espírito Santo) em um carro puxado pelos quatro evangelistas com suas quatro criaturas: o leão, o touro, a águia e o homem.

Em vez de terem o texto como ponto de partida, essas ilustrações parecem ser informadas pelo simbolismo popular do momento, possivelmente pela representação desses personagens em desfiles reais. Da mesma forma, na cultura americana moderna, basta alguém escutar o nome Papai Noel para visualizar mentalmente um homem gordo e barbudo com um traje vermelho sobre um trenó puxado por renas. Todas as imagens encontradas no tarô eram populares na época de sua criação e seriam facilmente reconhecidas, como o Papai Noel é hoje. Além das imagens individuais, a temática mística global do triunfo seria familiar aos espectadores renascentistas, que também poderiam reconhecê-la como platônica.



Figura 27. O Tempo segura um ouroboros e uma foice em uma carruagem puxada por gamos. "O triunfo do Tempo", *I Trionfi*, de Petrarca, 1508.

Assim como o *Psychomachia* parece derivar da meditação de ascensão pela escada dos sete planetas, o *I Trionfi* parece basear-se no modelo de Platão de ascensão pelas três partes da alma. Como já afirmamos antes, esse é

um dos princípios subjacentes da filosofia platônica. Para Platão, a alma tinha três partes. Primeiro, a alma do apetite, ou desejo, que é a parte mais baixa, que nos amarra à realidade física por suas necessidades. A segunda era a alma da vontade, ou do espírito, que era a alma heroica que ajuda a pessoa a se elevar acima das limitações físicas em busca da fama e do prestígio. A terceira era a alma da razão, o aspecto mais elevado, que é a inteligência e insight que percebem o mundo puro, além do físico.

Em seu diálogo *A República*, Platão retrata uma sociedade na qual a população é organizada pelo nível de alma em que cada pessoa se encontra. Os trabalhadores estão operando na alma do apetite; os protetores guerreiros estão na alma da vontade; e os líderes, na alma da razão. Platão deixa claro que o nível da alma forma uma hierarquia espiritual e, conforme o indivíduo progride espiritualmente ao ascender pelos níveis da alma, também avança socialmente. A chave do progresso é a prática da virtude: a Temperança equilibra a alma do apetite; a Força, a alma da vontade; e a Prudência, a alma da razão. O indivíduo que consegue dominar a quarta virtude, a Justiça, se torna o governante da sociedade – o Rei ou a Rainha Filósofos. É assim que as virtudes cardeais foram introduzidas pela primeira vez, e podemos ver que as virtudes apresentadas no tarô estão conectadas aos níveis da alma desde que foram introduzidas. Na alquimia, os níveis eram interpretados como corpo, mente e espírito, e Paracelso casou-os com as essências alquímicas: Sal, Enxofre e Mercúrio.

No poema *I Trionfi*, Petrarca pretendia que Amor ou Luxúria representassem a alma do apetite fora de equilíbrio. A Castidade é a visão petrarquiiana da Temperança, a virtude que cura o desequilíbrio. A Morte é a dura realidade que a alma da vontade deve encarar e o resultado da ira que é liberada quando essa alma está fora de equilíbrio. A Fama é a recompensa que a alma da vontade busca e alcança quando a virtude Força é dominada. A devastação do Tempo é o problema que a alma da razão pondera, e a conquista da Eternidade é a vitória disso, a alma mais elevada, quando alcança Prudência ou Sabedoria.

Embora a maior parte das obras de Platão não tenha sido traduzida para o latim antes da segunda metade do século XV, os primeiros teólogos cristãos medievais, como Santo Ambrósio, Santo Agostinho e São Tomás, transpuseram ideais platônicos para a literatura cristã. A alma trina platônica

tinha relação fundamental com a lista das virtudes cardeais e se harmonizava com o simbolismo da Trindade cristã, por isso foi um tema influente durante a vida de Petrarca. Encontramos evidências dessa estrutura trina, por exemplo, nos três ciclos de preces feitos com ajuda de um rosário ou terço, chamados mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos. Também é pertinente que os primeiros humanistas, como Petrarca, estavam conscientemente tentando reviver temas platônicos.

No tarô, podemos facilmente encontrar trunfos que correspondem aos seis personagens do *I Trionfi*. O Amor tem relação com os Amantes; a Castidade, com o Carro, que, nos baralhos mais antigos, mostrava uma mulher linda como Laura sobre a carruagem; a Morte, com a carta da Morte; a Fama, retratada como um anjo com uma trombeta ensurdecendo a Morte, tem relação com a carta do Julgamento; o Tempo liga-se à carta do Eremita, que, nos baralhos mais antigos, mostrava um homem com uma ampulheta em vez de um lampião; e a Eternidade relaciona-se ao Mundo, que na versão de Marselha tem os símbolos dos quatro evangelistas nos cantos e uma mulher bonita, como Laura, no centro. Essas imagens, porém, não são encontradas na mesma ordem e os outros trunfos não estão diretamente relacionados ao poema. Os trunfos do tarô não derivam desse poema, mas da mesma tradição cultural que formou as ilustrações para ele. Os trunfos são baseados nas procissões triunfais, que eram uma forma de arte em constante mutação e compostas de figuras simbólicas que derivavam da visão mística hermética de mundo do princípio da Renascença – uma visão de mundo alimentada pela alquimia e seus símbolos. O tarô não é uma ilustração do *I Trionfi* nem um texto alquímico. É um trabalho de arte popular relacionado, que fez uso da metáfora do triunfo e do simbolismo hermético para criar uma hierarquia e uma ascensão mística por uma série de emanções.

A alegoria tríplice dos trunfos

Há 21 trunfos no tarô (o Louco não tem número e não faz parte deles). Se os dividirmos em três grupos de sete, os personagens de cada grupo têm uma qualidade distinta (conforme observado pelo conde de Mellet), que os relaciona a um dos três níveis da alma e às três essências. Na ordem de Marselha, os primeiros sete, do Mago ao Carro, estão ligados à alma do apetite, ao corpo e ao Sal, com as primeiras seis figuras dominadas pelo Cupido, representando a luxúria, que é então superada pelo herói no Carro, simbolizando a virtude e nos movendo para a alma da vontade. Os sete trunfos seguintes, caracterizados pelo tempo, a morte e o sofrimento, além de três das virtudes cardeais, são o plano da alma da vontade, a mente e o Enxofre. Os sete últimos nos levam do desarrazoado Diabo por uma luz celeste cada vez maior até a derrota da Morte representada pelo Julgamento e a iluminação simbolizada pelo Mundo. Esse é o plano da alma da razão, do espírito e o Mercúrio.



Figura 28. Uma beldade no estilo de Laura está sentada no Carro, e uma figura do Tempo

aparece no lugar do Eremita nos exemplos mais antigos desses trunfos no tarô de Visconti-Sforza, c. 1450.

As sete cartas em cada uma das divisões, como as sete batalhas no *Psychomachia*, ou os sete metais na Transmutação alquímica, relacionam-se em quantidade com a escalada dos sete planetas, que também é um meio de ascensão a um plano espiritual mais elevado. A alegoria é composta, para isso, de três partes, cada uma apresentando sete degraus necessários para purificar aquele nível de alma. Se examinarmos as ordens A e B na tabela 7, veremos que as ordens também podem ser divididas dessa forma, com diferenças mínimas. O Carro e o Diabo, que são figuras de transição, podem trocar sua aliança sem maiores consequências. As maiores alterações estão na posição das três virtudes cardeais encontradas na ordem B, mas isso apenas fortalece a premissa. Na ordem B, que pode ter sido a ordem original para os 21 trunfos, descobrimos que as três virtudes estão divididas cada uma em um dos grupos. Caso permitamos a inversão da Justiça com a Prudência (representada pelo Mundo), aquela que encontramos em cada seção é precisamente a que Platão teria recomendado para equilibrar aquele nível da alma.

Com a introdução da ideia de que o Mundo representa a Prudência, conseguimos responder à pergunta de Court de Gébelin (“Onde está a Prudência?”) e podemos também explicar a inversão das últimas duas virtudes. Na visão de Platão, a Justiça é definida como a harmonia que reina quando os três aspectos da alma são regidos pelas três primeiras virtudes. As três primeiras, portanto, são três aspectos da quarta, a Justiça, e esta se dá quando as outras três estão em harmonia. Filósofos posteriores, em particular os do estoicismo, que equiparavam a Prudência com sua reverenciada Anima Mundi, a mesma presença mística buscada pelos alquimistas, transpunham os papéis das últimas duas virtudes, tornando a Justiça a terceira e a Prudência a quarta. Essa ordem estoica, com Temperança, Força e Justiça como as três partes da Prudência, foi influente na antiga Itália. Tornou-se a hierarquia das virtudes cardeais enaltecida por São Tomás na *Suma teológica* e foi considerada comum na Renascença. Essa história explica por que apenas as três primeiras virtudes cardeais estão incluídas entre os trunfos-padrão do tarô. São as três partes da Prudência, e o Mundo é a Prudência.

O Mundo, o grande trunfo do tarô, não é apenas o “mundo”, mas a “alma do mundo” (Anima Mundi), a presença feminina que os estoicos equiparavam à Prudência, a sabedoria da natureza, e que os alquimistas acreditavam ser a força oculta que buscavam para criar seu elixir. Nos baralhos mais antigos, o Mundo representava a Nova Jerusalém, uma imagem do Apocalipse, com o mundo em um estado de graça após o Julgamento Final. Em alguns raros baralhos pintados à mão, o Graal aparecia no trunfo do Mundo. No tradicional tarô de Bolonha, em uso desde meados do século XVI, Mercúrio, o deus da alquimia, está representado no Mundo, em um círculo dividido em quatro com uma imagem dos quatro elementos em cada seção. No tarô de Marselha e em baralhos influenciados por ele, o Mundo é um desenho metódico com uma linda mulher nua dançando ao centro de uma guirlanda oval com um anjo, uma águia, um leão e um touro, os símbolos dos quatro evangelistas, nos quatro cantos. Essa imagem é uma modificação de um ícone cristão, *Cristo em sua Majestade* (também do Apocalipse), em que os quatro evangelistas, apontando para as quatro direções, emolduram o trono de Cristo, retratado na posição sagrada ao centro. No tarô, uma mulher nua, representando a alma purificada, é colocada no lugar de Cristo.

O Mundo do tarô de Marselha se aproxima muito das imagens criadas pelos alquimistas da França na mesma época, representando a Pedra Filosofal. É um tipo de mandala chamada quincunce, em que os quatro objetos nos cantos representam os quatro elementos. Na filosofia medieval, era comum comparar os evangelistas com os quatro elementos e outros símbolos de quadruplicidade por meio de sua associação com os quatro signos fixos do zodíaco. O objeto na posição sagrada ao centro representa a Quinta Essentia e a Anima Mundi.



Figura 29. Mercúrio como o Mundo, tarô Bolognese, c. 1550; *Cristo em sua Majestade*, capa, século XIII, Bíblia; o Mundo, tarô de Jean Dodal, 1701; Cristo como Quinta Essentia, *Le Proprietaire des Choses* ("O proprietário das coisas"), 1482; Anima Mundi, Bibliothèque de L'Arsenal, século XVIII.

Os trunfos alquímicos

Agora que estabelecemos que o trunfo final do tarô está simbolicamente associado à substância mística que é o objetivo do Opus alquímico, a lógica sugeriria que os trunfos que levam até o Mundo representam os estágios do Opus e ilustram os processos que tornam essa substância possível. Um rápido exame da história ilustrada nos trunfos, na qual o sujeito supera a luxúria, enfrenta a morte, morre, renasce e alcança a recompensa final, quando a Alma do Mundo é conquistada, revela que ela é similar ao Opus. O que o Alchemical Tarot demonstra é que, intencionalmente ou não, cada um dos trunfos pode ser conectado a uma etapa ou material da jornada alquímica.

Nessa jornada alquímica, o Louco atua como o alquimista e prossegue pelos trunfos em direção ao seu objetivo. Ele começa pela matéria-prima representada pelo Mago, divide-o em quatro elementos físicos, os Quatro Regentes Temporais, da Sacerdotisa até o Papa, e recombina os elementos na Conjunção Menor, os Amantes. O produto dessa união, o Carro, é submetido a uma série de processos químicos, representados nos trunfos da segunda seção. Esses processos culminam com sua morte, o trunfo da Morte. A alma do produto então é separada na Torre, purificada na Estrela e recombina em uma Conjunção Maior, da Lua com o Sol. Então, a matéria morta pode ser ressuscitada no Julgamento, e os elementos podem tomar seu lugar nos quatro cantos do trunfo do Mundo, emoldurando aquele belo nu ao centro, que é a Anima Mundi, a Quintessência, e a essência da Pedra Filosofal.

A alegoria do tarô pode também ser dividida nos quatro estágios coloridos que compõem o Opus. Diferentemente da visão tríplice, os quatro estágios não contêm um número igual de cartas. A maioria dos trunfos faz parte do primeiro estágio, o Nigredo. Ao prosseguir, cada estágio contém menos cartas, e o final, o Rubedo, é representado pelo último trunfo. De novo, o Louco é o alquimista que, com a introdução do Mago, entra em seu primeiro estágio, o Nigredo. Esse estágio dura até que a escuridão seja completada pelo Diabo. O relâmpago branco da Torre introduz o estágio branco, o Albedo, que encontra sua finalização na Lua, simbolizando a Pedra Branca. O Sol e o Julgamento representam o estágio amarelo, o Citrinitas, e o Mundo simboliza o estágio final, o Rubedo, no qual a Pedra Rubra é criada. Também

representa a Pedra em si.

A melhor ilustração da natureza alquímica dos trunfos do tarô, porém, é o Alchemical Tarot. Para um estudo mais aprofundado da história e do simbolismo do tarô, recomenda-se a leitura de *The Tarot: History, Symbolism, and Divination* e *The Fool's Journey: The History, Art & Symbolism of the Tarot*, ambos de Robert M. Place.



Figura 30. A Prudência (repare nos sete planetas no espelho), sentada sobre um trono cúbico, supera a Fortuna, sentada sobre uma tumba aberta. *Liber de Sapiente*, de Charles de Bovelles, 1510.

5. Interpretando os naipes menores

Quando se debate o simbolismo do tarô, parece que os enigmáticos trunfos recebem maior atenção, mas os quatro naipes menores – ouros, copas, espadas e paus – constituem a porção maior do baralho, e, ao usarmos o tarô inteiro para divinação, essas cartas devem ter significados atribuídos a elas. Desde a publicação do tarô de Waite-Smith, os baralhos modernos passaram a incluir cenas ilustrativas nas cartas numeradas concebidas para serem interpretadas nas leituras. Historicamente, os naipes menores oferecem menos material visual. As lâminas nos baralhos tradicionais eram ilustradas apenas com a repetição do símbolo do naipe, de um a dez, e as quatro cartas da corte eram uma evidente hierarquia real. No entanto, os quatro naipes menores existiam antes dos trunfos, e até recentemente baralhos de quatro naipes eram mais populares que o tarô no uso divinatório. No começo, as cartas usadas para previsão tinham seus significados escritos nelas. Podemos encontrar evidências disso inclusive nas cartas mamelucas muçulmanas. Foi só depois do começo do século XVIII que ocorreu uma tentativa de aplicar significados universais que poderiam ser usados para qualquer baralho. Mas, mesmo antes disso, havia padrões perceptíveis no simbolismo aplicado nas cartas.

Neste capítulo, vamos tentar descortinar esses padrões históricos para o simbolismo dos arcanos menores e, assim como nos trunfos, veremos que eles também têm uma conexão com o simbolismo alquímico e helênico.

Há três sistemas simbólicos para trabalhar com os naipes menores, todos acrescentando significados às cartas, mas no passado nem todos os cartomantes interpretavam esses sistemas da mesma forma. Os três são:

1. Os quatro símbolos dos naipes e suas associações.
2. O simbolismo oriundo dos ensinamentos de Pitágoras associados aos primeiros dez números.
3. O código da cavalaria expresso na hierarquia das cartas da corte.

Compreendendo os símbolos dos naipes

Aprendemos no capítulo 3 que os símbolos dos naipes europeus derivam dos baralhos mamelucos islâmicos introduzidos na Espanha e na Sicília no século XIV. Os naipes mamelucos eram cálices, cimitarras, moedas e bastões de polo. Não sabemos o significado desses símbolos na cultura muçulmana, mas, considerando que eram suntuosas obras de arte desenhadas para os nobres mamelucos, é provável que representassem quatro aspectos da vida de um nobre, ou, melhor dizendo, da “boa vida”. As moedas representavam a riqueza; cimitarras, as artes marciais; bastões de polo, os esportes; e cálices, a sensualidade. Há exemplos de baralhos de quatro naipes criados para nobres europeus que eram projetados de maneira similar, para refletir aspectos da vida da nobreza. Um exemplo é um baralho pintado à mão do século XV e que agora se encontra no Metropolitan Museum of Art de Nova York. Criado para um nobre flamengo, seus naipes representavam aspectos da caçada real: coleiras de cães, trelas de cães, laços para caça e cornetas de caçada.

Claro que pode ter havido uma relação proposital no baralho mameluco com as quatro virtudes que, em termos ideais, se pensava que um nobre incorporasse. No livro *Mystical Origins of the Tarot* (“Origens místicas do tarô”), Paul Huson teoriza que o baralho mameluco tinha sinais de um significado mais profundo e comparava cada um dos naipes a uma das virtudes cardeais, tão prevalentes no Oriente Médio quanto na Europa cristã: moedas para a Prudência, copas para a Temperança, cimitarras para a Justiça e bastões de polo para a Força. Huson também igualava os quatro naipes às quatro classes da sociedade islâmica: trabalhadores, fazendeiros, nobres e sacerdotes.

Embora Huson não tenha certeza de que os mamelucos tivessem a intenção dessa correlação para os naipes, sua teoria abre uma questão maior. Um jogo de cartas composto de quatro castas ou classes se encaixa em um antigo padrão arquetípico que encontramos em outros jogos, tais como a forma original indiana do xadrez, que tinha quatro reis. Esses quatro reinos representados pelos quatro reis e seus exércitos podem ser equiparados às quatro classes sociais encontradas em todas as culturas indo-europeias, da Índia à Irlanda. Em todas essas culturas, essas quatro classes são comparadas

com os quatro pontos cardeais, as quatro virtudes, os quatro elementos e outros sistemas de quadruplicidade que representam o mundo físico.

Quando acrescentamos uma quinta corte ou classe central e mais alta ao modelo, este se torna um mapa sagrado do mundo espiritual, conhecido como mandala, que, na forma de um quincunce, está retratada na carta do Mundo no baralho de Marselha. Nesse trunfo, as quatro criaturas aladas nos quatro cantos representam os quatro evangelistas, que escreveram os quatro Evangelhos do Novo Testamento. No simbolismo cristão e alquímico, por meio de sua conexão com os quatro signos fixos do zodíaco, eles podem ser comparados aos quatro pontos cardeais, às quatro virtudes cardeais e aos quatro elementos alquímicos. O nu, ao centro, como aprendemos, mantém a posição sagrada que representa a Quintessência, a Anima Mundi, e outras associações relacionadas. No baralho inteiro, o naipe dos trunfos também funciona como a Quintessência, e os quatro naipes menores funcionam como equivalem aos quatro evangelistas e aos quatro elementos. Esses naipes podem ser associados ainda a outros aspectos simbólicos do mundo quádruplo físico.

Quando o baralho mameluco islâmico foi introduzido na Espanha e na Itália, os naipes foram reinterpretados à luz da arte e das ideias europeias. Quando os europeus criaram suas cópias, os naipes se tornaram moedas, copas, espadas (com a lâmina reta na Espanha, mas mantendo a curva da cimitarra na Itália) e bastões ou varas (os europeus não jogavam polo e o bastão de polo islâmico, com formato de um taco de hóquei, não passava de uma vara para eles). À medida que o baralho viajava para outros países, os europeus foram criando livremente alternativas para os naipes, de escorpiões a pavões, de ferramentas de impressão a equipamento de caça, de ursos a homens selvagens. Também criaram jogos que continham até dezesseis naipes. O modelo de quatro naipes, no entanto, permaneceu como padrão, e, conforme as cartas eram introduzidas mais e mais ao norte e a oeste, cada país desenvolvia um padrão do conjunto dos quatro naipes que evoluiu com base no modelo italiano (*ver figura 18*). Na década de 1460, o conjunto suíço de símbolos era formado por um sino de falcão, rosas, escudos e bolotas. Os alemães mantiveram o sino e a bolota, mas substituíram as rosas por corações e os escudos por folhas. O conjunto francês – losangos, corações, pás e clavas⁸ – foi criado na década de 1470 e impressiona por sua simplicidade, o

que o tornava mais econômico na impressão. Agora se acredita que os símbolos franceses derivavam do alemão e que só mais tarde os escritores franceses fizeram a relação com os símbolos italianos. O primeiro escritor francês sobre o assunto ligava os losangos a moedas, os corações a copas, as pás a espadas e as claves a paus. Escritores subsequentes trocaram a conexão de paus e ouros, mas os mais modernos concordam com a correlação anterior.

Nos jogos italianos, os quatro naipes foram separados em dois grupos, considerados masculinos e femininos. Os símbolos de aparência fálica (espadas e paus) foram emparelhados como os naipes longos ou masculinos, e os naipes mais arredondados (copas e ouros) eram os naipes redondos e femininos. Vemos evidências dessa divisão no baralho florentino Minchiate, que tem valetes masculinos nos naipes longos e valetes femininos nos naipes redondos. São encontradas evidências de valetes femininos em alguns baralhos do século XV. No tarô de Marselha, os ases nos naipes masculinos mostram o símbolo sustentado por uma mão que emerge de uma nuvem, simbolizando os céus; nos naipes femininos, porém, o símbolo é simplesmente centralizado e conectado à terra. Também em muitos jogos antigos, nos naipes femininos, as cartas numeradas eram organizadas de ás a rei, enquanto nos masculinos eram organizadas ao contrário, de rei a ás, de forma que o rei era o menos importante. Essa divisão é importante para o simbolismo dos naipes e podemos ver que foi mantida nos baralhos alemães e suíços, nos quais as folhas (ou escudos) e as bolotas são mais verticais que outros naipes. Até nos naipes franceses, nos quais todos os símbolos ficaram compactos, os naipes masculinos são pretos, e os femininos, vermelhos. Como os quatro elementos alquímicos também se dividem em dois pares masculinos e femininos, essa é a primeira prova de uma conexão entre os naipes e os elementos.

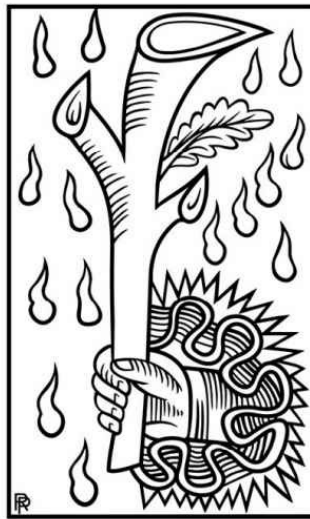
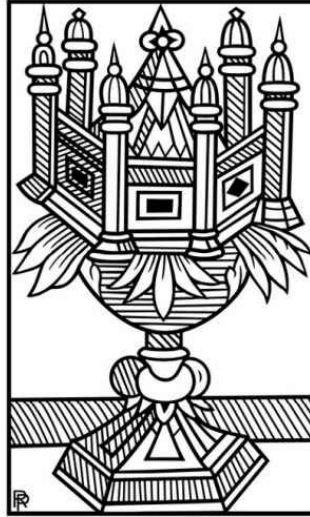
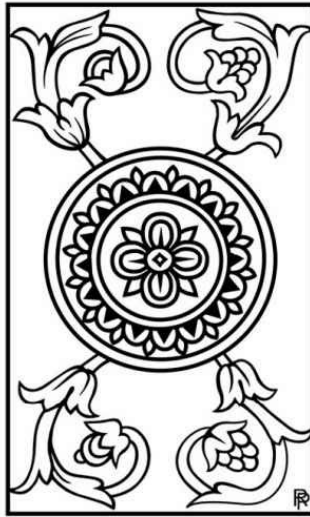


Figura 32. Os quatro ases. Reprodução do tarô de Jean Noblet, c. 1650.

Associações europeias para os naipes

Um dos primeiros autores a mencionar significados associados com os símbolos dos naipes foi o monge dominicano alemão Johannes de Rheinfelden, que escreveu uma defesa moral dos jogos de cartas na Suíça em 1377 (a data é questionada por alguns estudiosos, que preferem uma posterior). Nesse texto, ele menciona, entre outros, um baralho de quatro naipes – sinos, moedas, escudos e um símbolo desconhecido – e os compara a quatro grandes civilizações – babilônica, romana, grega e persa, respectivamente. O baralho de Rheinfelden parece se localizar em uma transição dos naipes italianos para os suíços, e sua associação com as quatro civilizações era também igualada aos quatro pontos cardeais: norte, sul, leste e oeste. Como mencionamos, essa é uma versão da mandala arquetípica. Além disso, Rheinfelden sugere que os naipes são um reflexo da sociedade medieval, uma associação que foi elaborada por autores posteriores.

A primeira sugestão de adivinhação com as cartas é encontrada no baralho descrito por Jacopo Antonio Marcello. Criado entre 1412 e 1425 para Filippo Maria Visconti, o duque de Milão, esse baralho era obra do artista Michelino da Besozzo, que trabalhou sobre um projeto criado por Marziano da Tortona, o secretário, tutor e astrólogo do duque. Esse é também, como aprendemos no capítulo 4, o baralho mais antigo conhecido a apresentar trunfos. Ele consistia em quatro naipes com dez cartas numeradas, além de um rei e uma rainha em cada naipe. Os símbolos dos naipes eram quatro aves distintas: águias, fênix, rolas e pombas. Segundo Marziano, que discorreu em detalhe sobre o simbolismo do baralho, cada naipe tinha a intenção de representar um objetivo ou desejo da vida, agrupado em dois pares contrastantes. O conjunto também continha dezesseis trunfos compostos de deuses clássicos. Além de formar um naipe separado de arcanos, quatro deuses eram designados para cada naipe e simbolizavam as qualidades apropriadas para cada objetivo. As águias, representando a virtude, receberam Júpiter, Apolo, Mercúrio e Hércules; as fênix, representando as riquezas, receberam Juno, Netuno, Marte e Éolo; as rolas, representando a castidade, receberam as deusas Palas, Diana, Vesta e Dafne; e as pombas, representando a sensualidade, receberam Vênus, Baco, Ceres e Cupido.

Podemos ver que os quatro objetivos de Marziano eram similares aos significados que sugerimos para os naipes mamelucos e que essas qualidades se prestariam a significados mânticos. Marziano, no entanto, não descrevia um uso divinatório para seu baralho, mas também não explicava como ele seria usado em uma partida, e o emprego de pássaros como símbolos sugere uma conexão com antigos augúrios.

Um dos primeiros textos a descrever previsões com as cartas é o *Juego de Naypes* espanhol, de cerca de 1450, de Fernando de la Torre, que dedicou seu trabalho à condessa de Castañeda. Fernando descrevia uma partida jogada com um baralho de 49 cartas dos quatro naipes espanhóis, com nove cartas numeradas e três cartas da corte em cada naipe. O baralho também incluía uma lâmina adicional do *Emperador*, que funcionava como um coringa. Fernando também mencionava que o baralho poderia ser usado para ler a sorte, mas apenas se o assunto fosse o amor. As cartas poderiam prever o interesse amoroso de um homem com cada naipe representando uma classe diferente de mulher: moedas simbolizavam as donzelas; copas, as esposas; espadas, as freiras; e paus, as viúvas.

O grupo seguinte de textos de que temos notícia descrevendo previsões com cartas foi publicado na Alemanha no fim do século XIV e começo do XV. Possivelmente o mais antigo é o *Mainzer Kartenlosbuch* (“O livro de ler a sorte de Mainz”), publicado em Mainz ou Ulm, em diferentes edições em 1505 e 1510. O *Mainzer Kartenlosbuch* se utiliza do baralho de quatro naipes germânico, com sinos de falcão, corações, folhas e bolotas como símbolos.

Seria de esperar que esses textos fossem fontes valiosas para determinar os significados europeus mais antigos associados às cartas, mas as cartas nesse sistema são usadas apenas como meio de encontrar respostas em um livro e não contêm significados em si. Além disso, os significados registrados nos livros germânicos são publicados em versos frívolos, que parecem arbitrários, tais como: “Vens bebendo demasiado da videira, portanto vais encontrar tristeza”. Esses sistemas têm mais em comum com os biscoitos da sorte, criados como um passatempo leve, do que com uma divinação séria.

Freue dich vnd hab ein freyes leben
 Ere vnd gut wirt dir got geben
 Vnd dein grosse nützlichkeit
 Davon dein lob wirt gar breyt
 Lob got vnd diene ym wol
 Dein betz wirt noch freuden vol
 Vnd diene ym mit trewen
 Es wirt dich nit gereuen



Figura 33. O Valet de Folhas. Mainzer Kartenlosbuch, 1487.

FRAUDE						33
 Va a carte 8 al q̄dro del prencipe e caua una carta				 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a carte 30 al q̄dro del scādolo e caua una carta	 Va a carte 30 al q̄dro del scādolo e caua una carta
 Va a carte 30 al q̄dro del scādolo e caua una carta	 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a carte 34 al q̄dro de la Busia e caua una carta	 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a carte 36 al quadro del vero e caua una carta	 Va a carte 34 al q̄dro de la Busia e caua una carta	 Va a carte 34 al q̄dro de la Busia e caua una carta
 Va a carte 34 al q̄dro de la Busia e caua una carta	 Va a carte 36 al quadro del vero e caua una carta	 Va a carte 28 al q̄dro del prencipe e caua una carta	 Va a carte 28 al q̄dro del prencipe e caua una carta	 Va a carte 30 al q̄dro del scādolo e caua una carta	 Va a carte 28 al q̄dro del prencipe e caua una carta	 Va a carte 36 al quadro del vero e caua una carta
 Va a carte 36 al quadro del vero e caua una carta	 Va a carte 28 al q̄dro del prencipe e caua una carta	 Va a carte 30 al q̄dro del scādolo e caua una carta	 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a carte 30 al q̄dro del scādolo e caua una carta	 Va a carte 28 al q̄dro del prencipe e caua una carta
 Va a carte 28 al q̄dro del prencipe e caua una carta	 Va a carte 30 al q̄dro del scādolo e caua una carta	 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a carte 34 al q̄dro de la Busia e caua una carta	 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a carte 30 al q̄dro del scādolo e caua una carta
 Va a carte 30 al q̄dro del scādolo e caua una carta	 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a carte 34 al q̄dro de la Busia e caua una carta	 Va a carte 36 al quadro del vero e caua una carta	 Va a carte 34 al q̄dro de la Busia e caua una carta	 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta
 Va a l'incōtro ne la Croce e caua una carta	 Va a carte 34 al q̄dro de la Busia e caua una carta	 Va a carte 36 al quadro del vero e caua una carta	 Va a carte 28 al q̄dro del prencipe e caua una carta	 Va a carte 36 al quadro del vero e caua una carta	 Va a carte 36 al quadro del vero e caua una carta	 Va a carte 34 al q̄dro de la Busia e caua una carta
 Va a carte 34 al q̄dro de la Busia e caua una carta	 Va a carte 36 al quadro del vero e caua una carta	 Va a carte 28 al q̄dro del prencipe e caua una carta	 Va a carte 30 al q̄dro del scādolo e caua una carta	 Va a carte 28 al q̄dro del prencipe e caua una carta	 Va a carte 28 al q̄dro del prencipe e caua una carta	 Va a carte 36 al quadro del vero e caua una carta

Figura 34. Página com uma alegoria sobre a fraude e significados divinatórios para pares de cartas. Le Sorti, de Marcolini, 1540.

Na Itália, a primeira evidência conclusiva de divinação com um baralho de quatro naipes é o livro *Le Sorti* (“As sortes”), escrito por Francesco Marcolini (c. 1500-c. 1559) e publicado em Veneza em 1540 (*figura 34*). O *Le Sorti* faz uso de um baralho italiano de quatro naipes e é mais sério em seu propósito filosófico, mas bastante influenciado pela leitura da sorte com dados e apenas ilustra rei, cavaleiro, valete, dez, nove, oito, sete, dois e ás do naipe de ouros, usados individualmente e em pares. Mais uma vez, porém, as cartas são utilizadas apenas como meio de encontrar as respostas escritas no livro, redigidas em versos de três linhas chamados tercetos, compostos pelo poeta Lodovico Dolce (1508-1568).

O *Le Sorti* lista cinquenta perguntas. Para encontrar a resposta à pergunta escolhida, o consulente tira duas cartas e encontra a página na qual as duas cartas da pergunta estão relacionadas com uma alegoria sobre uma virtude ou um vício. Então, uma carta mais é tirada, e o consulente é redirecionado para uma página sobre princípios abstratos. Essa página oferece uma carta adicional, ilustrada na página. A carta do livro é combinada com outra, tirada do baralho, e essas duas levam a uma página, encabeçada por um filósofo, na qual a resposta final é alcançada.

Uma das primeiras menções de simbolismo conectado com um tarô italiano é encontrada em um poema atribuído ao conde Matteo Maria Boiardo (1441-1494), poeta da corte de Hércules d’Este, de Ferrara. Entre 1460 e 1494, Boiardo escreveu seu poema sobre um conjunto de lâminas de tarô. O baralho que ele descreve tem quatro naipes menores com catorze cartas cada um e um quinto naipe de trunfos com 22 cartas – um Louco e 21 figuras –, que ele chama de “O Triunfo do Mundo Vaidoso”. Essa é uma das referências mais antigas para um baralho com 22 cartas no naipe dos trunfos, mas aqui vamos focar apenas a descrição que ele faz dos naipes menores. Diferentemente dos outros baralhos de tarô, os naipes de Boiardo são olhos, vasos, flechas e chicotes, que em seu poema simbolizam as quatro paixões humanas: medo, ciúmes, esperança e amor. Com um pouco de imaginação, no entanto, podemos usar essas paixões, além da forma e uso de seus símbolos, para equiparar os naipes de Boiardo ao baralho- -padrão: olhos para ouros, vasos para copas, flechas para espadas e chicotes para paus. Depois da morte de Boiardo, um baralho em xilogravura foi produzido com base no poema dele. A única cópia existente contém os quatro naipes

menores, mas nenhum dos trunfos. Os significados estão escritos em cada carta (*ver figura 31*).

No mesmo período em que Boiardo escrevia, um baralho em gravura foi criado em Veneza ou Ferrara, no qual todas as cartas numeradas menores eram ilustradas com figuras interagindo com os símbolos do naipe. Esse baralho inovador era o tarô Sola Busca, um dos modelos históricos que influenciaram Pamela Colman Smith na criação do tarô de Waite-Smith. Embora as ilustrações nas cartas numeradas do Sola Busca não sejam necessariamente projetadas para uso divinatório, como as de Smith, e não sejam consistentes por completo com seus temas, há uma sensação geral criada para cada naipe que ilustra quatro diferentes paixões ou preocupações humanas. No naipe de paus, há várias cartas com homens carregando com diligência seus feixes de paus e, no ás, dois *putti* (meninos nus com asas) cooperam para erigir um único bastão. Isso parece representar o trabalho. No naipe de espadas, há várias imagens de homens entristecidos sobrecarregados com suas trouxas de espadas. No ás, dois homens lutam pela posse de uma espada e, no três, encontramos três espadas furando um coração, um modelo para o Três de Espadas de Smith e uma imagem de tristeza (*figura 35*). No naipe de ouros, as moedas são manufaturadas ou guardadas em baús, cestas ou vasos. Isso parece representar riqueza. No naipe de copas, há numerosas imagens de sátiros, querubins ou *putti*, alados ou não, brincando com uma coleção de vasos ou fazendo música, o que parece representar o amor e a alegria.

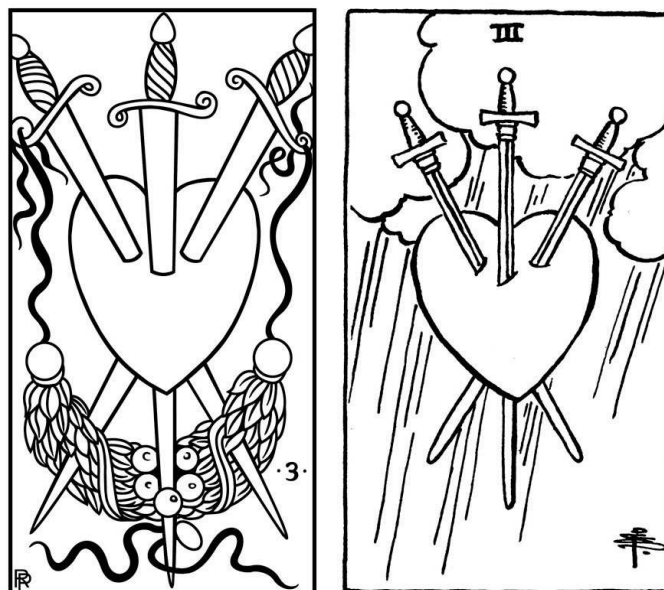


Figura 35. O Três de Espadas. Reprodução do tarô Sola Busca, século XV, e do tarô de Waite-Smith, 1909.

Nas cartas da realeza do Sola Busca, encontramos pistas de que os naipes estão relacionados aos quatro elementos. O Rei de Paus está sentado sobre um trono apoiado por leões, sugerindo o Sol e o Fogo. O Valete de Paus caminha no deserto, que é quente e seco como o Fogo. O Rei de Espadas tem quatro grifos alados colados ao trono, como se fossem carregá-lo até seu elemento, o Ar. Há também uma roda no trono. Esse detalhe sugere que ele representa Alexandre, o Grande, que, segundo a lenda, voava em uma biga puxada por grifos. O Rei e a Rainha de Ouros estão sentados em tronos muito sólidos, firmando-os na Terra; a Rainha de Copas tem golfinhos nos braços de seu trono, simbolizando a Água, e a taça do valete tem um bico, desenhado para verter líquido. Alguns desses detalhes foram copiados por Smith e usados para ligar a corte aos elementos em seu baralho. O tarô Sola Busca também contém o Louco e os 21 trunfos e teria sido ainda um elo importante na evolução do naipe dos trunfos, exceto que seus trunfos não seguem o padrão alegórico e são ilustrados com uma série de heróis legendários.

Outro exemplo de associações com os naipes, de origem desconhecida, vem da história oral da criação dos símbolos dos naipes franceses. Segundo a lenda, o cavaleiro francês Étienne de Vignolles⁹ criou os símbolos no século XV para o jogo de *piquet*. Os corações representavam o clero; as espadas

eram as pontas de lança dos cavaleiros; os ouros eram pontas de flecha representando os vassalos; e os paus eram trevos, representando os camponeses. O historiador de tarô Ronald Decker nos conta que, em 1704, Claude-François Ménéstrier (1631-1705), um padre francês e ministro de Estado, aprofundou-se sobre essa relação em um ensaio sobre a história das cartas. Ménéstrier comparava os quatro naipes italianos aos quatro franceses e às quatro classes da sociedade medieval: clero, nobreza, mercadores e camponeses.

Isso é esclarecedor quando percebemos que cada classe na Baixa Idade Média era associada a uma virtude. A virtude escolhida é aquela necessária para subir de uma classe para a próxima. Os camponeses precisavam desenvolver a temperança para que fossem confiados com o dinheiro dos mercadores; os mercadores precisavam desenvolver a força para se juntarem aos nobres; os nobres precisavam desenvolver a justiça para se tornarem guardiões da moralidade; e o clero precisava desenvolver a prudência para se tornar santo. Essa é uma hierarquia abastecida pela virtude que parece derivar da *República*, de Platão. Vemos aqui mais uma vez uma conexão com um sistema de quadruplicidade no estilo mandala.

O primeiro autor conhecido a discorrer sobre o simbolismo do tarô foi Francesco Piscina, cujo *Discorso* foi publicado no norte da Itália em 1565. Piscina menciona que outros associaram os quatro naipes menores do tarô com as quatro estações, os quatro pontos cardeais e as quatro idades do homem, mas não vê mérito nessas associações. Prefere comparar os naipes às condições da vida humana, com os naipes femininos relacionados à paz, e os masculinos, à guerra. Ele iguala o naipe de ouros ao contentamento, por serem o meio de satisfação dos desejos; o naipe de copas, ao vinho, que traz alegria e paz; espadas são igualadas à guerra moderna, e paus, à guerra antiga, começando com a primeira, quando Caim golpeou Abel.

Um segundo *Discorso* anônimo foi escrito na Itália aproximadamente ao mesmo tempo que o de Piscina. Nesse texto, os naipes eram igualados a quatro ações: ouros para acumular riquezas, copas para a busca do prazer, espadas para a prática de artes marciais e paus para a criação literária. Esse autor anônimo também opina que os quatro humores, que governam os quatro tipos de personalidade e as quatro idades, derivam dessas quatro ações. Os humores são um sistema médico-alquímico relacionado aos quatro

elementos, e, embora essa tenha sido a primeira menção explícita a eles, sua presença era aludida desde o princípio pelas referências aos quatro elementos, atividades humanas e emoções. Discutiremos os humores em mais detalhe nas seções seguintes.

Em 1655, em seu livro *Bizzarrie Accademiche* (“Bizarrice acadêmica”), Giovanni Francesco Loredano (1607-1652) menciona que os quatro naipes simbolizam as quatro estações, como Piscina tentou refutar. Loredano escreveu: “As espadas representam a primavera, quando todos os príncipes entram em guerra. As moedas representam o verão, quando a renda é produzida depois da colheita das plantações. Copos cheios de vinho representam o outono. Bastões representam o inverno, porque durante o inverno as árvores estão sem folhas, como os bastões. Além disso, durante o inverno a madeira é necessária para aquecer”. Embora relacione naipes a estações, Loredano também faz uma relação com atividades humanas, e, na teoria dos humores, cada humor se relaciona a uma estação e atividade.

O primeiro autor ocultista a escrever sobre o significado dos naipes foi o francês Etteilla, que falou sobre previsões com os naipes franceses em *Manière de se récréer avec un jeu de cartes*, de 1770. Etteilla estudou os cartomantes franceses para determinar o sistema por trás de seu simbolismo. Percebendo que o sistema francês era baseado nas previsões italianas, também estudou com um cartomante do norte da Itália. Embora estivesse ciente do uso divinatório do tarô em 1770 e mencionasse isso em seu livro, descreveu a leitura pela primeira vez em 1782, ano seguinte à publicação do oitavo volume do *Monde Primitif*. Nessa obra, Court de Gébelin comparava os arcanos menores do tarô às quatro classes sociais, assim como Ménestrier fizera, mas, em vez de nomeá-las como medievais, alegou que seriam as quatro classes da sociedade egípcia. O segundo ensaio, pelo conde de Mellet, focava a divinação com ambos, o tarô e o baralho de quatro naipes francês, e os comparava a quatro qualidades divinatórias: paus com moedas e riqueza; corações com copas e felicidade; espadas com espadas e infortúnios; e ouros com paus e indiferença.

Nos atributos divinatórios que Etteilla designou às cartas da corte, podemos ver a mesma correlação com as quatro classes. Sua maior contribuição ao simbolismo do tarô veio, entretanto, em 1789, quando publicou o primeiro baralho redesenhado oculto, o Grand Etteilla. Em seu

baralho, Etteilla introduziu, pela primeira vez, a substituição de talismãs circulares no lugar das moedas. Também na carta dois de cada um dos naipes menores representou ao fundo uma imagem de um dos quatro elementos dos alquimistas (*ver figura 20*). É a primeira atribuição inequívoca dos elementos aos quatro naipes na história do tarô. Etteilla igualou paus à Terra, copas à Água, espadas ao Ar e moedas, ou talismãs, ao Fogo.

Os atributos elementais que Etteilla recomendou não são exatamente os mesmos com que a maioria dos leitores modernos de tarô trabalha, e, com base em nossa investigação, parece que as associações modernas concordam com as mais antigas. O sistema moderno se origina no trabalho do ocultista francês Éliphas Lévi, do século XIX, que reverteu as associações de Fogo e Terra de volta ao original. Lévi publicou suas concepções sobre o tarô em *Dogma da alta magia*, em 1854, e em *Ritual da alta magia*, publicado no ano seguinte. A principal preocupação de Lévi era equiparar o tarô ao simbolismo místico da cabala cristã hermética.

Lévi relacionava os naipes menores do tarô às quatro letras do Tetragrammaton, o nome de Deus escrito em quatro letras hebraicas. Na cabala cristã do século XVII, já havia correlações entre as quatro letras do Tetragrammaton, os quatro símbolos dos evangelistas e os signos fixos do zodíaco, e, assim, os quatro elementos e outros símbolos alquímicos. Ao adicionar os quatro naipes do tarô, Lévi fez com que as cartas se encaixassem nesse sistema mágico de correspondências. Ele relacionou o touro de São Lucas ao signo de Touro e à Terra; o anjo de São Mateus a Aquário e à Água; a águia de São João a Escorpião e ao Ar; e o leão de São Marcos ao signo de Leão e ao Fogo. Lévi parece ter cometido um erro em suas correlações astrológicas. Escorpião é na verdade um signo de Água, e Aquário, de Ar. Talvez Lévi sentisse que a águia associada ao Escorpião ficaria mais em casa no Ar e que o homem derramando água, a imagem de Aquário, se encaixaria melhor na Água. Qualquer que tenha sido seu raciocínio, a correlação de Lévi para os elementos é a que a maioria dos tarólogos usa hoje.

Lévi interpretou as moedas do tarô como talismãs mágicos, que ele chamou de pantáculos. Lévi cunhou o termo “pantáculo” para distinguir de pentáculo, que é um talismã composto de uma estrela de cinco pontas inserida em um círculo. Lévi percebeu que o naipe tradicional de moedas mostrava um círculo com uma flor de quatro pétalas ao centro (*ver figura*

32). A ideia de que as moedas eram de fato pentáculos, com a estrela de cinco pontas, foi declarada pela primeira vez pelo ocultista Paul Christian, em seu *Histoire de la magie* (“História da magia”), publicado em 1870. A Golden Dawn, a sociedade oculta inglesa fundada em 1888, adotou essa ideia e usou essa forma no tarô de Waite-Smith. Também Lévi ligou paus ao bastão que brotou de Arão, e foi assim que Smith retratou.

Além da ideia de pentáculos no lugar de moedas, a Golden Dawn adotou as correspondências elementais de Lévi para os naipes. Arthur Edward Waite e Pamela Colman Smith eram membros da Golden Dawn e, em 1909, criaram aquele que se tornaria o baralho mais influente do século XX. Waite e Smith adotaram as associações elementais de Lévi, mas corrigiram as correlações astrológicas. Essas associações para os naipes no tarô de Waite-Smith são claramente ilustradas nas cartas da corte, em particular no rei e na rainha de cada naipe (*ver figuras 21 e 22*). Eles são mostrados sentados em cenários dominados por seu elemento: caramanchões floridos e parreiras para Terra; mar para Água; céu para Ar; e deserto para Fogo. Smith também mostrava as criaturas elementais de Paracelso decorando os tronos, as roupas e o entorno de cada figura. Cada rei também tem símbolos que o ligam a um ou mais símbolos dos evangelistas na carta do Mundo e ao signo fixo do zodíaco associado a ele.

Outra inovação do tarô de Waite-Smith é que os quatro naipes receberam o nome das quatro ferramentas do Mago em rituais cerimoniais. Para ajudar a frisar isso, encontramos todas elas desenhadas na mesa do Mago, nos trunfos. Como dito acima, os paus de Waite-Smith são representados como o bastão que floresceu de Arão e chamados de varinhas, e as moedas são mostradas com a estrela de cinco pontas nelas e chamadas de pentáculos. Os outros dois naipes mantêm seu título tradicional.

Tabela 8. Correlações para os quatro naipes menores do tarô

Origem 1340-1367				
Naipes mameluco	Moedas	Copas	Cimitarras	Bastões de polo
Significado	Riqueza	Sensualidade	Artes marciais	Esporte
Naipes italianos e espanhóis	Moedas	Copas	Espadas	Bastões

Rheinfelden, 1377

Naipes	Moedas	Sinos	Escudos	?
Civilização	Romana	Babilônica	Grega	Persa

Juego de Naypes, c. 1450

Interesse amoroso	Donzelas	Esposas	Freiras	Viúvas
--------------------------	----------	---------	---------	--------

Símbolos dos naipes suíços, 1460

Naipes	Sinos de falcão	Rosas	Escudos	Bolotas
---------------	-----------------	-------	---------	---------

Símbolos dos naipes alemães, 1460

Naipes	Sinos de falcão	Corações	Folhas	Bolotas
---------------	-----------------	----------	--------	---------

Boiardo, 1460-1494

Naipes	Olhos	Vasos	Flechas	Chicotes
Paixão	Ciúme	Esperança	Amor	Medo

Sola Busca, fim do século XV

Paixão	Riqueza	Alegria ou Amor	Tristeza	Trabalho
Elemento	Terra	Água	Ar	Fogo

Étienne de Vignolles, 1470

Naipes francês	Pontas	Corações de flecha	Pontas de lança	Trevo
Classe	Vassalos	Clero	Cavaleiros	Camponeses

Discorso, de Piscina, 1565

Condições	Contentamento	Vinho, Paz	Guerra moderna	Guerra
------------------	---------------	------------	----------------	--------

Discorso, anônimo, c. 1565

Ações	Ganhos	Busca	Artes	Escrita
	Riquezas	Prazer	marciais	Literatura

Loredano, 1655

Estação	Verão	Outono	Primavera	Inverno
Ações	Colheita	Fazer	Ir para	Aquecer
	Riqueza	vinho	a guerra	com madeira

Padre C.-F. Ménestrier, 1704

Naipes italiano	Moedas	Copas	Espadas	Bastões
Naipes francês	Ouros	Copas	Espadas	Paus
Classe medieval	Mercadores	Clero	Nobreza	Camponeses

Court de Gébelin e conde de Mellet, 1781

Naipes francês	Paus	Copas	Espadas	Ouros
-----------------------	------	-------	---------	-------

Classe egípcia	Comércio	Sacerdote	Realeza	Agricultura
Significado de leitura	Riqueza	Felicidade	Infortúnio	Indiferença
			Mal	Campo

Etteilla, 1770-1782

Tipo da corte	Materialista	Religioso	Militar	Rústico
Elemento	Fogo	Água	Ar	Terra

Éliphas Lévi, 1854-1855

Letra do Tetragrammaton	He final	He	Vau	Yod
Mundo da cabala	Assiah	Briah	Yetzirah	Atziluth
Evangelista	Lucas	Mateus	João	Marcos
	Touro	Homem	Águia	Leão
Signo fixo	Touro	Aquário	Escorpião	Leão
Elemento	Terra	Água	Ar	Fogo
Essência	Sal	Mercúrio	<i>Azoth</i>	Enxofre

Tarô de Waite-Smith, 1909

Ferramenta mágica	Pentáculo	Copa	Espada	Varinha
Signo fixo	Touro	Escorpião	Aquário	Leão
Elemento	Terra	Água	Ar	Fogo
Elemental	Gnomo	Ondina	Sílfide	Salamandra
Relíquia	Prato ou Pátina	Graal	Espada de Davi	Lança de Longino
Tesouro irlandês	Pedra de Fál	Caldeirão de Dagda	Espada de Nuada	Lança de Lug

Ronald Decker, 2004

Deus planetário	Júpiter	Vênus	Marte	Saturno
Temperamento	Jovialidade	Bênçãos	Combatividade	Inércia
Símbolo	Moeda	Taça de vinho	Espada	Bengala

Em 1933, Waite escreveu *The Holy Grail: the Galahad Quest in Arthurian Literature* (“O cálice sagrado: a missão de Galahad na literatura arturiana”), em que parece ter mudado de opinião sobre essas associações. Ele escreveu que as moedas tradicionalmente continham um símbolo de quadruplicidade, e não um de cinco pontas, e que o bastão (ou varinha) deveria na verdade ser entendido como uma lança. Como os ocultistas franceses, comparou-o ao naipe de ouros¹⁰, que pode ter sido originalmente uma representação de uma ponta de lança. A razão para essa mudança era que Waite estava tentando encontrar uma associação mística mais profunda para os naipes nos quatro objetos sagrados, ou relíquias, associado com a busca do Graal. As relíquias incluem: o Graal; uma pátina, o prato que apoia a Eucaristia na missa católica; uma espada, que teria pertencido ao rei Davi ou

teria sido usada para decapitar João Batista, dependendo da versão da história; e a lança do soldado romano Longino, que a usou para perfurar Cristo durante a crucificação. Em seu livro, Waite também encontrou uma fonte pré-cristã para essas relíquias na antiga lenda celta sobre os quatro tesouros, ou talismãs, dos Tuatha Dé Danann, os antigos deuses da Irlanda. Essas quatro ferramentas mágicas eram a pedra de Fál, que determinava destinos, o inexaurível caldeirão de Dagda, a invencível espada de Nuada e a insaciável lança de Lug. Com essa correlação, Waite conectava o tarô aos antigos mistérios celtas.

As associações elementais do Waite-Smith são seguidas pelo Thoth Tarot, de Crowley, e pela maioria dos baralhos modernos. A maioria dos tarólogos hoje as considera padrão. Mas devemos mencionar mais um autor que contribuiu para essa discussão. Ronald Decker, em seu *Art and Arcana: Commentary on the Medieval Scapini Tarot* (“Arte e arcanos: comentário sobre o Medieval Scapini Tarot”), de 2004, faz uma relação entre os naipes do tarô e os quatro temperamentos dos planetas. Os quatro temperamentos são um tema encontrado na arte renascentista em que a jovialidade de Júpiter é mostrada com este segurando uma moeda; a bênção de Vênus é simbolizada pela deusa segurando uma taça de vinho; a combatividade de Marte é ilustrada pelo deus com uma espada; e a inércia de Saturno mostra o velho deus com sua bengala. Esses quatro estão divididos em pares chamados benéficos e maléficos.

Os quatro elementos

Embora o alquimista Etteilla tenha sido o primeiro a explicitamente fazer a conexão entre os quatro naipes do tarô e os elementos alquímicos, havia alusões a tal conexão em comentários mais antigos. Essa associação começou logo depois de as cartas serem introduzidas na Europa. A primeira pista é a divisão masculina e feminina dos naipes, que também fez parte da teoria dos quatro elementos desde o começo.

Na tradição filosófica ocidental, a teoria dos quatro elementos é atribuída ao filósofo pitagórico Empédocles, do século V. Ainda que pelos padrões modernos nós o consideremos um físico, ele se considerava um mago e escreveu suas teorias em formato poético. Não temos nenhuma das obras completas de Empédocles, apenas um fragmento poético no qual ele escrevia sobre os elementos. Peter Kingsley, em seu livro *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic: Empedocles and the Pythagorean Tradition* (“Antiga filosofia, mistério e magia: Empédocles e a tradição pitagórica”), fornece a seguinte tradução:

Ouçá primeiro as quatro raízes de todas as coisas:

Ofuscante Zeus, fértil Hera, Aidoneus e

Nestis, que umedece as fontes dos mortais com suas lágrimas.

Kingsley nos conta que “raízes” é a palavra que Empédocles usa para os elementos e que ele está claramente fazendo uma correlação entre os elementos e os quatro deuses. Zeus, o rei dos céus, representa o Ar; Hera, sua esposa e deusa da Terra, representa a Terra; Aidoneus é um nome alternativo para Hades, o deus do submundo, cujo elemento é o Fogo; e Nestis é um nome siciliano para Perséfone, a donzela que Hades abduziu e forçou a se casar com ele, por isso as lágrimas e o elemento Água.

Esse exemplo ensina duas coisas. Primeiro, que as correlações entre os elementos e outros sistemas quádruplos eram praticados desde o princípio dessa teoria e são parte natural das teorias ocidentais sobre os elementos. A lista de quatro deuses de Empédocles não difere dos quatro temperamentos dos planetas mencionados antes. Segundo, que Empédocles vê os elementos como dois pares de casais, igualmente divididos entre os sexos. Essa divisão de macho e fêmea, com Ar e Fogo sendo masculinos e Terra e Água sendo

femininos, foi mantida em toda a literatura alquímica até o presente. Estamos vendo que os naipes do tarô tiveram uma divisão similar desde o começo e que a melhor correlação entre os naipes e os elementos deveria honrar esse equilíbrio sexual. Também encontramos dois casais simbolizando a divisão do mundo em quatro, representada no trunfo dois ao trunfo cinco, da Papisa até o Papa.

Essa observação revela a falha nas atribuições dadas por Etteilla, para quem o Fogo, masculino, está ligado ao feminino naipe de moedas, e a feminina Terra, ligada ao masculino naipe de paus. A correlação encontrada no baralho de Waite-Smith, apoiada pela maior parte dos tarólogos modernos, mantém as relações de gênero corretas. Também é essa que parece ter sido favorecida com mais frequência no passado. Perceba que até na correlação de Decker com os deuses planetários os benéficos se alinham com os naipes femininos, e os maléficos, com os masculinos.

Vimos como a presença dos elementos foi sugerida em associações iniciais para os naipes como parte de uma mandala cosmológica na qual os naipes são ligados aos quatro reinos ou às quatro classes. Tradicionalmente com essa associação a um reino ou a uma classe há também a associação com quatro temperamentos incorporados por cada classe ou reino. Essas listas dos quatro temperamentos se relacionavam aos elementos desde os tempos antigos por meio da teoria dos quatro humores. Embora os temperamentos, bem como os elementos, fossem primeiro sugeridos, eles faziam parte da estrutura simbólica das associações desde o princípio e foram mencionados nominalmente pela primeira vez no anônimo *Discorso* do século XVI.

Os quatro humores

Os símbolos tradicionais dos naipes são quatro ferramentas e, por sua natureza, relacionam-se a diferentes ações humanas, além das emoções e dos temperamentos associados a elas. Ouros sugere comércio e o prazer da prosperidade; copas, beber vinho e alegria; espadas, guerra e raiva; e paus, trabalho e fortaleza. Na Renascença, essa divisão em quatro temperamentos era comumente associada aos quatro humores.

Desde os tempos do antigo médico grego Hipócrates (460-370 a.C.) até o século XIX, o humorismo era uma teoria comum da anatomia e da psicologia humanas que ligava os quatro elementos às quatro substâncias líquidas no corpo pela interação de quatro qualidades. Platão, baseando-se na teoria de Empédocles sobre os quatro elementos, postulou que havia também quatro qualidades radicais: quente, frio, seco e úmido. Como explicado no capítulo 2, acreditava-se que cada elemento possuía duas qualidades, de modo que cada elemento partilhava uma delas com outro elemento. A qualidade partilhada permitia que um elemento se transformasse no outro, e essa teoria constituía a base da crença alquímica na transmutação.

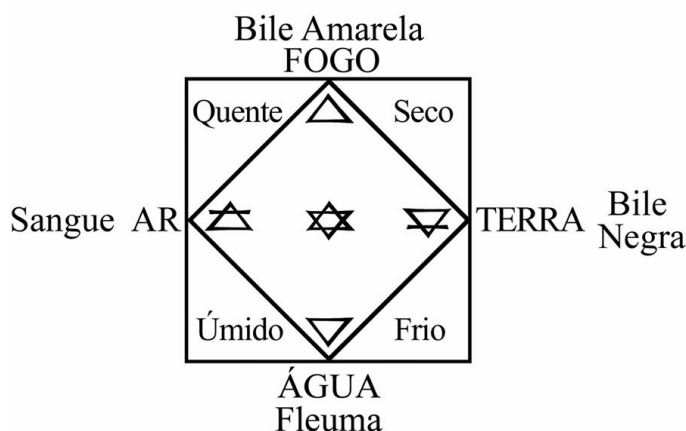


Figura 36. Os quatro elementos, as quatro qualidades e os quatro humores.

Os médicos da Antiguidade acreditavam que essas qualidades elementais existiam em um equilíbrio adequado em um corpo saudável e eram ligadas aos quatro sistemas líquidos, ou humores, no corpo, bem como aos elementos. Duas qualidades eram partilhadas por cada humor, e assim uma relação poderia ser estabelecida com o elemento que partilhava das mesmas

qualidades. Os humores são: fleuma, sangue, bile negra e bile amarela. As correlações entre os humores, seu elemento, estação do ano, parte do corpo que regem e temperamento associado podem ser vistas na tabela 9. Cada humor era mais ativo em sua respectiva estação ou órgão.

Acredita-se que o sistema clássico dos humores se origina da medicina egípcia e que a correlação entre os quatro humores, as estações e os órgãos humanos sugere um elo com as técnicas de embalsamamento, nas quais os quatro filhos de Hórus regiam as quatro direções e os quatro órgãos principais. Durante a mumificação, os quatro órgãos eram removidos do falecido e colocados em jarras, cada um com a cabeça do respectivo filho esculpida na tampa. Quando a múmia era colocada na tumba, os vasos eram colocados no entorno do sarcófago, cada um voltado para a direção apropriada – formando uma das mais antigas versões do quincunce. Hapi, com cabeça de babuíno, continha os pulmões e era colocado ao norte; Imset, com cabeça de homem, continha o fígado e era posicionado ao sul; Duamutef, com cabeça de chacal, continha o estômago e era posicionado a leste; e Qebehsenuf, com cabeça de falcão, continha os intestinos e era posicionado a oeste. Podemos ver que os pulmões e o fígado também fazem parte do sistema clássico.



Figura 37. Osíris erguendo-se do caixão em meio aos quatro filhos de Hórus. Reprodução do *Papyrus de Ani*, c. 1240 a.C.

Na teoria clássica, acreditava-se que os humores aumentavam e minguavam no corpo, dependendo da dieta e da atividade. Quando muito de um humor se acumulava no corpo, poderia levar a doenças. O excesso de um deles também estava associado a um tipo de personalidade ou temperamento. Na teoria clássica, uma pessoa com excesso de fleuma era denominada

fleumática e caracterizada como calma; com excesso de sangue, era sanguínea e caracterizada como corajosa; com excesso de bile negra, era melancólica e caracterizada como abatida; e, com excesso de bile amarela, era colérica e caracterizada como raivosa. Se compararmos esses temperamentos com as listas de qualidades e classes associadas aos naipes das cartas nas tabelas 8a e 8b, verificaremos que, embora não haja uma concordância perfeita entre as listas, se permitirmos pequenas variações nas associações que existiam na Europa na época, os humores podem ser vistos como a fonte para a listagem dos temperamentos. Também um humor era tido como característico de cada classe social. Sendo assim, como declaramos, a relação entre as classes e os naipes do tarô era também uma relação com os humores. Na tabela 9, os naipes foram acrescentados baseando-se na correlação-padrão com os elementos.

Por causa dos escritos de Galeno (131-201 d.C.), a teoria dos humores manteve sua popularidade por séculos e era considerada uma ciência de ponta na Renascença, quando o tarô estava se desenvolvendo. Alimentos e ervas eram usados para equilibrar os humores, além de técnicas como a sangria. A teoria humoral tornou-se a teoria dominante para explicar a psicologia humana, e vemos sua influência na literatura renascentista, como na peça *A megera domada*, de Shakespeare, entre outras. Também foi influente nas artes visuais, em particular no trabalho de Leonardo da Vinci e de Albrecht Dürer. A figura 38 mostra uma xilogravura de 1502 de Dürer ilustrando o tema da filosofia como o amor pela deusa Sofia, ou Sabedoria, que está entronada ao centro. Perceba a similaridade entre essa mandala quincunce e o Mundo no tarô. Nos cantos, Dürer faz uma relação entre os quatro ventos e as quatro direções, elementos, temperamentos e, pela guirlanda que vai se modificando, as estações. Nos cruzamentos, retrata quatro grandes filósofos representando quatro grandes civilizações.

Tabela 9. Correspondências dos humores

Humor	Bile negra	Fleuma	Sangue	Bile amarela
Elemento	Terra	Água	Ar	Fogo
Vento	Bóreas	Austro	Zéfiro	Euro
	– norte	– sul	– oeste	– leste
Estação	Inverno	Outono	Primavera	Verão
Órgão	Baço	Cérebro ou pulmões	Fígado	Vesícula
Qualidades	Frio – seco	Frio – úmido	Quente – úmido	Quente – seco

Tipo	Melancólico	Fleumático	Sanguíneo	Colérico
Caráter	Abatido	Calmo	Corajoso	Irascível
	Irritável	Impassível	Amoroso	Mal-humorado
Keirsey	Guardião	Racional	Artesão	Idealista
Deus	Epimeteu	Prometeu	Dionísio	Apolo
Naipes do tarô	Ouros	Copas	Espadas	Paus
Função junguiana	Sensação	Intuição	Pensamento	Sentimento



Figura 38. Sofia ao centro de um quincunce. *Philosophia*, de Albrecht Dürer, 1502.

Abaixo, cada um dos temperamentos humorais é listado com a descrição

de suas características.

Melancólico: corresponde à bile negra e ao elemento Terra. Os melancólicos são pensativos e em geral parecem ponderar ideias de peso. Podem ser gentis, atenciosos e poetas ou artistas visuais altamente criativos. Uma pessoa melancólica é com frequência perfeccionista, e Dürer retratou a Melancolia como a deusa do gênio criativo. Apesar de sua habilidade criativa, também podem se tornar obcecados com tragédias e crueldade e, portanto, deprimidos. Como artista, um melancólico pode se encontrar continuamente insatisfeito com suas obras e desejoso de melhorias.

Fleumático: corresponde à fleuma e à Água. Os fleumáticos em geral esbanjam contentamento e gentileza, mas de forma calma e impassível. Podem ser tímidos e preguiçosos e até inibir os outros com sua falta de entusiasmo. São conservadores, racionais, curiosos e observadores. Tornam-se bons administradores e são amigos compreensivos e confiáveis.

Sanguíneo: está associado ao sangue e ao Ar. Uma pessoa sanguínea é otimista, animada, confiante, popular e alegre. Pode ser sonhadora e em geral têm dificuldades em concluir seus objetivos. Pode ser ainda impulsiva e imprevisível. Pessoas sanguíneas podem ser energéticas, mas maníacas, com dificuldades em direcionar sua energia.

Colérico: corresponde à bile amarela e ao Fogo. Uma pessoa colérica é ambiciosa, energética e impetuosa. É gente que faz e também um líder que tenta inspirar as pessoas. Muitos líderes carismáticos militares e políticos eram coléricos. Entretanto, é fácil ficarem com raiva, podem ter temperamento ruim e dominar os outros temperamentos, especialmente os tipos fleumáticos.

Jung e as quatro funções psíquicas

Embora já no século XVII cientistas e filósofos descartassem a ideia dos quatro fluidos controlando os quatro temperamentos, os filósofos e psicólogos continuaram a refinar a teoria da personalidade dos quatro tipos até os dias de hoje. Nicholas Culpeper (1616-1654), Immanuel Kant (1724-1804), Rudolph Steiner (1861-1925), Alfred Adler (1870-1937), Eduard Spranger (1882-1963), Ernst Kretschmer (1888-1964) e Erich Fromm (1900-1980) trabalharam com teorias dos quatro temperamentos, mas em geral alteravam os nomes. Talvez o mais famoso a examinar essa teoria seja o fundador da psicologia profunda, Carl Jung (1875-1961).

Jung examinou os quatro temperamentos clássicos, mas sentia que eles não eram verdadeiros tipos psicológicos. Descartou a ideia de modificar os temperamentos e, em lugar disso, desenvolveu sua própria teoria quádrupla, baseada em suas próprias observações. Chamou a teoria de “as quatro funções da consciência”, em contraste às suas teorias a respeito da estrutura da mente inconsciente. Batizou suas quatro funções de Sensação, Intuição, Pensamento e Sentimento, e afirmou que cada uma pode se manifestar de forma extrovertida ou introvertida, o que expande a lista para oito tipos.

Jung publicou sua teoria pela primeira vez em 1921, na obra *Tipos psicológicos*. Durante a Segunda Guerra Mundial, Katharine Cook Briggs e sua filha, Isabel Briggs Myers, estudaram a teoria de Jung e desenvolveram um teste de personalidade baseado em suas funções e chamado Indicador de Tipo Myers-Briggs (*Myers-Briggs Type Indicator*). Primeiramente, o indicador foi projetado para ajudar mulheres entrando no mercado de trabalho a encontrar posições com as quais fossem compatíveis, mas, desde então, tornou-se um teste popular de personalidade usado por escolas e negócios. Embora seja baseado em Jung, o sistema Myers-Briggs tem duas funções adicionais, Julgamento e Percepção, elevando o total de funções para seis. Combinando as qualidades, elas chegaram a dezesseis tipos.

Em 1978, o psicólogo David West Keirsey, depois de estudar Jung e Myers-Briggs, desenvolveu uma nova teoria de tipos de personalidade, que publicou em seu livro *Please Understand Me* (“Por favor, entenda-me”). Keirsey organizou os dezesseis tipos de Myers-Briggs em quatro grupos, e

cada um tornou-se um temperamento. Ele então comparou esses quatro grupos aos quatro humores e temperamentos clássicos, mas mudou os nomes para Racional, Artesão, Guardião e Idealista. Keirsey chegou a equiparar seus quatro temperamentos aos quatro deuses clássicos, tal como um filósofo renascentista, como podemos ver na tabela 9.

Embora Keirsey estivesse tentando estabelecer uma relação do sistema junguiano com os temperamentos clássicos, de muitas formas o sistema junguiano na verdade se aproxima mais do intento místico das teorias antigas do que aquele desenvolvido por Keirsey. Também por manter a estrutura quádrupla, o sistema de Jung se encaixa melhor no simbolismo dos naipes do tarô do que o sistema Myers-Briggs. Como Jung achava que a psicologia contida na teoria dos humores estava ultrapassada, e como a teoria dos tipos psicológicos junguiana permite maior crescimento pessoal e está em harmonia com o intento místico do tarô, será mais útil ao tarólogo moderno trabalhar com as quatro funções junguianas em vez dos temperamentos clássicos ou os sistemas desenvolvidos depois de Jung.

A relação entre as funções e os naipes do tarô pode ser vista na figura 39. Para compreendermos essas correlações, porém, teremos de examinar mais de perto os significados dos termos de Jung. Como Jung afirmou em *Tipos psicológicos*: “Nunca é demais proceder com excesso de precaução no que diz respeito aos conceitos e termos que se utiliza, pois em nenhum outro domínio tais amplas divergências de significado ocorrem mais do que na psicologia”¹¹ (Princeton University Press, 1990, p. 408).



Figura 39. As quatro funções psíquicas junguianas.

As quatro funções representam habilidades ou talentos que cada pessoa tem em graus diversos. Ao nascer, cada um de nós recebe facilidades em uma ou mais funções, sendo, portanto, fraco em outras. Todo mundo tende a usar suas qualidades mais fortes para resolver problemas e fica em desvantagem quando aquilo que tem menos é o que a situação exige. Cada função pode ser expressa de forma introvertida ou extrovertida. Os introvertidos irão buscar as orientações dentro de si; são criativos e dissidentes. Os extrovertidos buscam as orientações nos outros; são conservadores e gregários. Ao contar cada tipo como extrovertido ou introvertido, multiplicamos as quatro funções para oito tipos.

A seguir está uma lista de cada função e uma descrição do tipo de personalidade no qual ela é dominante. Inclui correlações entre as funções e os elementos, as quais usamos para relacionar as funções aos naipes do tarô. Embora Jung fale do modelo sagrado dos quatro elementos em seu livro sobre as quatro funções, ele não faz correlações entre as duas coisas. As correlações abaixo são do autor. A informação nessa lista se baseia em:

JUNG, C. G. *Psychological Types*. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 330-408.

Sensação: A Sensação apenas pergunta se uma coisa existe e demonstra ter talento para manipulá-la. Jung diz: “A Sensação é a função psíquica que intermedeia a percepção do estímulo físico. É, portanto, idêntica à percepção”. Como podemos ver, a Sensação é uma investigação do mundo físico, simbolizado pela Terra e equiparado ao naipe de ouros.

O introvertido talvez tenda a ser artista, *connoisseur* ou técnico, e o extrovertido tende a ser engenheiro, contador, construtor ou investigador. A disciplina da Força é necessária para chegar à excelência da Sensação. Para o desenvolvimento dessa virtude, Platão recomendava o exercício físico.

Intuição: A Intuição é um talento para determinar como uma situação se desenvolveu e para onde se encaminha. Jung diz: “É a função que intermedeia percepções de maneira inconsciente”. É uma investigação direcionada ao inconsciente, que em geral é simbolizado pela Água e, portanto, pelo naipe de copas. Como a discípula de Jung, Marie-Louise von Franz, afirmou: “A Água é o símbolo preeminente para o inconsciente”.

O introvertido tende a papéis como o de poeta, místico ou sensitivo. O extrovertido ficaria mais confortável investigando o inconsciente da sociedade e pode se tornar um aventureiro ou empresário. A Prudência representa a sabedoria encontrada no inconsciente, por isso Platão acreditava que o que sabemos é, na verdade, lembrado. Na versão estoica do platonismo, a filosofia e a meditação eram recomendadas para desenvolver essa virtude.

Pensamento: Todo mundo pensa que a função Pensamento seja intelectual ou analítica. Ela pergunta por que ou o que é a realidade. Essa é uma função de tomada de decisão. Jung diz: “A expressão Pensamento deveria, em meu modo de ver, restringir-se a juntar ideias por meio de um conceito; em outras palavras, por meio de um ato de julgamento”. Pensar é contundente, porém intangível, como o Ar, e, portanto, relacionado ao naipe de espadas.

O introvertido pode tender ao papel de filósofo ou cientista pesquisador, e o extrovertido pode ser economista, juiz ou estadista. A Justiça representa a busca da verdade. Na versão estoica do platonismo, o estudo da matemática

era recomendado para desenvolver essa virtude.

Sentimento: O nome é muitas vezes incompreendido. Para Jung, Sentimentos não são emoções. Ele chama as emoções de “afetos”, que podem surgir de quaisquer funções. Os Sentimentos não criam efeitos na face ou no corpo. São muito mais profundos do que as emoções. Jung diz: “É recomendável distinguir afeto de Sentimento, já que o Sentimento pode ser uma função voluntariamente descartável, enquanto o afeto, em geral, não o é”.

O Sentimento é uma função de tomada de decisão que determina se algo é bom ou ruim. Como Jung diz, o Sentimento “dá ao conteúdo um valor definido no sentido de aceitação ou rejeição (‘gosto’ ou ‘desgosto’)”. O Sentimento motiva a pessoa à ação, o que é simbolizado pelo Fogo e o naipe de paus. Chorar e gritar são demonstrações de emoção, mas a raiva pode ser um Sentimento; a alegria e a gargalhada são emoções, mas o amor pode ser um Sentimento.

Um introvertido pode demonstrar talento como curador, educador, músico ou monge; um extrovertido pode tornar-se um cantor, organizador social ou político. A Temperança é necessária para evitar que o Sentimento prevaleça sobre a personalidade. A música é o estudo que Platão recomendava para desenvolver essa virtude e, portanto, essa função.

Assim como algumas pessoas são naturalmente canhotas ou destros, uma função será naturalmente mais fácil para um indivíduo e, portanto, será usada com mais frequência. Nós, no entanto, possuímos todas elas. A mais confortável para nós é chamada função dominante e deveria ser colocada no topo de um diagrama, tal como o da figura 39, que apresenta o Pensamento como dominante. As quatro funções podem ser divididas em dois pares, que são sempre polaridades um do outro. Se o Pensamento é dominante, como em nossa ilustração, então o Sentimento estará sempre na posição oposta, chamada inferior. Se a Sensação é dominante, a Intuição será inferior; se o Sentimento é dominante, o Pensamento será inferior; e, se a Intuição é dominante, a Sensação ficará na parte inferior. A função inferior é a mais difícil para o indivíduo desenvolver e usar, por isso fica basicamente sob o controle da mente inconsciente.

Ao longo da vida, se um indivíduo amadurece, ele desenvolve mais funções e se torna mais versátil em suas capacidades. Esse amadurecimento é o que Jung denominou processo de individuação, uma progressão rumo à integridade psíquica que pode ser comparada à iluminação. Em sonhos, esse processo é naturalmente simbolizado como uma jornada ao centro. Se um indivíduo consegue desenvolver as quatro funções e levar a paisagem psíquica completa à consciência, então o quinto elemento, o *self* verdadeiro, ou completo, é alcançado. Cada uma das virtudes correspondentes na lista é a qualidade positiva necessária para trazer equilíbrio a cada uma das funções e progredir rumo ao objetivo místico. À medida que um indivíduo se desenvolve, ele terá mais facilidade em desenvolver as duas funções no eixo oposto antes de encarar a função inferior.

Intuição e Sensação são usadas para investigar a realidade, mas não para tomar decisões. Por conta disso, são chamadas irracionais. Com irracional, Jung quer dizer passivo ou, em termos alquímicos, feminino. As outras duas funções, Pensamento e Sentimento, são de tomada de decisão. São chamadas racionais, ou seja, ativas ou masculinas. Assim, quando se comparam as funções aos elementos e aos naipes, as funções racionais precisam estar relacionadas aos elementos e aos naipes masculinos, e as funções irracionais, aos elementos e aos naipes femininos.

Outros autores tentaram comparar as quatro funções aos naipes do tarô, e se tornou popular relacionar Sentimento a copas/Água e Intuição a paus/Fogo, enquanto se mantém a correlação entre Pensamento e espadas/Ar e Sensação e ouros/Terra. Como podemos ver, essa correlação (como a de Etteilla para os elementos) atrapalha o simbolismo masculino e feminino entre as funções, os elementos e os naipes ao parear uma função racional com um naipe e um elemento femininos, e uma função irracional com um naipe e um elemento masculinos. Parece que esse equívoco acontece porque muitos autores observaram a similaridade entre as quatro funções e o simbolismo astrológico, conectando o zodíaco com os elementos e as quatro qualidades. As qualidades astrológicas associadas a cada elemento são pensamento com Ar, emoções com Água, preocupações materiais com Terra e energia criativa com Fogo. Essas se parecem no nome às funções, e emoções podem ser interpretadas erroneamente como sendo iguais aos Sentimentos, mas Sentimentos não são emoções para Jung, e a energia criativa é na verdade um

encaixe melhor no conceito junguiano de Sentimentos porque é ativo e voltado para decisões.

Apesar do nome da ação humana associada a cada naipe, quando os autores que escrevem sobre o tarô estão descrevendo as características dos naipes, o mais comum é atribuírem qualidades de Sentimento para paus e de Intuição para copas. Por exemplo, em *Setenta e oito graus da sabedoria*, a autora Rachel Pollack diz:

[...] Paus lutam constantemente, não tanto devido a problemas e objetivos reais, mas por gostarem de conflito, de uma oportunidade para usarem toda sua energia. Nos negócios, Paus representam comércio e competição; no amor, simbolizam romance, propostas, o ato de conquistar um amor e não a emoção do próprio amor.¹²

Essa citação descreve a energia derivada de decisões baseadas em julgamentos de valor, que está em consonância com o que Jung descreve da função Sentimento. Eis o que Pollack tem a dizer sobre a Água e copas em sua introdução do naipe de copas:

O Fogo representa a ação, a Água, a falta de forma ou a passividade. A Água não simboliza fraqueza; representa, antes, o eu íntimo [...].

[...]

A sequência de copas mostra uma experiência íntima que flui em vez de limitar, que abre em vez de restringir.¹³

Ambas as declarações se encaixam no conceito junguiano da função Intuição, que é passiva e focada na experiência interna.

O simbolismo dos números

Como falamos no começo do capítulo, o segundo elemento que era oferecido nos tarôs tradicionais para determinar o significado das cartas numeradas era o simbolismo associado aos números. O misticismo ocidental, incluindo a alquimia e a astrologia, está profundamente imerso no simbolismo numérico, e a maior parte das ideias ocidentais sobre o simbolismo numérico pode ser encontrada nos ensinamentos do filósofo Pitágoras, do século VI. É aceito por historiadores que Pitágoras trabalhava baseado em conhecimentos que coletou de ensinamentos mais antigos do Egito e da Babilônia. Ele é, no entanto, creditado por cunhar as palavras “filósofo”, “Cosmos” e “matemática”; é a primeira pessoa a declarar que toda a realidade pode ser expressa em números, o que é a base de toda a ciência moderna; e ele é famoso como matemático, em particular pelo teorema geométrico que leva seu nome. Pitágoras também via uma conexão entre a música e a ordem numérica e acreditava que números expressavam qualidades místicas arquetípicas, uma ideia que está no cerne do misticismo platônico.

Pitágoras ensinava que os números têm qualidades, além de quantidades e ordem sequencial, e que essas qualidades podiam ser expressas em figuras geométricas que funcionavam como poderosos símbolos mágicos. O círculo, conectado ao céu, ao Cosmos e uma expressão de unicidade, é um símbolo da divindade e da alma, enquanto o quadrado de quatro lados, relacionado aos quatro elementos, aos quatro pontos cardeais e às quatro estações, iniciadas pelos solstícios e equinócios, tem relação com o mundo físico. Por causa desse simbolismo, o processo que leva à realização de que o espiritual está contido no físico é em geral chamado de “a quadratura do círculo”, e os alquimistas usavam essa frase para descrever o Opus.

Um octógono ou um hexágono são em geral usados na arte para simbolizar a quadratura do círculo, porque essas figuras geométricas são formadas conectando-se pontos nos quais um círculo e um quadrado se sobrepõem. Esse simbolismo é refletido na arte cristã pela forma da Fonte da Vida, representada no centro do Paraíso ou Éden, e pela forma do jardim em si. Por esse motivo, essas formas também eram escolhidas para pias batismais

e batistérios. Nas cartas do Mundo, em alguns dos tarôs mais antigos, o hexágono era usado como a forma do Graal e o formato da cidade murada de Nova Jerusalém. Também na Renascença, a ideia de que uma figura bem proporcional poderia caber em um círculo e um quadrado se tornou um símbolo da combinação das naturezas física e espiritual da humanidade. Embora muitos artistas tentassem ilustrar esse conceito simbólico, o exemplo mais bem-sucedido é o desenho intitulado *Homem vitruviano*, de Leonardo da Vinci. No Mundo do tarô de Marselha, a quadratura do círculo é simbolizada pela figura Anima na guirlanda circular, representando o espírito, e quadrada pelos quatro animais evangélicos atribuídos aos quatro cantos.

Os pitagóricos acreditavam que o dez era o número do Cosmos e da perfeição, em que o grupo retornava à unicidade em unidade. Eles, por consequência, encontravam significados simbólicos nos primeiros dez dígitos. De novo, a fonte do simbolismo é encontrada na relação humana com a natureza. Acredita-se que a maioria da população pré-histórica desenvolveu o conceito de número ao contar seus dez dedos. Como resultado, quase todos os sistemas numéricos mundiais têm o dez como base. Para os pitagóricos, cada uma dessas dez unidades simbolizava uma qualidade arquetípica, e é provável que o poder associado aos números tenha levado à criação das dez cartas numeradas nos baralhos comuns de jogo (há baralhos com menos cartas numeradas). Ao longo do tempo, o simbolismo associado ao número dez tornou-se ambíguo. Em alguns casos, o dez permanece um símbolo de perfeição, mas esse simbolismo é partilhado com o nove, e, quando o nove representa a perfeição, o dez pode ser encarado como algo que vai além da conta.

Ao combinarem o conceito de unidade e a estabilidade do quatro com a perfeição do dez, os pitagóricos criaram seu símbolo mais sagrado, a tétrade (*tetractys*). A tétrade é uma pirâmide bidimensional composta de dez círculos empilhados em quatro camadas. Há quatro círculos na base, três na segunda camada, dois na terceira e um círculo no topo. Simboliza o processo da criação, desde o Um divino até realidade quádrupla. Cada uma das quatro camadas forma uma emanção desse processo.

A tétrade é o modelo para a sociedade perfeita de Platão, descrita na *República*, na qual os trabalhadores são a camada mais baixa; os soldados, a

segunda; os administradores, a terceira; e o rei (ou rainha) filósofo fica no topo. Plotino (205-270), o primeiro filósofo neoplatônico, nomeou as quatro emanções de Matéria, Alma (Alma do Mundo), *Noûs* (inteligência) e Uno. Quando contamos os espaços entre as camadas na tétrade, que representam as proporções que descrevem a harmonia musical (1:2 a oitava, 2:3 a quinta justa e 3:4 a quarta justa), como emanções adicionais, o número é elevado a sete e a tétrade pode ser correlacionada à escada dos planetas antigos e à escala musical pitagórica. Um rearranjo desses dez círculos no misticismo judaico levou à criação da Árvore da Vida cabalística, com suas dez *sefirot* descrevendo as emanções da criação divina. Essas emanções também eram comparadas aos antigos planetas e existiam nos quatro níveis da criação: Assiah, o físico; Yetzirah, o desenho; Briah, o conceito; e Atziluth, o primeiro impulso.

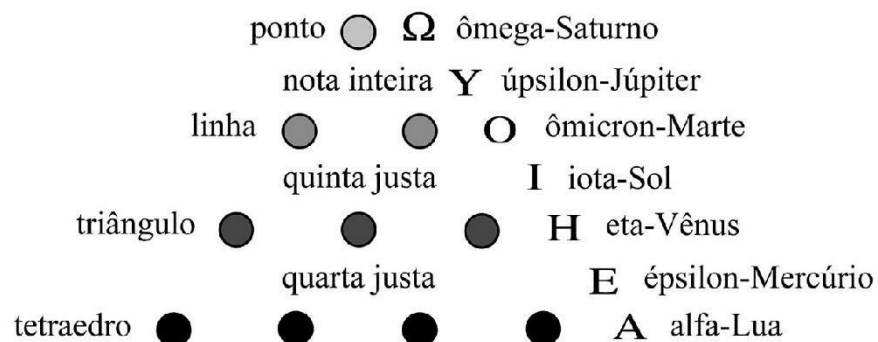


Figura 40. A tétrade com correlações com uma progressão geométrica, notas musicais, vogais gregas e planetas.

O simbolismo pitagórico não era estanque. Foi adotado e acrescido de elementos por místicos que vieram depois: clássicos, helenísticos, judaicos, cristãos e muçulmanos. Na Renascença, há uma rica história de associações em que artistas podiam se inspirar e as quais incorporar ao seu trabalho. Apresentamos a seguir uma lista de associações para cada um dos dez primeiros números, destinada a ajudar a interpretar o tarô. Algumas das interpretações são contraditórias, mas até mesmo essas contradições podem ser incorporadas no simbolismo tarológico.

Um: o símbolo primário da unidade. Para o místico, representa o Divino, chamado de Uno, o Bondoso e o Belo, por Platão e os neoplatônicos. É também a experiência de unicidade que os místicos buscam. Em um nível

mundano, o um é o começo, o novo, o independente, criativo, original, ambicioso, determinado e confiante, mas também pode ser um principiante ingênuo.

Dois: o número da dualidade e das polaridades masculina e feminina. Conforme ensinado por Empédocles, todas as polaridades são governadas pelos princípios de atração e repulsão, ou amor e ódio. O dois, portanto, pode simbolizar harmonia ou oposição: um amor, um pacificador, alguém que argumenta ou até um inimigo. O objetivo da alquimia é resolver todas as dualidades em unicidade. Para os pitagóricos, a dualidade básica dos números é expressa como ímpar/masculino e par/feminino. O dois era também representado geometricamente pela linha, que une dois pontos. Uma linha tem apenas uma única dimensão, o comprimento, e é tão teórica quanto um ponto. O dois, portanto, não era considerado um número de verdade, mas poderia ser pensado como um princípio feminino em contraste ao três, masculino (o um não era nem ímpar nem par). Em *A teologia da aritmética*, um texto do século IV sobre simbolismo numérico, o dois está relacionado à deusa Ísis, que era universalmente adorada como a deusa-mãe naquela época.

Três: o resultado criativo da interação entre o um e o dois. O três é uma solução criativa, positiva e otimista, mas também pode representar uma oposição triangular, como um triângulo amoroso. Como um número criativo, pode ser encarado como uma solução mágica. Invocações mágicas são em geral repetidas três vezes e contos folclóricos costumam incorporar três desejos. As religiões em geral atribuem a criação a três deuses ou deusas, ou, no cristianismo, três deuses em um. O três também se aplica aos três níveis da alma: a alma do apetite, a alma da vontade e alma da razão, que se conectam com o corpo, a mente e o espírito. Quando combinado com o quatro, representa o espírito unido com a matéria e se torna o sete, o número que representa a humanidade.

Na Renascença, a Prudência era em geral retratada com três faces, sugerindo que as outras três virtudes cardeais eram suas três faces e que ela seria a culminância delas. No *I Trionfi*, Petrarca divide seus seis triunfos em três pares opostos: Luxúria e Castidade, Morte e Fama e Tempo e Eternidade. Cada par pode ser comparado a uma das três almas platônicas em ordem ascendente. Na *Divina comédia*, Dante dividiu a obra inteira em três seções,

Inferno, Purgatório e Paraíso, em homenagem à Trindade cristã e em referência às virtudes cristãs, mas elas também podem estar ligadas à alma trina platônica.

Quatro: a completude do mundo físico com seus quatro pontos cardeais, estações e elementos. Na base da tétrade, o quatro é estrutura. Esse número também é a manifestação física, como vemos nas quatro eras da história, nas quatro idades do homem e nos quatro níveis de emanção da tétrade. Na arte renascentista, as Três Graças com Mercúrio como líder formavam um grupo de quatro como retratado na obra *Primavera*, pintada por Botticelli. Na *Divina comédia*, Dante conecta as quatro idades da vida com as quatro estações, os quatro humores e as quatro partes do dia da Igreja. De maneira similar, na pintura e na escultura, a Roda da Fortuna é representada com quatro figuras girando na roda, representando as quatro idades da vida. Em um nível individual, o quatro representa um trabalhador, que é prático, confiável, conservador, firme, lógico e disciplinado, mas pode também estar preocupado demais com o físico.

Cinco: o número da essência espiritual além do físico quatro. É a Quinta Essentia. Na mão, é o polegar que interage com os outros quatro dedos. No corpo, é a cabeça que controla os quatro membros. O cinco é um agente de mudança, adaptável, inteligente, idealista, espirituoso, curioso, mas também intrometido ou destrutivo. Por causa dos cinco sentidos, os cristãos relacionavam o cinco ao mundo sensual. As cinco chagas de Cristo ligam o número ao sofrimento.

Seis: o resultado de dois três somados. O seis é o número das relações, da harmonia, do amor, da paz e da beleza. Era o número associado a Afrodite, que incorpora todas essas qualidades. No antigo jogo de dados romano *jactus*, um resultado de seis em cinco dados ganhava uma estátua de Vênus. Os pitagóricos consideravam-no um número perfeito porque é a soma e o produto dos três primeiros números: $1 + 2 + 3 = 6$ e $1 \times 2 \times 3 = 6$. A *teologia da aritmética* afirma que o seis surge como produto dos primeiros numerais masculinos e femininos (2×3) e, portanto, representa o casamento ou o andrógino. No Gênesis, Deus criou o mundo em seis dias. Foi no sexto dia que criou o homem e a mulher. O seis, portanto, está associado ao mundo, ao Éden e aos sexos. No *I Trionfi*, há seis triunfos agrupados em três pares. No

sexto e último, Petrarca se une ao seu amor idealizado, Laura, na Eternidade, após o Julgamento Final. A estrela de seis pontas que foi adotada como símbolo do judaísmo é também um símbolo alquímico para a Anima Mundi. É formada ao combinar os símbolos triangulares para os quatro elementos (dois masculinos e dois femininos) em um só.

Sete: um número favorito da sorte e o número de planetas conhecidos no mundo antigo. Os antigos místicos, em transe, tentavam subir pela escada dos sete planetas para alcançar o Paraíso e receber a gnose, ou iluminação. O sete é místico, heroico, introspectivo, intuitivo, sensitivo, sábio, mas impetuoso. Sete também era o número da Igreja, como o templo da sabedoria, na Bíblia, conhecido por ter sete pilares. Do ponto de vista da Igreja, os sete pilares da sabedoria são os sete sacramentos; entretanto, também podem ser entendidos como as sete virtudes. O sete se relaciona às sete notas musicais, aos sete vícios e virtudes, aos sete dias da semana, ao sétimo dia sendo o dia de culto e aos sete centros da alma.

Oito: o dobro de quatro, transformando um quadrado, de quatro pontas, em um cubo, com oito. Assim como o mundo físico é delimitado pelos quatro pontos cardeais, o oito representa os cruzamentos transversais, o segundo grupo de quatro, que eleva o total para oito: nordeste, sudeste, sudoeste e noroeste. De maneira similar, são os quatro elementos e as quatro qualidades combinados. Além de representar os cruzamentos trimestrais, na antiga cosmologia havia oito esferas circundando a Terra: as esferas dos sete planetas e a oitava esfera, das estrelas fixas, que continha o zodíaco e representava o portal para o Paraíso. Essa associação do Cosmos com oito esferas e a Terra com oito direções – as quatro cardeais e as quatro colaterais juntas – era expressa pelo símbolo de uma roda com oito raios, que se tornou a Roda da Fortuna.

Já que o sétimo dia da criação era para descansar, os primeiros autores cristãos desenvolveram o conceito de um oitavo dia como o dia da regeneração e associaram-no a Cristo. Também se dizia que Cristo havia ressuscitado no oitavo dia – depois de uma semana e um dia. Também se pensava que a história tinha sete eras e, portanto, o oito estaria associado não apenas a Cristo, mas ao dia do Julgamento e à Justiça. Nos trunfos tradicionais, a Justiça é o número oito. Podemos pensar no oito como sendo

prático, justo, autoritário, bem-sucedido, corajoso, realizado, organizado e materialista.

Nove: o último dos numerais de um único dígito e o número associado ao céu, segundo os antigos místicos. O nove é um número de perfeição e completude, o retorno do investimento ou uma recompensa. O nove é três vezes o três, ou três ao cubo; se três é mágico e criativo, o nove tem esse poder ao cubo. Uma vez que o mês foi estabelecido como medida de tempo, foi visto que uma gestação humana leva nove meses ou luas para se completar. Nove, logo, foi associado à vida, ao nascimento e à Lua.

Na mitologia clássica, o nove é o número das Musas, companheiras de Apolo e regentes das artes. Na cosmologia antiga, a oitava esfera era o portal do Paraíso. Este era representado, portanto, pelo nove. Em reconhecimento do nove como um símbolo de perfeição, Dante continuamente equipara o nove a seu amor idealizado, Beatriz, na *Divina comédia*. Há também nove círculos do inferno no Inferno e nove paraísos no Paraíso. O nono Paraíso é o Primum Mobile. O nono círculo do Inferno é o pior. É ali que o Lúcifer de três cabeças morde continuamente o corpo dos três traidores: Brutus, Cássio e Judas.

Dez: o retorno à unidade após a finalização da série. Dez é um número de completude, perfeição e conquista, ou pode ser visto como algo além da perfeição do nove e, portanto, além da conta. Os pitagóricos consideravam o dez o número da perfeição. Era dito que continha todos os números e, portanto, todas as coisas. Os primeiros quatro números que compõem a tétrade, quando somados, resultam em dez: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$.

Na cosmologia do filósofo pitagórico Filolau (c. 470-c. 385 a.C.), ele visualizava a Terra como um planeta girando com os outros sete ao redor de um fogo central. Nesse sistema, o Sol era um planeta girando em torno do fogo, como os outros. Visto que isso só somava nove astros (sete planetas, Terra e o fogo central), Filolau decidiu que deveria haver mais um corpo para elevar o total a dez. Visualizou o décimo como uma segunda Terra que orbitaria o lado oposto do Fogo, de maneira que estava sempre oculta.

Como chefe das nove Musas, Apolo elevava o número do grupo para dez. Ele e as Musas eram uma temática comum nas estátuas de jardim da Renascença.

No Velho Testamento, encontramos as leis de Deus especificadas como os Dez Mandamentos, divididos em dois grupos de cinco. O dez é usado nos Evangelhos para designar um grupo completo, tal como as dez virgens em Mateus e os dez leprosos ou as dez moedas de prata em Lucas. Dante dividiu a *Divina comédia* em cem cantos, que é dez vezes dez e, assim, um número de perfeição. De forma similar, Beatriz, que é comparada ao nove é a guia do nono Paraíso, dá a Dante a visão de Deus, a qual é além dela, além do nono Paraíso e, portanto, dez. A visão de Deus é descrita como um ponto de luz cercado por nove círculos de anjos, mas também igualado a uma rosa, que é uma estrutura de cinco pétalas. Isso junta o cinco e o dez como símbolos de perfeição. Mas, fundamentalmente, a visão final é indescritível.

Uma hierarquia romântica das figuras da realeza

Estamos agora prontos para visitar o último sistema simbólico a acrescentar significado aos naipes menores: o código de cavalaria expresso na hierarquia das cartas da corte. Mas, primeiro, vamos examinar a história desse nobre código de ética e, mais uma vez, as contribuições dadas à Europa pela cultura islâmica. Além de apresentar aos europeus a literatura clássica, a alquimia, a confecção do papel e as cartas de jogo durante a Idade Média, a cultura islâmica na Espanha introduziu o misticismo sufi. A palavra “sufi” deriva da raiz *suf*, que quer dizer “lã”. Desde os tempos de Maomé (570-632) havia acetas muçulmanos que vestiam roupas de lã e buscavam uma espiritualidade pura, em contraste à atitude mundana dos governantes islâmicos. Esses acetas eram chamados “aqueles que choram”, ou aqueles que habitam “a cabana da tristeza”. Eram dualistas e pessimistas. Quando o imperador cristão Justiniano fechou a escola neoplatônica de Atenas, em 529, seus filósofos foram se refugiar na Pérsia. Três séculos depois, uma nova onda otimista de misticismo se espalhou a partir da Pérsia e transformou os acetas sufis em místicos poéticos e dançarinos inflamados pelo amor divino.

Durante esse período, o movimento sufi adquiriu uma qualidade neoplatônica, comparando o amor divino ao amor erótico. Mais tarde, os sufis ficaram conhecidos por adotar ideias helenísticas, neoplatônicas e herméticas, bem como por receber influências de gnósticos, zoroastristas e bramanistas da Índia, e os maiores alquimistas islâmicos eram sufis. Já no século XII, o sufismo havia desenvolvido um sistema neoplatônico, teosófico, que livremente falava dos ensinamentos de Hermes junto com o Corão e estava bem representado na Espanha muçulmana. Essa abertura por vezes levava os sufis a conflitos com as autoridades ortodoxas, e alguns foram executados como heréticos. Um exemplo foi o místico Hallaj (858-922), famoso por haver declarado: “Eu sou a verdade criativa”. Foi executado por sua crença e mais tarde acabou sendo chamado de “Mártir do Amor”.

A maior contribuição que os sufis deram à cultura islâmica foi por meio da poesia e da música. Tornaram-se mestres da poesia amorosa que expressava o desejo da alma pela união com Deus, o Amado. Nas formas poéticas que criaram, esse desejo estava presente na metáfora de um amante

desejando o ser amado. A beleza eterna era simbolizada pela beleza feminina, e o ser amado, por uma mulher de classe mais alta ou além do alcance do cantor (como na moderna canção brasileira “Garota de Ipanema”). Em outras formas, dizia-se que a alma seria a esposa amorosa de Deus. A poesia deles infiltrou-se na cultura islâmica de tal forma que toda poesia amorosa do Oriente Médio foi influenciada por ela, e a distinção entre o amor profano e o espiritual tornou-se ambígua. Nos séculos XII e XIII, esses cantores místicos inflamaram os cristãos da Espanha e do sul da França com sua paixão, e a tradição dos trovadores nasceu.

Os trovadores eram na maioria nobres que compunham poemas de amor no vernáculo, os quais eram apresentados pelos músicos profissionais chamados jograis (o Louco e o Mago do tarô são exemplos de jograis). Os jograis viajavam de um castelo para outro cantando, fazendo piadas e apresentações para se manter. A imagem do amor nobre que conceberam transformou o pensamento europeu. O assunto de suas canções era sempre o amor e a beleza, que viam como uma força de transformação espiritual. As músicas eram de nobres cavaleiros que prometiam seu amor a uma dama de status social mais elevado, e o cavaleiro seria transformado ao tentar se provar digno do amor dela por suas façanhas.

Sua área de atuação era primeiro a Espanha, o sul da França e a Itália. Graças à influência de padrinhos poderosos, como Leonor da Aquitânia, vinda do sul e casada primeiro com o rei da França e depois com o da Inglaterra, suas canções logo se espalharam para o norte, onde se misturaram a canções de aventura e se tornaram a literatura românica ou de romance. A palavra “romance” se refere ao fato de que as obras eram escritas nas línguas românicas, em vez do latim. Os romances mesclavam amor e aventura de um jeito que agradava a homens e mulheres. No coração das histórias havia o ideal da dama como o fator motivador espiritual por trás das façanhas de um grande cavaleiro.

Os personagens mais famosos que surgiram com a tradição românica são o rei Artur e seus Cavaleiros da Távola Redonda. Na lenda arturiana, encontramos uma mistura de misticismo antigo celta e cristão, combinado com amor cortês e simbolismo alquímico. Todos esses elementos convergem para formar a lenda do Graal. Nas versões mais antigas da lenda, o Graal era intimamente conectado à rainha Guinevere. Pode ter representado sua honra

ou sua alma perdida, e os Cavaleiros da Távola Redonda juraram recuperá-la. Conforme a lenda evoluiu, o mito da busca da alma por algo perdido tomou a forma da missão dos cavaleiros atrás do cálice que Cristo usou na última ceia. O Graal se tornou um recipiente onde o elixir vermelho do sangue de Cristo fluía continuamente. O Graal adquiriu qualidades similares às da Pedra Filosofal: podia prolongar a vida indefinidamente e, ao encontrá-lo, o reino se curava.

De várias maneiras, a veneração mística sufi do feminino teve um efeito maior na cultura europeia cristã do que na cultura islâmica. As canções de trovadores e a literatura românica civilizaram a nobreza. Desde a participação nas cruzadas, os cavaleiros já haviam começado a se ver como defensores da cristandade, tentando, mas nem sempre conseguindo, viver conforme um código de ética denominado cavaleiresco. Emulando os heróis das lendas, os cavaleiros se viam como defensores dos fracos e admirados por sua habilidade com a poesia, bem como seu uso das armas. No cerne da ética cavaleiresca estava uma dama da nobreza como símbolo da beleza e da bondade. Como nas histórias, um cavaleiro prometia seu amor e seus serviços a uma mulher de classe superior e levaria uma echarpe ou outro mimo de sua senhora enquanto participava de um torneio.

O código cavaleiresco reforçou a posição e o prestígio das mulheres nos séculos XI, XII e XIII, especialmente entre a nobreza. Durante esse período, Leonor de Aquitânia e suas filhas, Marie e Aélis, exerceram mais influência na vida da corte do que qualquer mulher medieval tinha feito até aquele momento. No plano espiritual, o culto e a veneração da Virgem Maria foram emprestados de Bizâncio e se espalharam rapidamente pelo Ocidente. Foi a era grandiosa da construção de catedrais, e a maioria desses monumentos góticos era dedicada à Virgem Maria como a Rainha dos Santos. Também durante esse período, a palavra *she* (“ela”) foi acrescentada à língua inglesa. Essa adição permitiu aos falantes do idioma se referirem às mulheres com mais sensibilidade.

Quando o jogo de xadrez foi introduzido no Ocidente, mais uma vez pela população islâmica da Espanha, os europeus o transformaram ao pôr a rainha como a peça mais poderosa no tabuleiro. De forma similar, o baralho mameluco continha três cartas masculinas da corte em posição ascendente. Esse modelo foi adotado num primeiro momento para os baralhos europeus e

ainda é encontrado em alguns baralhos espanhóis e italianos, porém, na maioria dos lugares, o baralho foi transformado com a adição de uma rainha como a quarta carta da corte ou em lugar de uma das figuras masculinas. Esse padrão também foi usado no tarô. A inclusão da rainha na realeza do tarô é diretamente influenciada pela cavalaria. O rei tem o mais alto posto, e, no modelo original espanhol, o cavaleiro fica abaixo, servindo o rei. Abaixo do cavaleiro está o valete (um criado) ou um escudeiro (um cavaleiro aprendiz) que serve o cavaleiro. Com a inclusão da rainha, o cavaleiro, à moda da cavalaria, serve-a em vez de o rei. Ele é como *Sir Lancelote*, que dedica seu serviço a Guinevere em vez de a Artur.

Em reconhecimento de sua conexão com a literatura românica, começando no século XV, as cartas francesas da corte (rei, rainha e valete) foram batizadas com os nomes de figuras proeminentes da história medieval e da mitologia. Os reis eram: César para ouros, Carlos Magno para copas, Davi para espadas e Alexandre para paus. O plano era que representassem os heróis de quatro grandes civilizações: romana, cristã, judaica e grega. As rainhas foram batizadas de: Raquel, uma figura bíblica, para ouros; Judite, outra figura bíblica, para copas; Palas Atena, a deusa grega, para espadas; e Argine, uma rainha romana, para paus. Os valetes receberam nomes de famosos cavaleiros: Heitor, da *Ilíada*, para ouros; o campeão de Joana d'Arc, La Hire, para copas; o cavaleiro de Carlos Magno, Ogier, para espadas; e Lancelote, para paus. Esses nomes sugerem que o papel do valete e do cavaleiro haviam se fundido nos baralhos franceses.

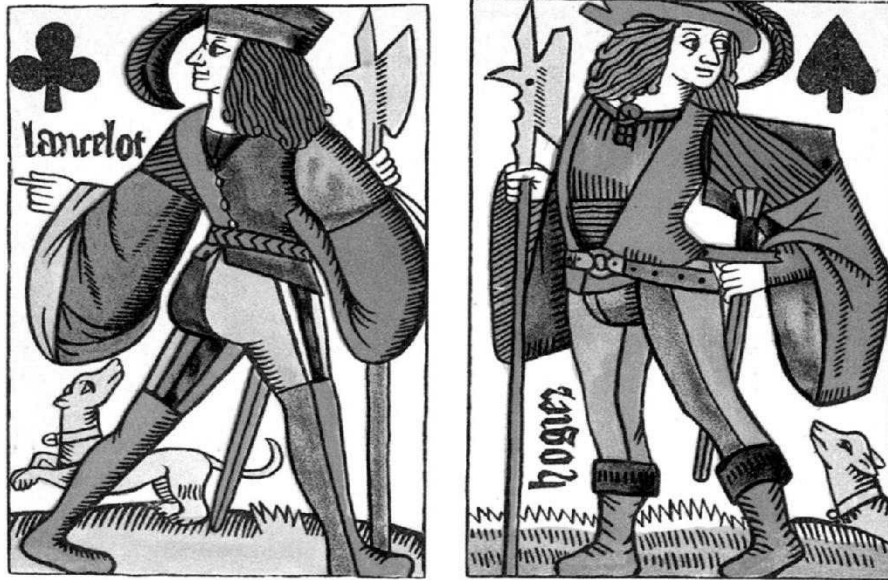


Figura 41. Lancelote e Ogier (grafado Hogier). Baralho inglês do século XV com naipes franceses.

Como mencionamos no começo do capítulo, alguns dos primeiros baralhos incluíam figuras femininas em suas cartas reais de posição mais baixa. Essas figuras podem ser entendidas como criadas femininas, que, como o valete masculino, serviam o cavaleiro, ou poderiam ser a dama, a companheira do cavaleiro. Esse é certamente o caso no tarô de Cary- -Yale Visconti, c. 1445. Nesse antigo baralho pintado à mão, há seis nobres em cada naipe: uma figura feminina e outra masculina, provavelmente o escudeiro e sua dama; uma dama e seu cavaleiro; e a rainha e o rei. No Alchemical Tarot, por conta da necessidade alquímica de criar um equilíbrio sexual, a carta da realeza de mais baixo posto é uma dama, que é emparceirada com o cavaleiro.

Nos jogos de cartas de quatro naipes modernos, o nome do valete mudou de *knave* para *jack*, de modo que sua inicial na borda da carta não fosse confundida com a do rei (*king*). No tarô de Waite-Smith e na maioria dos tarôs modernos, o nome do valete foi trocado para pajem. Embora no uso moderno um pajem seja um criado como um valete, isso não era verdade na era da cavalaria. Um pajem era um menino de nascimento nobre que era aprendiz de um cavaleiro e sua dama. De modo geral, ele servia a dama e, quando tivesse idade suficiente para que o cavaleiro lhe ensinasse o uso das armas, seu título mudava para escudeiro. Como Waite admitiu em seu *The*

Pictorial Key to the Tarot (“A chave pictórica para o tarô”), as figuras nas cartas da corte no tarô são velhas demais para serem pajens e, se representassem o aprendiz do cavaleiro, deveriam ser chamadas escudeiros.

Os arcanos menores no ocultismo

O primeiro ocultista a atribuir significados aos naipes menores foi Etteilla. Ele mesmo relata que aprendeu a ler as cartas com um cartomante do norte da Itália e seus significados estão conectados ao sistema italiano tradicional. Etteilla publicou suas interpretações dos naipes menores em 1780, um ano depois de o oitavo volume do *Monde Primitif* ser publicado. A maioria das interpretações modernas para as cartas numeradas e as da corte, inclusive aquelas do tarô de Waite-Smith, vem de Etteilla.

Quando a Golden Dawn introduziu o tarô na Grã-Bretanha, eles reinterpretaram os naipes menores para seus próprios propósitos ocultistas. Nos sistemas mágicos astrológicos da Renascença, baseados na tradução do latim do texto islâmico *Picatrix* e nas obras de Agrippa, há 36 divisões do zodíaco chamadas decanatos, que são a maior fonte das imagens talismânicas. Os doze signos do zodíaco recebem, cada um, trinta graus do círculo no céu. Os trinta graus de cada signo são divididos em três partes, cada uma com dez graus, e regidos por planetas diferentes. Esses são os decanatos. O texto mágico mencionado acima fornece imagens para cada um deles e, nos ensinamentos da Golden Dawn sobre o tarô, os 36 decanatos estão relacionados às cartas numeradas, exceto o ás.

A Golden Dawn reinterpretou as cartas da corte como a princesa (em lugar do valete), o rei (representado montado a cavalo, como um cavaleiro), a rainha e o príncipe (sentado em uma carruagem). Essas mudanças parecem arbitrárias e não são baseadas nos baralhos tradicionais. O tarô de Waite-Smith foi influenciado pela Golden Dawn, mas rejeitou a alteração no nome das figuras reais. Nas imagens que Smith escolheu para as cartas numeradas, podemos ver as influências das associações com os decanatos, mas também as interpretações de Etteilla. No próximo capítulo, vamos mais uma vez examinar os trunfos.



Figura 42. A Rainha das Flores de um baralho alemão com cinco naipes (flores, leões e ursos, homens selvagens, cervos e pássaros). Gravura datada de 1430 a 1450.

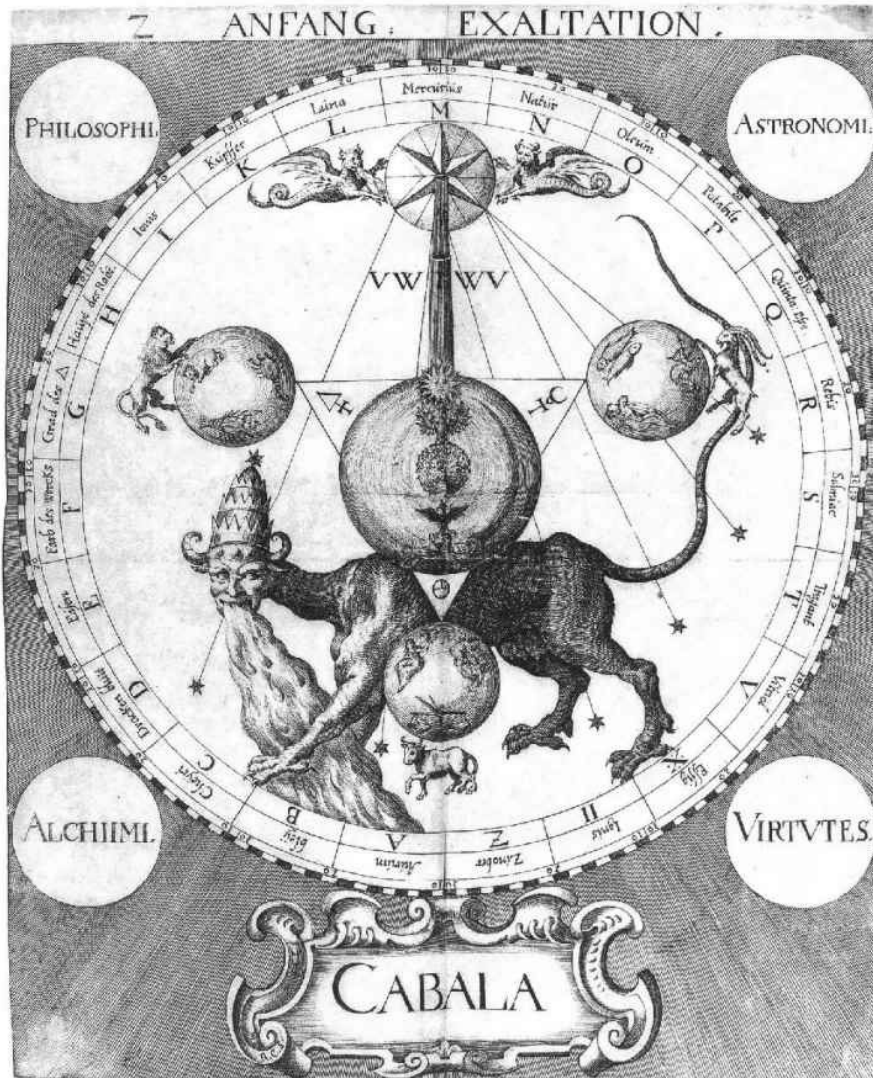


Figura 43. “O começo: Exaltação”, de *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur: in Alchymia*, de Steffan Michelspacher, 1616.

⁸ Que chamamos em português de ouros, copas, espadas e paus. (N.T.)

⁹ Também conhecido como La Hire. (N.R.)

¹⁰ Representado na França por um losango vermelho. (N.T.)

¹¹ Tradução livre. (N.T.)

¹² Conforme a edição brasileira: POLLACK, Rachel. *Setenta e oito graus da sabedoria: um livro de tarô*. Tradução de Yvonne de Godoy Telles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. v. 1, p. 111.

¹³ Idem, p. 126-127.

6. As cartas do Opus

Embora o tarô não tenha sido desenhado com a intenção de ser um texto alquímico, seus trunfos podem ser lidos como um livro de alquimia descrevendo a Grande Obra (ou Magnum Opus). Cada trunfo pode ser ligado a um passo ou material nesse processo, enquanto os quatro naipes menores se relacionam ao plano mundano dos quatro elementos: Terra, Água, Ar e Fogo. O Magnum Opus é o esforço primordial da alquimia, o processo que culmina na criação da Pedra Filosofal. A Pedra Filosofal não era literalmente uma pedra, mas uma substância espiritual criada quando o misterioso quinto elemento, a Quinta Essentia, que também é a Alma do Mundo (ou Anima Mundi), é liberado da prisão da matéria. À Pedra era creditada a habilidade de transformar chumbo em ouro, curar qualquer doença, prolongar a vida indefinidamente e transformar uma pessoa comum em um sábio iluminado.

Neste capítulo, vamos examinar o Louco e cada um dos 21 trunfos e demonstrar como eles podem ser vistos como parte do Magnum Opus. Para cada carta, haverá uma discussão cobrindo o material ou o processo alquímico que ela representa e o estágio no qual se enquadra. Para tal comparação, vamos usar reproduções do tarô de Jean Noblet, que é a versão mais antiga conhecida do tarô de Marselha, criada em Paris por volta de 1650. É o mesmo período no qual as gravuras alquímicas que ilustram este livro foram criadas, demonstrando que o imaginário alquímico era parte do vocabulário simbólico da época.

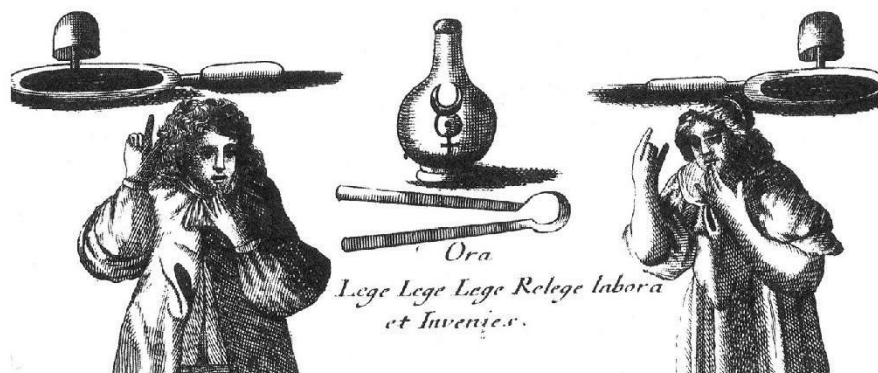
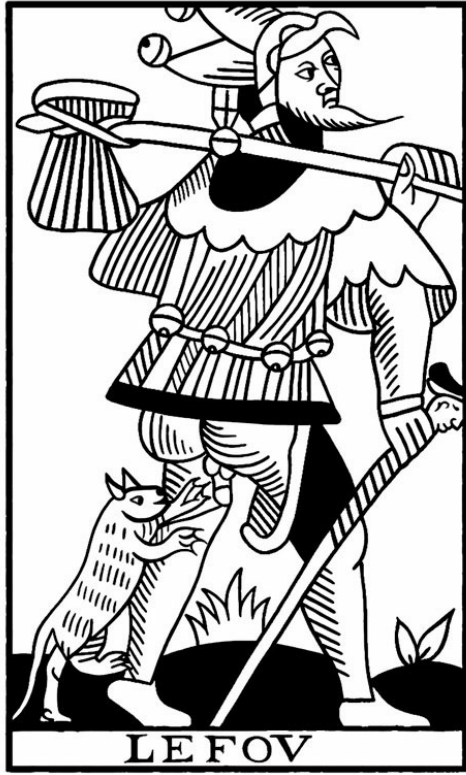


Figura 44. O alquimista e sua Soror Mystica. *Mutus Liber*, de Altus, 1677.



O Louco

*Tolos interpretando os ditos dos filósofos ao pé
da letra não descobrem a verdade.
Rosarium Philosophorum*

Nos baralhos mais antigos, o Louco é uma figura alegórica que representa tolices, mas no tarô de Marselha ele é um *jongleur*, palavra medieval francesa que deu origem às palavras inglesas “bobo” e “malabarista”¹⁴. Em seu sentido original, referia-se a um artista viajante que poderia ser um bobo, um malabarista, um acrobata ou um músico (conhecido por tocar e cantar as canções dos trovadores). O Louco francês parece ser um *jongleur* do tipo bobo da corte. Está usando uma túnica multicolor, com sinetas no colarinho e no cinto. Leva uma vara sobre o ombro, com seus pertences em uma bolsinha pendurada na ponta atrás das costas, e um cachorro o ataca. O Louco de Marselha é claramente de fora da cidade, um estranho, a quem os cachorros atacam e que ainda não aprendeu o que esperar.

No Opus alquímico, o Louco representa o alquimista neófito, que começa o Opus e vai persistir até o fim para obter a Pedra Filosofal. Começa na ignorância, como deve, mas, conforme persiste, sua tolice se tornará uma espécie de sabedoria. O alquimista na parte inferior da terceira página do *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur: in Alchymia*, de Steffan Michelspacher, 1616 (*figura 45*) está num momento similar. Está vendado, um símbolo comum na Renascença para ignorância ou cegueira. A palavra *blind*¹⁵ deriva do termo indo-europeu *bhlendhow*, que significa “confusão” e “não saber para onde ir”. É correlata à palavra *blunder*¹⁶, que vem de *blunda*, da antiga língua nórdica, que é “fechar os olhos”. O Louco de Michelspacher não reconhece ainda a *Materia Prima*, a primeira substância necessária para a Obra. Sem saber como proceder, segue seu guia, a lebre, que o leva até a parte escura no interior da Terra, que significa o primeiro estágio negro do Opus, o Nigredo. O Louco representa a mente natural. É um principiante e, como todos os novatos, precisa estar disposto a fazer papel de bobo se quiser aprender e amadurecer.

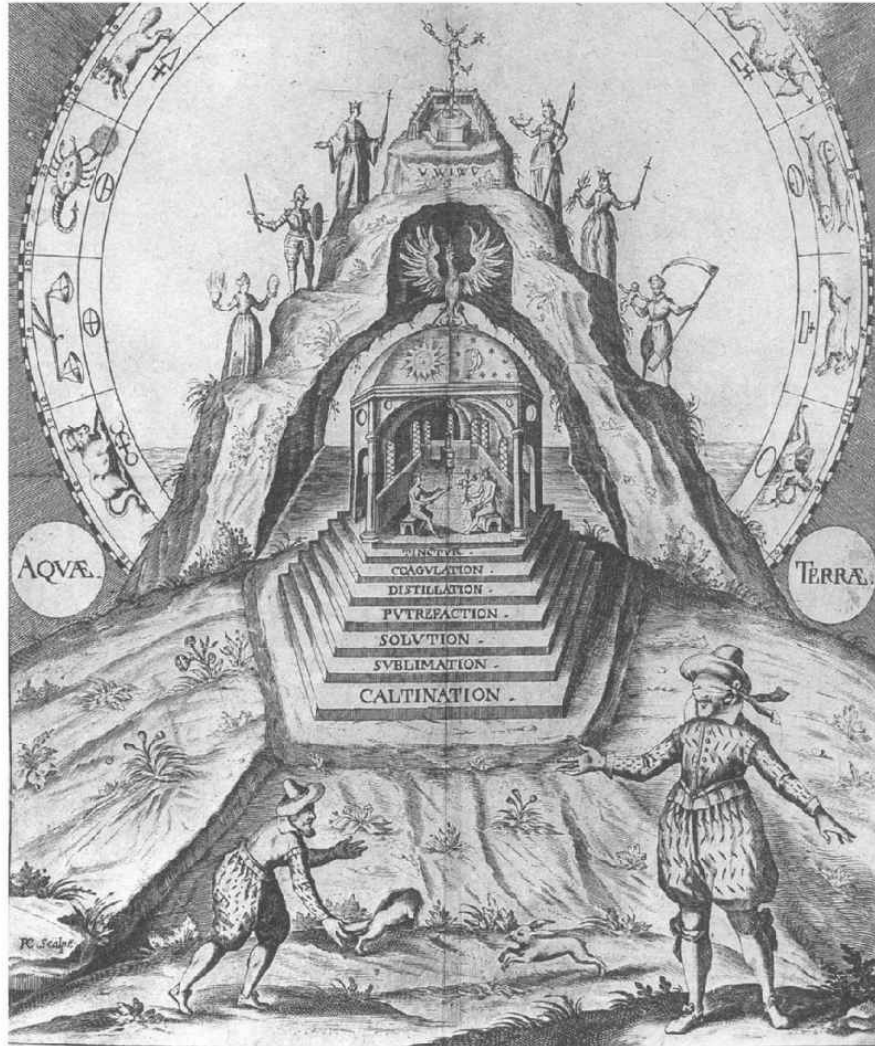


Figura 45. Detalhe de *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur: in Alchymia*, de Steffan Michelspacher, 1616.



I

LLBATELEVR

I. O Mago

O mercúrio é mencionado em toda parte, em todas as obras de alquimia, e se supõe que ele faça tudo... O mercúrio é o tema e a matéria da Pedra. Lexicon alchemiae, Martin Ruland

O Mago é o primeiro trunfo e o mestre de cerimônias que nos apresenta essa aventura. Ele também nos introduz ao primeiro nível da alma, a alma do apetite, focada na satisfação dos desejos mundanos. Na maioria dos primeiros baralhos, ele não era um mago cerimonial, mas um embusteiro e artista de rua, do tipo que toma dinheiro de seu público em um jogo de três tampinhas ou fazendo com que apostem com dados. No exemplo mais antigo, do tarô de Visconti-Sforza, é mais provável que o Mago seja o rei de um desfile popular de máscaras sentado a uma mesinha com um bolo. Nos baralhos impressos mais antigos da Itália e da França, o Mago se tornou um malabarista, um *juggler*, outra palavra inglesa para animador de plateias derivada de *jongleur*.

No tarô de Ferrara, o Mago, ou Malabarista, montou sua mesa de jogo com dados e reuniu uma multidão em seu entorno. Ele segura um martelo, usado para arrancar dentes, indicando que também já atuou como dentista viajante (*ver figura 17*). Nos baralhos franceses, veste a túnica multicolorida de um artista mambembe. Está segurando uma pequena varinha diante de uma mesa improvisada com copos, uma faca e outros objetos à mostra. Figuras similares podem ser encontradas na arte da Renascença em ilustrações astrológicas retratando as ocupações regidas por cada um dos planetas. Ele é em geral mostrado sob a regência da Lua, mas, como viajante e trambiqueiro, ele é mercurial.

Na maioria dos baralhos de Marselha, os jogos são proeminentes na mesa do Mago. Antes da invenção das cartas, os dados eram comumente usados para adivinhações, além de serem um jogo de azar. Há 21 combinações possíveis para dois dados e, na prática de previsões divinatórias, cada uma delas tinha um significado. Por existirem também 21 trunfos, é possível que haja uma conexão entre os trunfos e a adivinhação com dados. O Mago, então, pode estar apresentando esse conjunto divinatório com seus dados.

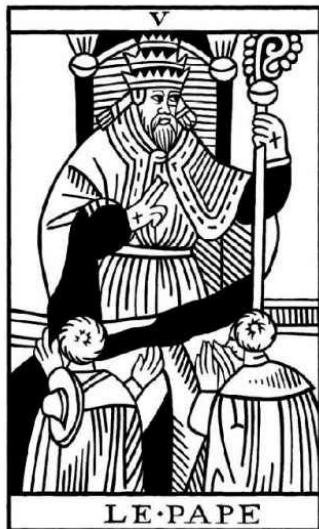
No Opus alquímico, o Mago não é um processo alquímico, mas a matéria do Opus, a Materia Prima. Ele também é a Anima Mundi, como o resultado final encontrado na carta do Mundo. É o rabo engolido pelo ouroboros. Ele é

argent vive (“prata viva”) e base de todos os metais. É Hermes ou Mercúrio, o deus da alquimia e o ingrediente seminal de todas as coisas. Com ele, damos início ao Opus alquímico.

Hermes/Mercúrio é a interface entre o Paraíso e a Terra, e seu gesto encarna o axioma hermético: “O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo”. Ele comanda e unifica os quatro elementos, simbolizados pelos objetos sobre sua mesa. Também unifica opostos, simbolizados pelas serpentes em seu caduceu. Na alquimia, o mercúrio é considerado ao mesmo tempo masculino e feminino. No *Mutus Liber* há uma versão de seu símbolo, composto dos símbolos do Sol e da Lua juntos, com a cruz da matéria abaixo (*figura 44*). Esse símbolo indica que Mercúrio combina o masculino Sol com a feminina Lua e conecta esses corpos celestiais com a Terra – “O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo”.



Figura 46. Mercúrio, como a Materia Prima, desce. *Mutus Liber*, de Altus, 1677.



II, III, IV e V. Os Quatro Regentes Temporais

*Ouçã primeiro as quatro raízes de todas as coisas:
Ofuscante Zeus, fértil Hera, Aidoneus e
Nestis, que umedece as fontes dos mortais com suas lágrimas.
Empédocles*

A série seguinte de quatro trunfos retrata quatro figuras entronadas chamadas os Quatro Regentes Temporais: a Papisa, a Imperatriz, o Imperador e o Papa. A palavra “temporal” literalmente quer dizer “do reino do tempo”, contrastando com o que é atemporal e eterno. Refere -se ao mundo físico, o mundo dos apetites, que no simbolismo medieval e renascentista está associado ao número quatro e dividido em quatro estações, quatro pontos cardeais e quatro elementos. Esses grupos de quatro são considerados cardeais, o que significa que giram a Roda do Tempo. As quatro virtudes cardeais têm a intenção de purificá-los ou equilibrá-los e trazê-los para o plano atemporal.

No tarô de Marselha, a Papisa segura um livro e senta-se diante de um véu suspenso. Na França, essa carta é por vezes identificada com a mítica papisa Joana, uma mulher do século IX que se disfarçou de homem para se juntar ao clero e, por seu próprio mérito, se alçou ao cargo de papa. Uma interpretação mais conservadora é de que a Papisa é uma mulher alegórica vestindo a tiara tríplice papal, que representava a Igreja na arte renascentista, mas também era costume no século XV representar figuras antigas em vestimentas contemporâneas, e é possível que a Papisa represente uma antiga alta sacerdotisa pagã, como os ocultistas sugerem. Em uma ilustração do *Hypnerotomachia Poliphili*, romance místico veneziano de 1499, vemos que a Alta Sacerdotisa de Vênus é retratada, como a Papisa do tarô, sentada em um trono e vestida com mantos e uma tiara tríplice (*figura 47*).



Figura 47. A Sacerdotisa de Vênus. *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.

Entretanto, é claro que, nesse grupo, ela é a companheira do Papa. No baralho de Marselha, o Papa senta-se no trono fazendo o sinal de bênção com dois sacerdotes diante dele. Ele é o regente com a posição mais elevada na série temporal. Entre a Papisa e o Papa, encontramos a segunda dupla, a Imperatriz e o Imperador, representando o Imperador do Sacro Império Romano-Germânico e sua esposa, a Imperatriz. Como tal, eles são um casal mais mundano do que as duas figuras representando a Igreja.

No Opus, a *Materia Prima*, simbolizada aqui pelo Mago, deve ser preparada ao ser imersa em uma solução, dissolvendo-a e separando-a em suas quatro partes elementais. Esse processo alquímico é chamado Dissolução. Os regentes temporais podem ser relacionados a esses quatro elementos. A Papisa é a Água e a alma feminina; a Imperatriz, a Terra e o corpo; o Imperador, o Ar e a mente; e o Papa, o Fogo e a alma masculina.

A Papisa é a Lua para o Sol do Papa. Como símbolo da Água, representa a intuição. Ela, portanto, expressa o que não pode ser dito por palavras, um conhecimento esotérico espiritual que não se encontra nos livros, mas vem da experiência direta e da iniciação nos mistérios – como os mistérios da vida ocultos no ventre da Grande Deusa. Em contraste, a espiritualidade do Papa é

exotérica; está relacionada à função Sentimento, que determina o certo e o errado. O Papa usa uma tiara tríplice, frequentemente representada em textos alquímicos como um símbolo do domínio sobre os três reinos: animal, vegetal e mineral. A tiara tríplice também está ligada a Hermes Trismegisto, o primeiro alquimista, que é três vezes grandioso.

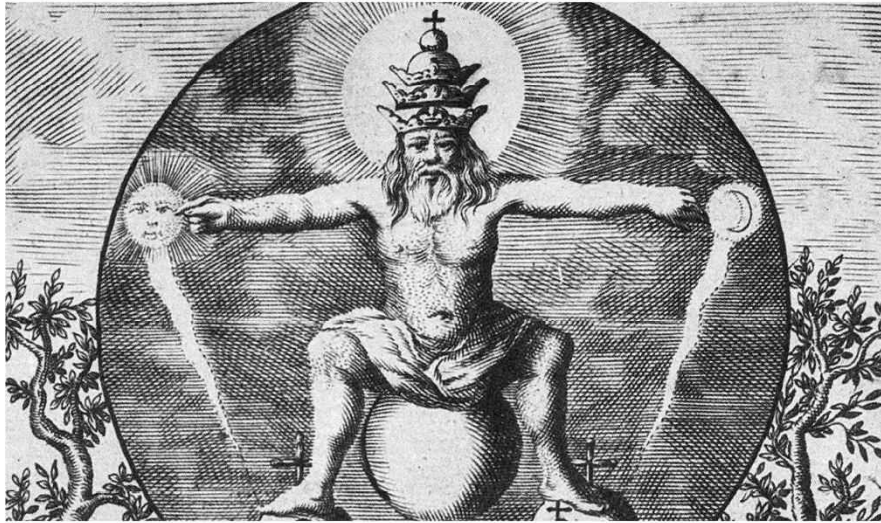


Figura 48. Hermes com a tríplice tiara. *Metamorphosis Planetarum*, de Monte-Snyders, 1663.

A Imperatriz e o Imperador são os governantes que, por meio da autoridade papal, governavam o Sacro Império Romano-Germânico, uma união da Europa central por territórios que incluía a Alemanha e partes da Itália e França. O império teve início durante o reino de Carlos Magno (742-814) e se perpetuou de diversas formas até 1806. Carlos Magno foi coroado pelo papa no dia de Natal do ano 800. Depois que o imperador Otto, o Grande (912-973), fortaleceu a posição, o imperador tornou-se efetivamente o rei da Alemanha, mas tinha domínio sobre a Itália, em teoria. O papa era quem coroava o imperador, por isso era considerado o maior regente da Europa.

O brasão de armas imperial criado por Carlos Magno combinava a águia romana, voltada para a esquerda, com a águia alemã, voltada para a direita, formando uma águia de duas cabeças, olhando para ambas as direções. Essa águia pode ser vista nas cartas do Imperador e da Imperatriz no tarô de Ferrara, do século XV. Mas, no baralho de Noblet, as águias têm uma só cabeça. Em baralhos franceses posteriores, as duas cabeças das águias estão voltadas para direções opostas.



Figura 49. Zeus (Júpiter) deixando as águias voarem. *Atalanta Fugiens*, de Michael Maier, 1618.

Dividir uma águia em duas, voltadas para direções opostas, é incomum na heráldica, mas não na alquimia. Uma ilustração no texto alquímico *Atalanta Fugiens*, de Michael Maier, 1618, retrata o mito de Júpiter, em que o deus deixa duas águias voarem para direções opostas em uma tentativa de descobrir o centro do mundo quando elas se encontrassem (*figura 49*). Esse mito foi usado como metáfora para a busca alquímica da Pedra Filosofal. As duas águias simbolizavam os princípios masculino e feminino, que eram separados e recombinados na etapa final do Opus alquímico. O centro do mundo era considerado um lugar sagrado de transformação e simbolicamente comparável à pedra alquímica e ao trunfo final do tarô, o Mundo. Na ilustração do alquímico Rei Vermelho, em *Anatomia Auri* (“Anatomia do ouro”; *figura 50*), de Mylius, 1628, ele também está segurando dois pássaros – uma águia e uma fênix –, voltados para direções opostas e mais uma vez representando a polaridade alquímica. A águia simboliza o volátil, que nesse contexto é considerado feminino. A fênix simboliza o enxofre, que é masculino, fixo e imutável.

Podemos ver que as duas águias, ou a águia e a fênix, representam os opostos alquímicos que precisam ser combinados para atingir o objetivo do Opus. E agora podemos ver que a Imperatriz e o Imperador também ilustram

esses opostos. Em última análise, representam a Rainha Branca e o Rei Vermelho, o casal alquímico que é o símbolo primário para essa polaridade que vai reaparecer no Opus.

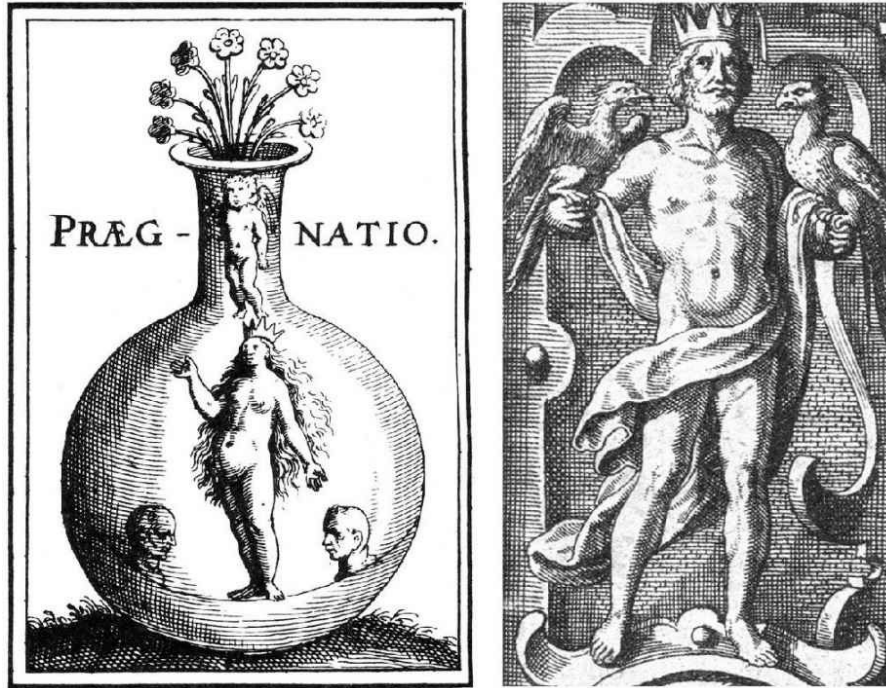


Figura 50. A Rainha Branca e o Rei Vermelho. *Anatomia Auri*, de Mylius, 1628.



**Nota bene: In arte nostri magisterij nihil est
celatũ à Philosophis excepto secreto artis, quod
non licet cuiquam reuelare, quod si fieret ille ma
lediceretur, & indignationem domini incur
reret, & apoplexia moreretur. Quare om̃s**

Figura 51. O casamento químico da Rainha Branca com o Rei Vermelho. *Rosarium Philosophorum*, século XVI.



VI. Os Amantes

*Sozinhos eles se dissolvem e sozinhos são recompostos;
que aqueles que são dois se tornem um só corpo.*

Rosarium Philosophorum

No tarô, os Quatro Regentes Temporais são emparelhados como dois masculinos e dois femininos, e o Amor, como Cupido, triunfa sobre os dois pares. Esse tema é similar ao Triunfo do Amor no *I Trionfi*, de Petrarca, em que o Cupido é retratado conquistando casais de amantes. No tarô de Cary-Yale Visconti e no de Visconti-Sforza, a carta dos Amantes mostra um homem e uma mulher de mãos dadas sob um Cupido alado e vendado. A imagem é baseada nos retratos tradicionais de noivados da Renascença. O antigo Cupido renascentista era considerado uma força irracional e perturbadora que precisava ser domada pela instituição do casamento. A natureza irracional do Cupido era simbolizada pela venda, que permitia que ele disparasse suas flechas indiscriminadamente, sem se preocupar com quem acertava. Como deus da luxúria, ele representava o problema essencial da alma do apetite.

No tarô de Marselha, um jovem está parado entre duas mulheres, como que escolhendo qual delas ele ama. A mulher com flores no cabelo representa a luxúria e a sensualidade. A outra, com uma guirlanda de louros, representa a virtude e o altruísmo. Acima, o Cupido estica seu arco e se prepara para atirar. O jovem na carta deve transformar seu desejo em um amor mais elevado para que continue sua jornada espiritual. No tarô de Marselha, depois de 1672, o Cupido era mostrado sem a venda, simbolizando que o amor havia se tornado uma escolha consciente. Essa é uma influência neoplatônica, provocada pelo filósofo renascentista Marsílio Ficino, que revolucionou o conceito do amor quando traduziu *Simpósio*, de Platão, e publicou com seus comentários. Por causa de Ficino, o Cupido que enxerga bem se tornou a imagem-padrão para a maioria dos baralhos franceses.

Na alquimia, o amor também é uma etapa necessária no caminho espiritual. A carta dos Amantes representa a completude da Dissolução da Materia Prima e a recombinação em uma única unidade. Isso marca a Conjunção Menor, ou Primeira, dos princípios masculino e feminino, simbolizada pela união do Rei Vermelho/Imperador com a Rainha Branca/Imperatriz, como podemos ver no *Rosarium Philosophorum* (figura

52), do século XVI, com suas essências espirituais, Sol e Luna, em segundo plano. Sol e Luna representam a escolha virtuosa que será ilustrada na Conjunção Maior mais adiante no Opus. A Conjunção Menor é também chamada de Casamento Químico. Era retratada nos textos em dois estágios, primeiro como uma cerimônia e depois como a consumação do casamento. O Rei, com sua coroa de ouro e rubi, e a Rainha, com sua coroa de prata e diamante, completavam a Conjunção em um mergulho na água, o mesmo banho usado na Dissolução.



Figura 52. A Conjunção Menor. *Rosarium Philosophorum*, século XVI.



VII. O Carro

*Quando ela (a matéria do trabalho) está no recipiente
e sente o Sol ou o calor incontinente e respira e se evapora,
na forma do mais sutil dos vapores,
e ascende na cabeça do recipiente, isso eles chamaram
Ascensão e Sublimação.
Rosarium Philosophorum*

Nos primeiros baralhos italianos, esta carta era chamada *Il Carro Triumphale* (“O Carro Triunfal”). Esse é um exemplo básico de como o tarô foi influenciado pelos desfiles triunfais. As cartas do Carro mais antigas pintadas à mão foram inspiradas em imagens do *I Trionfi*, de Petrarca. Nos Carros do tarô de Cary-Yale Visconti e do Visconti-Sforza, há uma bela mulher na carruagem, que é como a Laura do poema de Petrarca (*ver figura 28*). No tarô de Ferrara, uma figura de Cupido está no carro presidindo um grupo de mulheres, similar ao grupo de donzelas retratadas no entorno da Laura de Petrarca (*ver figuras 17 e 25*).

No tarô de Marselha, um jovem guerreiro ou príncipe com uma coroa, um cetro e uma armadura está no carro voltado para o leitor. Os dois cavalos do carro trotam diretamente na direção do observador. Como o herói de um desfile triunfal, o cocheiro está triunfando sobre as outras cartas que vieram antes. É como o amante que, no trunfo anterior, os Amantes, escolheu a virtude na esperança de ganhar uma recompensa maior e agora está partindo nessa jornada e triunfando sobre o Cupido. Ele opera na alma da vontade e está pronto para passar para a seção seguinte.

Em termos alquímicos, o Carro representa o processo chamado Sublimação, no qual a substância, quando aquecida, vai diretamente para um estado gasoso, pulando a liquefação, e ascende ao topo do recipiente alquímico, onde se condensa. A Sublimação é considerada uma melhora na qualidade. De certo modo, a substância está agindo de forma impetuosa ao ir direto para seu estado final, do sólido para o gasoso, pulando o estado intermediário de líquido.

No texto alquímico, esse processo é com frequência simbolizado por Fáeton, que na mitologia clássica é filho de Hélios, o deus que atravessava o céu com a carruagem do Sol. Para provar sua origem divina, Fáeton convenceu o pai a deixá-lo dirigir a carruagem solar por um dia. O menino,

entretanto, era imaturo demais para manejar os corcéis. Perdeu o controle, queimou campos e secou rios. Esse cocheiro impetuoso pode ser entendido como o filho do Rei e da Rainha. Corresponde à figura ascendente encontrada na mais antiga carta da Roda da Fortuna. Ele, portanto, marca o começo da ascensão da Roda do Tempo. O cocheiro e seus dois cavalos podem também ser vistos como símbolos das três essências alquímicas.



Figura 53. O Carro do Sol puxado por pássaros representando as três essências; os raios solares são os sete metais e suas rodas são os quatro elementos. *Opus Medico-Chymicum*, de Mylius, 1618.



VIII. A Justiça

*Quem for ignorante da carga que não trabalhe com nossos livros.
Rosarium Philosophorum*

A Justiça é a primeira das três virtudes cardeais explicitamente ilustrada no tarô. Na carta mais antiga da Justiça que se conhece, criada para o tarô de Visconti-Sforza, encontramos a famosa figura feminina coroada e entronizada, com uma espada e uma balança. Atrás do trono, há um cavaleiro montado brandindo uma espada. Essa inclusão é uma referência ao romance medieval, no qual a primeira regra da cavalaria é que um cavaleiro é a justiça encarnada e deve jurar proteger o sexo frágil. No tarô de Marselha, a Justiça é mostrada sozinha em seu trono, segurando a espada e a balança. O cavaleiro não aparece mais, mas a espada da Justiça está lá para nos lembrar do furor do cavaleiro e de sua obrigação. A espada dela simboliza a obrigação de punir os malvados, mas também a habilidade de se abster de uma punição por misericórdia. A balança da Justiça representa sua capacidade de pesar evidências e encontrar a verdade sem ser perturbada por qualquer emoção forte ou preconceito, palavra que significa julgar antecipadamente.

A figura da Justiça era um ícone-padrão da Renascença. A única diferença entre a Justiça renascentista e a figura moderna é que a da Renascença não usava venda. Na Renascença, a venda teria sido considerada um símbolo de ignorância em vez de imparcialidade, e a imparcialidade já estava implícita nos pratos da balança.

A imagem clássica da Justiça remonta à deusa egípcia Maat, que pesa as almas dos mortos e é a personificação da verdade eterna da qual todas as coisas provêm e para a qual todas hão de retornar. Essa relação entre a Justiça e o julgamento dos mortos é o motivo pelo qual ela era colocada ao lado do Julgamento no final da série dos trunfos no tarô de Ferrara. Para os gregos, o destino era regido pelas três Moiras: Cloto, Láquesis e Átropos. Elas governavam o nascimento, a vida e a morte. No tarô de Marselha, esses três aspectos são simbolizados pelos três macacos correndo em volta da Roda da Fortuna. As três virtudes cardeais, também encontradas nos trunfos, podem ser entendidas como os três princípios espirituais que levam sabedoria às vontades tolas dos macacos. A sabedoria da Justiça temperaria o caráter definitivo de Átropos e o medo da morte.

O processo alquímico da Justiça é a Disposição, em que a correta proporção dos elementos é determinada pelo peso antes de serem selados no balão. Como ao se apresentar fatos em um tribunal, esse processo deve ser desempenhado sem preconceito. A Disposição é retratada como Justiça no *Tripus Aureus* (“Tripé de ouro”; figura 54), de 1618.

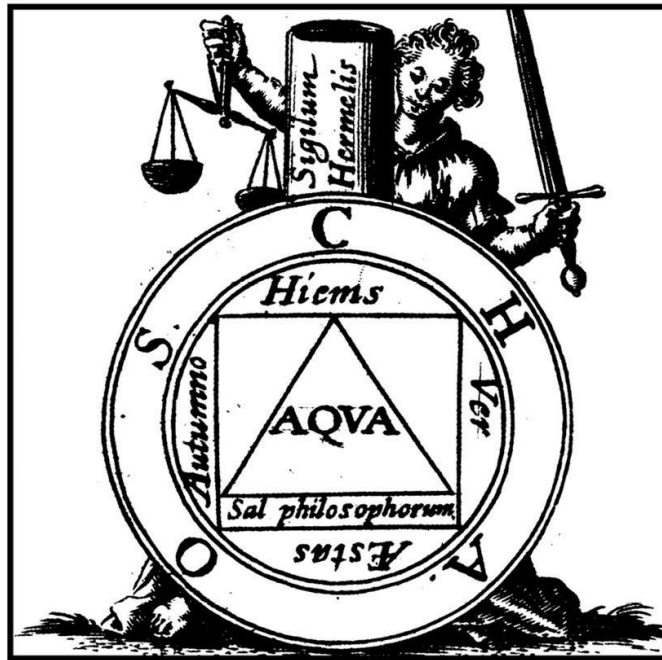


Figura 54. Disposição. *Tripus Aureus*, de Michael Maier, 1618.



IX. O Eremita

*Por grande diligência e labor e continuidade
da meditação mais sincera, poderás ser elevado a tal.
Rosarium Philosophorum*

O trunfo que é chamado de Eremita nos baralhos modernos era originalmente uma imagem que representava o tempo ou a velhice. O nome desse trunfo em italiano era *Il Tempo* (“O tempo”), *Il Gobbo* (“O Corcunda”), ou *Il Vecchio* (“O Velho”). A versão mais antiga do arcano do tarô de Visconti-Sforza mostra claramente um velho corcunda com um cajado e uma ampulheta e tem a intenção de personificar o Tempo (*ver figura 28*). Esse velho segura sua ampulheta à frente, na palma da mão. No posterior tarô de Charles VI, a figura é um velho mais magro, com uma longa barba grisalha, vestindo uma túnica e uma capa com capuz. Ele parece mais um monge. Segura sua ampulheta na frente do rosto e aponta para ela com a mão direita, como se contemplasse o tempo. Esse é outro trunfo que foi fortemente influenciado pelas ilustrações do *I Trionfi*, de Petrarca, e representa o Triunfo do Tempo. Também pode ser pertinente ao simbolismo da carta que, na Itália, talismãs ilustrando um corcunda são usados para trazer sorte.

No tarô de Ferrara, embora a imagem claramente mantenha a corcunda, a barba e o cajado, ela evoluiu para um eremita sagrado, mostrado de perfil segurando uma lanterna no nível dos olhos (*ver figura 17*). Em vez de simbolizar apenas o tempo, o Eremita representa a virtude da idade e do tempo, que permite o desenvolvimento da sabedoria pela contemplação. O gesto do Eremita, com a lanterna bem alta, é conhecido como o gesto de Diógenes, uma referência ao antigo filósofo asceta grego Diógenes, o Cínico (412/403-324/321 a.C.). Diógenes, que rejeitou o materialismo e os confortos da sociedade por considerá-los uma maldição, era conhecido por andar pelos mercados durante o dia segurando uma lanterna ou tocha em um gesto similar e declarando que procurava um homem virtuoso. O Eremita no tarô de Marselha segue o mesmo molde da figura do tarô de Ferrara.

O processo alquímico do Eremita é a Exaltação, no qual a *Materia Prima* se dissolve em um grau mais puro ou elevado de si mesma. Isso pode ser encarado como uma metáfora para a meditação, a prática do Eremita. A meditação pode ser descrita como um voltar-se para dentro para elevar a consciência. Como figura do tempo, o Eremita tem relação com Saturno, o

deus do tempo. Saturno devorava seus filhos, igual a seu símbolo, o ouroboros, que devora a própria cauda. Na alquimia, Saturno representa o chumbo e rege o Nigredo, o primeiro estágio negro do Opus.

Como os Eremitas encontrados no *Musaeum Hermeticum* (figura 55), de 1625, e no *Atalanta Fugiens*, de 1618, o Eremita aqui segura a lanterna no gesto de Diógenes. O eremita alquímico está em busca da Anima Mundi, cujos passos ele está seguindo. A Anima Mundi não pode ser percebida diretamente, mas em sua sabedoria o Eremita sabe que pode encontrá-la pelos indícios que ela deixa.



Figura 55. Os filósofos procurando a Anima Mundi. *Musaeum Hermeticum*, 1625.



X. A Roda da Fortuna

Aquilo que é volátil pode ser fixado deles por meio de políticas, mas consequentemente aquilo que é fixo pode ser volatilizado, e, mais uma vez, o volátil fixado, e, nessa ordem, o mais precioso segredo é realizado, o qual excede todos os segredos dos segredos deste mundo.

Rosarium Philosophorum

A Roda da Fortuna é um dos dois trunfos presentes no tarô mais antigo existente, o Brambilla, criado entre 1420 e 1444. O tarô de Visconti -Sforza contém uma imagem simbolicamente similar. Uma Fortuna alada com uma venda nos olhos, simbolizando a ignorância ou a indiferença, está ao centro da roda, e quatro homens, simbolizando os quatro estágios da vida – juventude, maturidade, velhice e morte –, estão posicionados nas bordas. O homem à esquerda, subindo na roda, tem orelhas de asno crescendo, entalhadas no fundo folheado a ouro. Também entalhada no ouro, uma fita parte de sua boca com uma frase escrita: “Eu reinarei”. No topo da roda, um homem está sentado segurando um bastão e um orbe. Está coroado com orelhas de asno totalmente crescidas e declara: “Eu reino”. Descendo pela roda, de cabeça, um homem com rabo de asno lamenta: “Eu reinei”. Finalmente, ao fundo da roda, um velho barbudo, rastejando, apenas diz: “Não tenho reino”. Essas quatro figuras ilustram a tolice de perseguir fortunas e fama mundanas. Essa imagem é um ícone- -padrão do cristianismo, em geral encontrada fora do tarô.

As mesmas quatro figuras representando os quatro estágios da vida, mas sem a Fortuna, são mostradas em torno da roda no trunfo do tarô de Ferrara (*ver figura 17*). As quatro figuras masculinas encontradas nesse setor dos trunfos, do Carro até a Morte, correspondem a esses estágios da Roda, e as três virtudes cardeais, também encontradas nesse setor, oferecem uma visão complementar para cada um dos três homens vivos. No tarô de Marselha, esses três homens nas bordas foram reduzidos a três macacos tolos, que simbolizam os três estados regidos pelas três filhas de Fortuna, as Moiras.

Esse arcano pode ser relacionado a imagens alquímicas que representam o processo de Circulação. Podemos ver um exemplo disso na figura 56, que mostra duas serpentes, uma mordendo o rabo da outra. Essa ilustração, do *Uraltes Chymisches Werk* (“Química antiga”), de 1760, é um duplo ouroboros. Mostra uma serpente escamosa fixa e outra alada volátil, uma

engolindo o rabo da outra, transformando o fixo em volátil e o volátil em fixo. Os alquimistas acreditavam que esse processo tinha de ser realizado repetidas vezes enquanto seu trabalho, pacientemente, espiralava rumo a uma finalização. As duas serpentes podem ser vistas como aquelas da espiral do caduceu de Hermes. Os quatro elementos nos cantos se referem à roda elemental dos sábios, em que um elemento pode se transformar em outro pela manipulação da qualidade compartilhada.

A Roda da Fortuna representa o princípio da mudança. O que era fixo ou estático se tornará volátil ou ativo, e aquilo que era volátil se tornará fixo. Também representa o problema da mortalidade, que o alquimista espera superar.

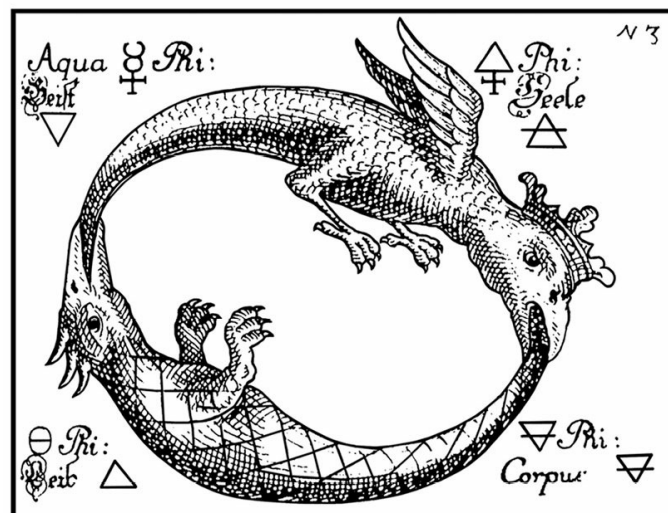


Figura 56. Circulação. *Uraltes Chrymisches Werk*, de Abraham Eleazar, 1760.



XI. A Força

*Muitos tentaram conquistar o Leão, mas poucos conseguiram.
A parábola de Hinricus Madathanus Theosophus*

A Força é a disciplina e o altruísmo necessários para o herói operar na alma da vontade e encarar as dificuldades da vida. É a principal virtude personificada por heróis lendários, como Sansão e Hércules. A Força representa uma negação de si em virtude de outras pessoas. É associada ao coração e à virtude da coragem, uma palavra derivada da raiz *cor*, que quer dizer “coração” em latim.

A imagem mais antiga desse trunfo é do tarô de Cary-Yale Visconti. Retrata uma mulher coroada sentada nas costas de um leão e abrindo a mandíbula do animal com as mãos. A ilustração pode ter evoluído de outras da clássica deusa-mãe Reia, que também era mostrada sentada sobre um leão. Já na Renascença, tornou-se a personificação da virtude associada ao herói clássico Hércules, que ficou famoso por derrotar o leão de Nemeia, o primeiro de seus doze trabalhos, e vestir sua pele como armadura. A imagem mais popular da Renascença para a Força era de uma mulher segurando ou quebrando uma coluna, em uma referência ao herói bíblico Sansão, que destruiu o templo dos filisteus. Embora Sansão também seja lembrado por ter matado um leão, essa referência simbólica é mais relacionada em geral a Hércules. Existem alguns baralhos com uma mulher quebrando uma coluna nesse trunfo, mas o leão de Hércules é mais popular. O tarô de Visconti-Sforza e o de Ferrara mostram o próprio Hércules com o leão. O tarô de Marselha retomou a imagem original de uma mulher controlando a boca do leão.

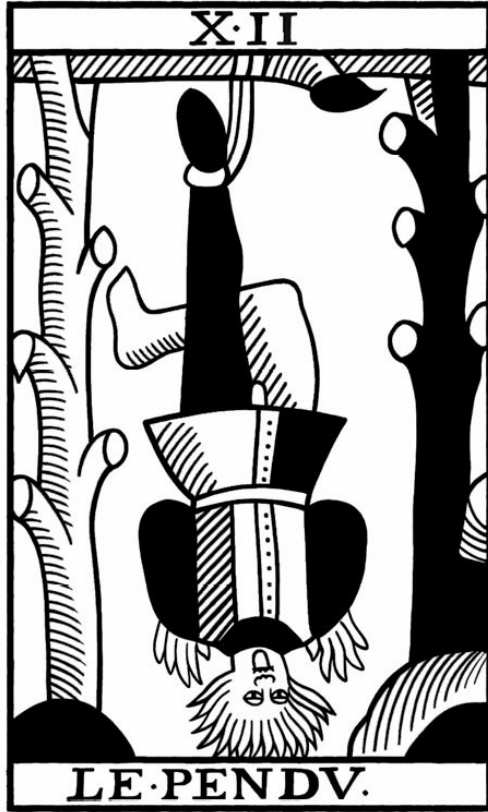
O processo alquímico representado pela Força é a Fermentação. Isso é parte do processo de Exaltação, em que um fermentado é incorporado à matéria para exaltá-la. Ele penetra na matéria e a alça a uma forma mais elevada, como a alma entrando no corpo. Alquimicamente, a Força também é uma virgem. No mito medieval, a virgem é a única que pode domar um unicórnio, o que é intercambiável com o leão na alquimia. O leão representa nossa natureza animal indomada – a libido.

Na ilustração do *Tripus Aureus* (figura 57), de 1618, uma virgem segura um coração flamejante, e o Sol e a Lua derramam os fluidos alquímicos

masculino e feminino dentro desse coração recipiente. A virgem representa o Eu Maior, que doma a natureza inferior animal por meio do amor. A Força representa não só a força física, mas também a força interior do caráter que leva à disciplina e ao domínio de si. A virgem ama o leão; o leão a ama de volta e faz o que ela pede. O poder vem quando amamos a nós mesmos, controlamos nossos desejos e aceitamos dificuldades pelo bem alheio. O leão pode também ser visto como o Leão Verde, que o *Rosarium Philosophorum* nos diz ser Mercúrio, o veneno mortal que será transmutado no elixir curador.



Figura 57. Fermentação. *Tripus Aureus*, de Michael Maier, 1618.



XII. O Pendurado

*Semeie seu ouro na terra branca folhada, que pela
Calcinação é feita incandescente, sutil e aerada.
Rosarium Philosophorum*

Desde o mais antigo trunfo pintado à mão, no tarô de Visconti- -Sforza, até o mais moderno baralho *new age*, o Pendurado vem sendo representado de maneira mais geral por um homem pendurado de cabeça para baixo pelo pé. O nome mais popular desta carta nos primeiros baralhos italianos era *Il Traditore* (“O Traidor”), uma indicação de seu sentido original: na Itália renascentista, ser pendurado pelo pé era uma punição reservada aos traidores. Também artistas eram contratados para representar políticos nessa posição a fim de sugerir que haviam se tornado traidores. Essas imagens, conhecidas como pinturas da vergonha, eram exibidas em pontes e prédios importantes. O Pendurado, como traidor, teria decaído em seu papel social, e esta carta representa o sofrimento e a vergonha.

O processo alquímico do Pendurado é a Calcinação, em que a matéria ou o corpo do trabalho é suspenso sobre o fogo ou sobre um agente corrosivo e reduzido a uma cinza branca. O *Buch der heiligen Dreifaltigkeit* (“Livro da Santíssima Trindade”), do século XV, encontrado no *Codex Germanicus*, mostra a Calcinação representada por um homem pendurado em um cavalete similar. Outra imagem relacionada é a Serpente Crucificada. Esta pode ser encontrada em qualquer texto baseado na obra do alquimista francês Nicolas Flamel, do século XIV, e representa Mercúrio sendo sacrificado para completar a Obra (*figura 58*).

O Pendurado representa o sacrifício ao mesmo tempo da pessoa e do ego, o que é necessário para prosseguir com o Opus. Um sacrifício similar é em geral encontrado em mitos que relatam uma jornada de herói, como na história de Odin, que ficou pendurado na Árvore do Mundo para ganhar sabedoria. Ao ficar de cabeça para baixo, o Pendurado perde seu ouro, que representa a perda das posses mundanas ou da autoestima. Em baralhos franceses posteriores, ele é com frequência ilustrado com as moedas caindo dos bolsos para demonstrar essa perda. Da mesma forma, os textos alquímicos mencionam a necessidade de semear ouro na cinza calcinada durante esse processo. Sua pose descendente é similar àquela da figura que ruma para baixo na Roda da Fortuna. Pode, portanto, também simbolizar a

descida na Roda do Tempo, o polo oposto àquele representado pelo Cocheiro.

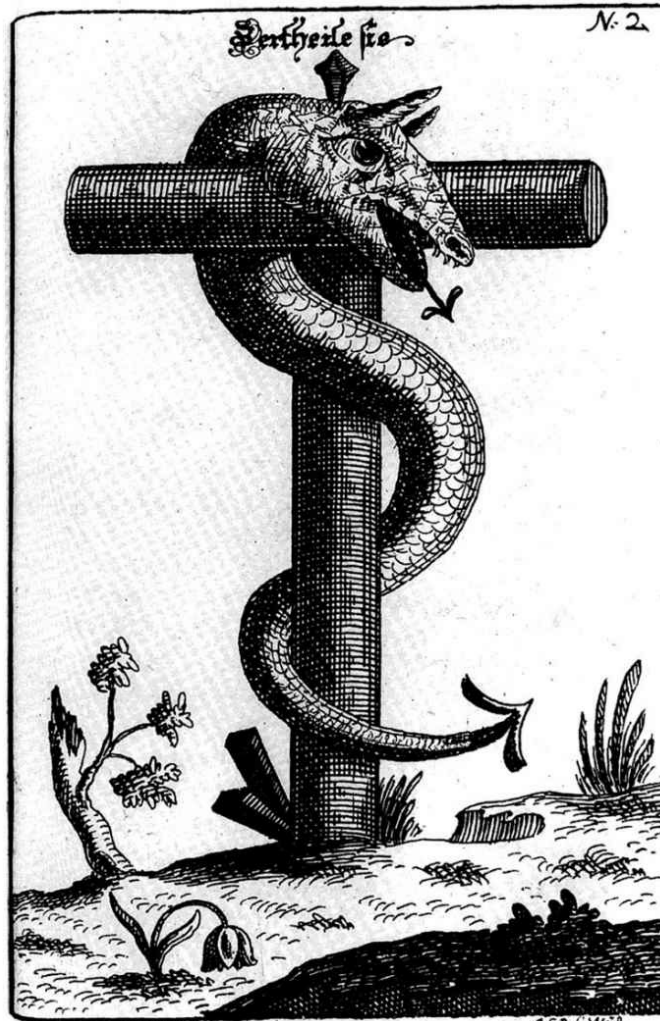


Figura 58. A Serpente Crucificada. *Uraltes Chrymisches Werk*, de Abraham Eleazar, 1760.



XIII. A Morte

*Moa com vontade até que seja possuído com a morte
da intensidade do negrume como o pó.
Rosarium Philosophorum*

A imagem renascentista da Morte evoluiu de duas fontes. Primeiro, no último livro da Bíblia, o Apocalipse, São João recebe uma série de visões de como os sete selos que guardam um livro de profecias se rompem. Os primeiros quatro são de cavaleiros alegóricos, conhecidos como os Quatro Cavaleiros do Apocalipse. Simbolizam os quatro estágios da destruição. Quando o quarto selo é quebrado, João vê “um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e o inferno o seguia” (Apocalipse 6:8). A segunda imagem, um esqueleto dançante, se desenvolveu durante a peste no século XIII e ficou popularizada como a *Dança da Morte*, uma obra de arte alegórica na qual a Morte triunfa sobre os indivíduos de todas as idades e classes sociais. Ilustrações do Triunfo da Morte no *I Trionfi* foram influenciadas pela segunda fonte, mas a figura da Morte no tarô poderia se basear em qualquer um dos dois modelos.

As figuras da morte usadas em ilustrações oriundas dessas fontes eram armadas de tridente, arco e flecha, ou, mais popularmente, de uma foice. A foice era, no sentido original, um símbolo da agricultura, empunhada pelo deus Saturno. Na Idade Média, Saturno tornou-se ligado ao Tempo e sua foice era vista como a ferramenta de colher vidas. Esse aspecto da colheita veio a se associar à Morte, e a imagem conhecida como a Ceifadora surgiu. Na carta mais antiga para a Morte, encontrada no tarô de Cary-Yale Visconti, a Morte está montada em um cavalo pálido colhendo gente de várias classes com sua foice. No Visconti-Sforza, a Morte está de frente para quem olha, segurando um arco e flecha. No tarô de Marselha, a Morte é mostrada como a conhecida Ceifadora, colhendo cabeças cortadas com sua foice.

Imagens da Morte também eram usadas pelos alquimistas para representar o processo de Putrefação. Diferentemente dos outros processos alquímicos, a Putrefação não tem paralelo na química moderna. Isso é porque os cientistas já não acreditam mais que os componentes químicos sejam vivos e, portanto, não podem matá-los. Na Putrefação, o material é moído e dissolvido em um forno úmido. A essência do material se separa e começa a apodrecer e feder.

Um cadáver como símbolo da Putrefação pode ser visto a seguir em uma ilustração da *Philosophia Reformata*, de 1622 (figura 59). Um esqueleto está de pé em um recipiente alquímico que foi enegrecido na fornalha. Ao centro, o produto bastante escurecido do Nigredo se formou. O corvo no ombro da Morte também simboliza esse estágio. A morte e o renascimento são temas essenciais da alquimia. A Morte é necessária se o material da obra deve renascer em um estado mais elevado, e é uma parte essencial do processo de crescimento espiritual. Passamos por muitas mortes na vida, cada vez que uma fase ou um ciclo terminam. Depois de cada morte, há sempre um novo começo.

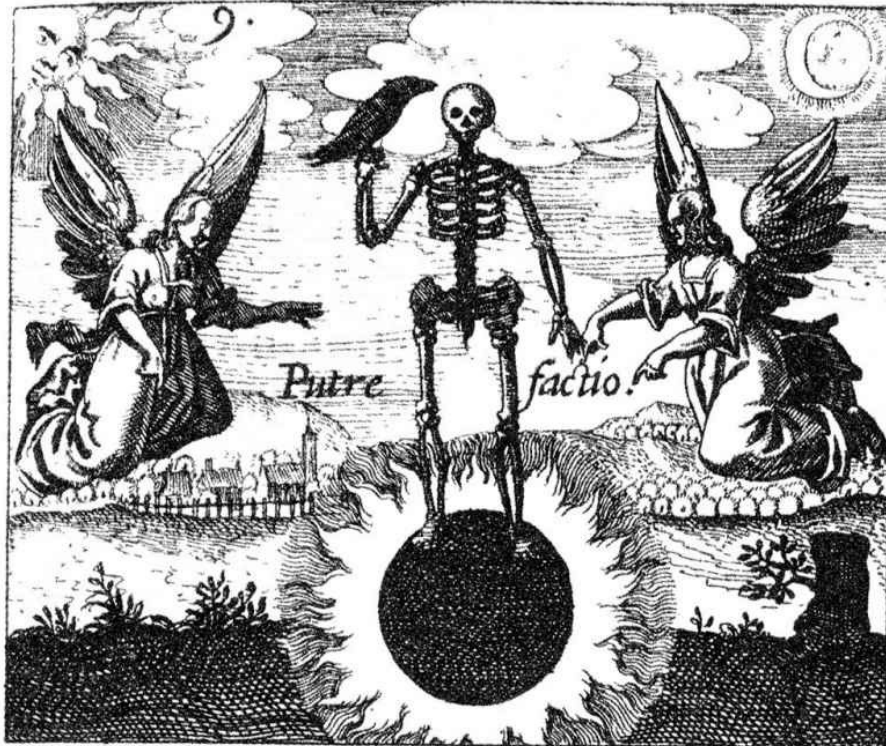


Figura 59. Putrefação. *Philosophia Reformata*, de Mylius, 1622.



XIV. A Temperança

*A arte imita a natureza.
Rosarium Philosophorum*

A Temperança é a última das virtudes cardeais explicitamente ilustradas nos trunfos, aquela que leva ao equilíbrio, à saúde e à harmonia. Ela equilibra a alma do apetite. Não representa a negação, e sim a satisfação do desejo de um jeito saudável e bonito. É a virtude do músico e do artista, permitindo que criem equilíbrio e beleza em suas obras.

Como a Justiça, a figura da Temperança era um ícone-padrão na Renascença, em geral mostrada derramando água no vinho. Em tempos antigos, a água era misturada ao vinho em diferentes proporções para torná-lo menos embriagante. A mensagem é que podemos beber nosso vinho, mas seguirmos sóbrios. Algumas figuras também podem ser interpretadas como derramando água de um recipiente para outro para equilibrar o volume de líquido entre eles. Essa ação está ligada ao equilíbrio dos quatro humores, que se acreditava serem os elementos líquidos do corpo e cuja interação balanceada era essencial para a saúde mental e física.

O trunfo mais antigo da Temperança, encontrado no tarô de Visconti-Sforza, mostra uma mulher derramando água de um vaso para outro. A Temperança do tarô de Ferrara é uma figura similar, sentada em um trono, como a Justiça no mesmo baralho. O tarô de Marselha mostra uma figura correlata, derramando água de um vaso para outro, mas asas foram acrescentadas, transformando-a em um anjo.

O processo alquímico que a Temperança representa é a Destilação. Na alquimia, a mítica Maria, a Judia, é creditada como inventora da Destilação – também conhecida como Banho-Maria – e aparece no *Symbola Aureae Mensae* (“Símbolos da tabela dourada”, *figura 60*), de 1617. A Destilação, o estágio mais antigo e mais fundamental da alquimia, é a extração do material de sua solução por evaporação forçada. O processo todo envolve uma destilação contínua. Logo, a Temperança é por vezes chamada de alquimista.

Como a Destilação se baseia em processos naturais de evaporação e precipitação, a imagem também ilustra o axioma alquímico: “A arte imita a natureza”. Atrás da Temperança, crescendo em um monturo, há uma roseira. A rosa é um símbolo da perfeição alquímica, e essa imagem demonstra que a

perfeição emerge do caos e que a vida vem da morte. Emoldurando a roseira, o vapor de água ascende até a taça no céu à nossa direita e desce como chuva à nossa esquerda. A Temperança é a virtude que produz saúde, beleza e sincronismo perfeito. Como a natureza, ela alimenta o crescimento com a quantidade certa de chuva e de luz do sol.



Figura 60. Banho-Maria. *Symbola Aureae Mensae*, de Michael Maier, 1617.



XV. O Diabo

*Em vez de uma cama nupcial e um casamento brilhante,
foram condenados a uma prisão forte e duradoura.
A parábola de Hinricus Madathanus Theosophus*

Com a introdução do Diabo, entramos na última divisão dos trunfos, a qual se relaciona com a alma da razão e a essência Mercúrio, que simboliza a alma. Nos primeiros tarôs, os sete trunfos do último grupo eram baseados em ilustrações do Apocalipse, a visão apocalíptica da segunda vinda de Cristo, que inclui uma batalha com Satã, o Julgamento Final e o estabelecimento de uma Nova Jerusalém na Terra. No tarô, o primeiro trunfo dessa seção mostra Satã e, nos baralhos mais antigos, o último trunfo retratava um anjo mostrando a Nova Jerusalém ou um anjo despertando os mortos.

Não há trunfos do Diabo nos baralhos pintados à mão mais antigos. A imagem do Diabo no tarô de Ferrara pode, portanto, ser o exemplo mais arcaico (*ver figura 17*). A imagem é a do demônio chifrudo, a personificação cristã do mal, comum na arte medieval e renascentista. O Diabo do tarô de Marselha é parecido, mas tem uma galhada em vez de chifres, além de dois ajudantes, em geral considerados um macho e uma fêmea, acorrentados à sua coluna. Na Bíblia, o Diabo não é descrito como um homem de chifres; ele é retratado como uma serpente ou um dragão, e essa imagem também era comum na arte renascentista. É o dragão que aparece nos textos alquímicos.

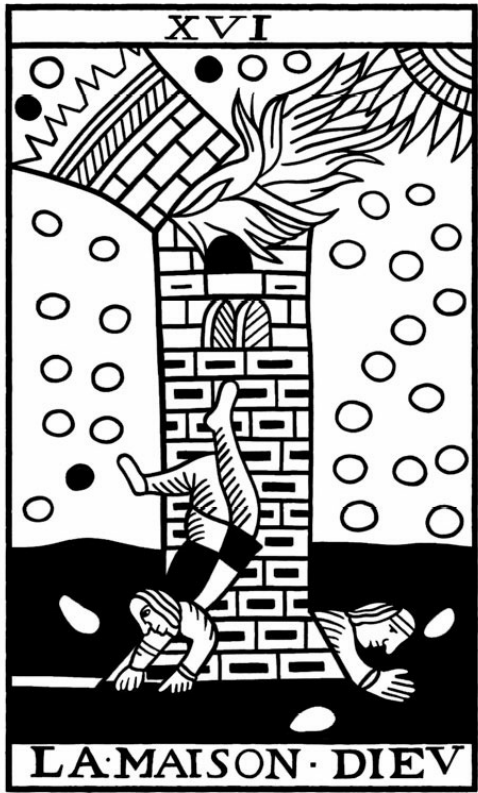
O processo alquímico que o Diabo representa é a Coagulação, em que a matéria é reduzida a um estado sólido em um corpo homogêneo. Esse corpo é composto pelos Amantes, que se uniram em uma forma única no hermafrodita. Eles devem agora coagular no escuro enquanto aguardam o renascimento. Os Amantes estão aprisionados no inferno, com o dragão vermelho, que é o Diabo, mas de lá só podem subir. O Diabo também pode ser visto como Hermes/Mercúrio mostrando seu lado venenoso. Podemos encontrar uma ilustração desse processo no *Philosophia Reformata* (*figura 61*), de 1622. O Diabo é retratado como um dragão vermelho sentado em cima do mesmo recipiente encontrado na carta da Morte. No centro do recipiente, a substância virou uma massa disforme que agora é mais preta que o preto – o objetivo do Nigredo foi atingido. O Diabo também pode se relacionar a Saturno, o deus do tempo, que era chamado de serpente velha, uma referência a seu símbolo do ouroboros. Saturno também se relacionava

ao chumbo, o metal morto.

O Diabo representa estarmos presos a nossos instintos mais básicos, ou sermos escravos deles, os quais Jung chamou de sombra. No entanto, a sombra também pode ser a fonte de nossa vitalidade e força. Nossa sombra é apenas a parte de nós mesmos que ainda não integramos. Ela só é má quando permanece inconsciente. Quando a ignoramos, podemos projetar esses traços negativos nos outros; então, pensando que somos bons e os outros são maus, estamos aptos a agir da pior forma.



Figura 61. Coagulação. *Philosophia Reformata*, de Mylius, 1622.



XVI. A Torre

Quando o tom negro da Besta houver desaparecido em uma fumaça preta, os sábios regozijarão do fundo do coração. “O livro de Lambspring”, Musaeum Hermeticum

Como o Diabo, a Torre ilustra uma cena do Apocalipse. No texto, São João descreve a abertura dos sete selos anexados a um livro de profecias. Quando o sétimo é aberto, a terra é purificada por terremotos e uma chuva de fogo, as estrelas caem do céu, torres são engolidas em chamas e os maus perecem. Essa era uma cena comum mostrada nos murais do Julgamento Final nas igrejas renascentistas. No tarô, a Torre representa a limpeza da negatividade para abrir caminho para a ascensão espiritual mostrada nos trunfos finais.

Não há cartas da Torre em nenhum dos baralhos do século XV de Milão. O exemplo mais antigo ou é o trunfo encontrado no tarô de Charles VI ou no tarô de Ferrara (*ver figura 17*). Não foi determinado qual deles é mais antigo. Essas cartas mostram uma torre queimando e se desmanchando com fogo descendo do céu. Em italiano, esse trunfo era chamado de *Fuoco* (“Fogo”), *Casa del Diavolo* (“Casa do Diabo”), *Casa de Dannato* (“Casa dos Amaldiçoados”) ou *Inferno*. Na Torre de Marselha, o relâmpago está mais claramente descendo do céu e as duas figuras estão caindo ao chão. O nome do trunfo em francês é *La Maison Dieu* (“A Casa de Deus”). A mudança do nome de Casa do Diabo para de Deus não tem explicação, mas a Torre francesa mostra três janelas. Uma torre sendo acertada por um relâmpago, representando a intervenção divina, com três janelas mostrando a Trindade, é o símbolo de Santa Bárbara, e o trunfo francês pode ter sido influenciado por esse ícone.

Na alquimia, o forno (ou atanor), onde o elixir era preparado, era chamado de torre e ilustrado como uma pequena torre nos textos. O processo alquímico representado pela carta da Torre é a Grande Dissolução, uma separação do material conseguida por meio da intervenção divina. É uma ordem mais elevada da Primeira Dissolução, iniciada pela Sacerdotisa. A Torre representa um avanço da escuridão coagulada do Nigredo e do Diabo para o próximo estágio branco, o Albedo. O relâmpago rompendo a escuridão do trunfo anterior é o princípio do Albedo.

Na ilustração do *Opus Medico-Chymicum* (“Obra médico-química”, figura 62), de 1618, duas figuras estão na base da torre. O homem é o alquimista e também o Rei Vermelho; e a mulher é a Soror Mystica e também a Rainha Branca. O elixir no forno foi separado; o líquido vermelho flui para o homem, e o branco, para a mulher. O relâmpago abriu um portal para os planos mais elevados e se tornará a escada dos planetas na carta seguinte. A Torre também corresponde ao corpo humano, que, no plano esotérico, é o verdadeiro forno alquímico. Pode representar um avanço, uma inspiração súbita, um rompante de criatividade, uma oportunidade que deve ser aproveitada.

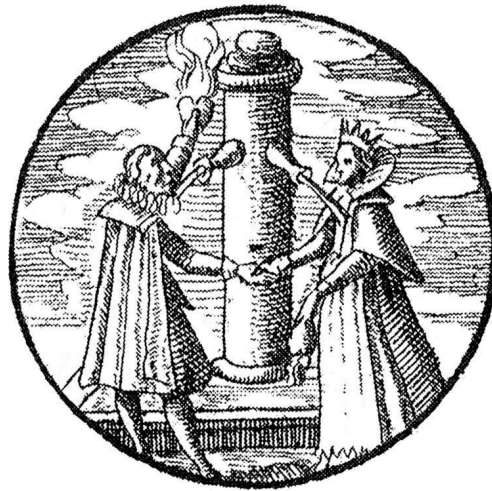


Figura 62. A Dissolução Maior. *Opus Medico-Chymicum*, de Mylius, 1618.



XVII. A Estrela

A respeito das sete estrelas pelas quais a obra divina se realiza, Senior diz em seu livro no capítulo sobre o Sol e a Lua: “Quando distribuístes essas sete com as sete estrelas e lhes atribuíste às sete estrelas e então as limpaste nove vezes até que lembrem pérolas, esse é o branqueamento”.

Aurora Consurgens

A subida até a alma da razão é simbolizada no tarô pelos três corpos celestes de crescente brilho: a Estrela, a Lua e o Sol. O trunfo mais antigo da Estrela existente está no Visconti-Sforza. Mostra uma mulher com um longo vestido azul salpicado de estrelas douradas e segurando uma estrela grande de oito pontas sobre a cabeça. A mulher de azul é Urânia, a musa da astronomia. No tarô de Ferrara, uma figura em pose parecida segura uma única estrela, mas essa figura é um jovem seminu, chamado de *putto*. Às vezes esses *putti* são mostrados com pequenas asas, transformando-os em um tipo de anjo ou querubim, mas essa figura não é alada.

Na tradição de Marselha, a Estrela é mais evoluída simbolicamente: há uma mulher nua derramando água de dois jarros, um na terra, outro no mar. Acima dela, há sete estrelas ao redor de uma oitava, maior. Esse é um nu neoplatônico, criado na Renascença para representar a alma purificada. As sete estrelas menores sobre a cabeça representam a escada hermética dos planetas, com a oitava estrela sendo a esfera das estrelas fixas. Esse é o portal do Paraíso. Nos baralhos franceses posteriores, um pássaro é mostrado na árvore atrás da figura nua, outro símbolo da alma ascendente.

A imagem da mulher derramando água sobre a terra e o mar está ligada a uma imagem do Apocalipse na qual um anjo é retratado parado com um pé em cada um deles. No século XVII, alquimistas se aproveitaram desse símbolo para representar a combinação de opostos, uma característica necessária do Opus: seco e úmido, masculino e feminino, e vermelho e branco. Em *L’Azoth des Philosophes* (“O azoth dos filósofos”), de Basile Valentin, um texto alquímico parisiense de 1659 (*figura 63*), encontramos uma ilustração chamada Sereia dos Filósofos, que mostra uma sereia, um símbolo alquímico comum para a Anima Mundi, jorrando um jato de sangue e outro de leite de seus seios. O sangue e o leite representam o vermelho e branco alquímicos. Os seios da sereia estão ligados aos jarros da Estrela, que também representam fluxos opostos de líquidos. No mesmo texto, a

ilustração seguinte mostra um hermafrodita de pé sobre um dragão alquímico, uma figura parecida com a 61. Acima da cabeça do hermafrodita, há sete estrelas, mas, ali, são rotuladas com símbolos astrológicos, como os sete planetas da escada hermética. O hermafrodita está segurando um esquadro e uma bússola, símbolos da quadratura do círculo, que indica que a transformação que era necessária foi completada para que o hermafrodita se liberte do dragão e ascenda pela escada planetária. É significativo que essas ilustrações tenham sido criadas no mesmo tempo e lugar que as do tarô de Jean Noblet.



Figura 63. A Sereia dos Filósofos e a escada dos planetas. *L'Azoth des Philosophes*, de Basile Valentin, 1659.

A Estrela representa o processo alquímico do batizado, a purificação pela água, em que a escuridão do Diabo é lavada até chegar ao branco. Estamos agora firmes no segundo estágio, o Albedo, ou branqueamento. O branqueamento é obtido pela sereia, que é a Anima Mundi mostrada como Sofia/Afrodite, também conhecida como Stella Maris, a Estrela do Mar, a deusa que serve de psicopompo (guia da alma).

A sereia alquímica surge como mensageira das profundezas do mar do inconsciente. Suas nadadeiras abertas são um portal aberto para a transformação espiritual, por meio dos mistérios do nascimento, da morte e do renascimento. Seu corpo é fonte da vida. De seus seios jorram dois córregos, um de sangue e outro de leite. Combinados com a água do mar, formam a trindade alquímica: Enxofre, Mercúrio e Sal. O vermelho, símbolo masculino, está ali unido com o sangue, que representa sofrimento, morte e medo, e o branco, feminino, está unido ao leite, que representa nutrição, vida

e esperança. A sereia como fonte de ambos representa o estado plácido que se encontra além do medo e da esperança. Ela é a tranquilidade necessária para começar a subida na escada dos planetas, o que vemos no trunfo do tarô. A grande estrela de sete pontas no trunfo é o portal do Paraíso.

A Estrela é uma guia para um nível mais elevado de consciência. É a Anima, a primeira face do Eu Maior, emergindo do inconsciente. A Estrela indica um senso de equilíbrio e bem-estar. É a paz depois da tempestade e o perdão depois da briga.



Figura 64. A Sereia dos Filósofos. *Opus Medico-Chymicum*, de Mylius, 1618.



Figura 65. A Terra cercada pelos deuses dos sete planetas e depois a esfera do zodíaco. Detalhe do Horóscopo de Erhard S. Schön, Nuremberg, 1515.



Figura 66. A Sereia dos Filósofos. *Philosophia Reformata*, de Mylius, 1622.



XVIII. A Lua

*Não é ouro, a menos que seja primeiro feito prata.
Rosarium Philosophorum*

A Estrela é ultrapassada pelo orbe mais brilhante da Lua, e a Lua é vencida pelo trunfo do Sol. Pode parecer estranho que a Lua e o Sol sejam incluídos nos sete planetas mostrados na Estrela no tarô de Marselha e ainda tenham, cada um, sua própria carta na sequência imediata. Mais uma vez, podemos encontrar a explicação na alquimia. É comum em textos alquímicos que a Lua e o Sol sejam usados desse jeito duplo, pois, além de fazerem parte da escada dos planetas, servem como os símbolos definitivos para o feminino e o masculino. Além disso, como regentes naturais da noite e do dia, regem o mundo temporal – o mundo do tempo que precisa ser conquistado.

No Visconti-Sforza, a Lua é segurada por uma mulher em um vestido azul, que representa Luna, uma personificação da Lua associada à deusa clássica da Lua, Diana. No tarô de Ferrara, Luna foi substituída por um *putto*. Acima do crescente da Lua, há um círculo contendo a face que pode representar o rosto da deusa ou o rosto do Homem na Lua, uma figura comum no folclore renascentista. No tarô de Jacques Viéville, do século XVII, há uma mulher com um fuso (um objeto para fiar lã) sentada sob a Lua. Ela é um símbolo das Moiras, em particular Cloto, que tece o fio para medir cada vida humana. No tarô de Marselha, um lagostim sai de um lago para um caminho que leva a um ponto entre duas torres e, por fim, à Lua, mostrada no céu como um rosto acima de um crescente escuro. Abaixo, dois cães uivam para a Lua. O lagostim simboliza a constelação de Câncer, casa natal da Lua na astrologia. Os cães são companheiros de Diana, que é a deusa da caça, bem como da Lua. A Lua de Marselha inclui todos os acompanhamentos de Diana, mas não a deusa. Sua presença é apenas sugerida pelo rosto na Lua.

Na alquimia, a Lua não representa nenhum processo alquímico, mas simboliza a Pedra Branca, que é resultado dos processos. A Pedra Branca é a culminância do Albedo. Não é a Pedra Filosofal, mas a mãe da Pedra. O que está faltando é a semente masculina. A Lua espera por seu amante e irmão, o Sol, para que se junte a ela na Conjunção derradeira que levará ao nascimento da Pedra Vermelha, ou Filosofal. Ela nos ensina a paciência e a necessidade

do repouso.

No *Viatorium* (“O guia do viajante”), de 1618, e no *Musaeum Hermeticum* (figura 67), de 1625, a Pedra Branca é mostrada como Diana segurando o crescente e parada ao lado do caranguejo, da constelação do Câncer, que está colocado no lago da carta do tarô. Os cachorros de Diana na carta representam a dualidade, assim como as torres gêmeas. A Lua simboliza a noite antes do amanhecer do Sol, um tempo de paciência, repouso e reflexão.

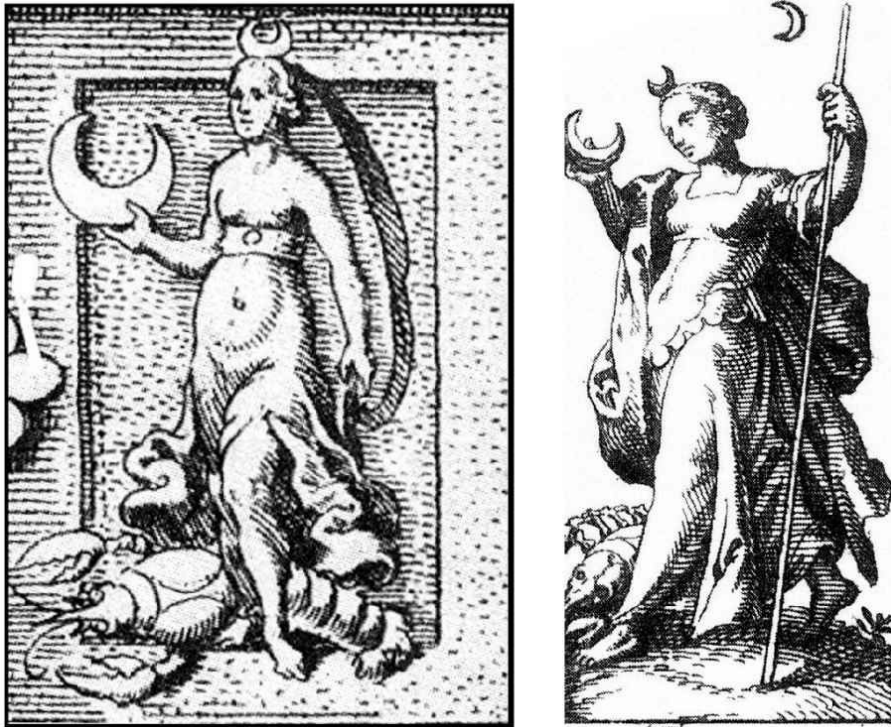
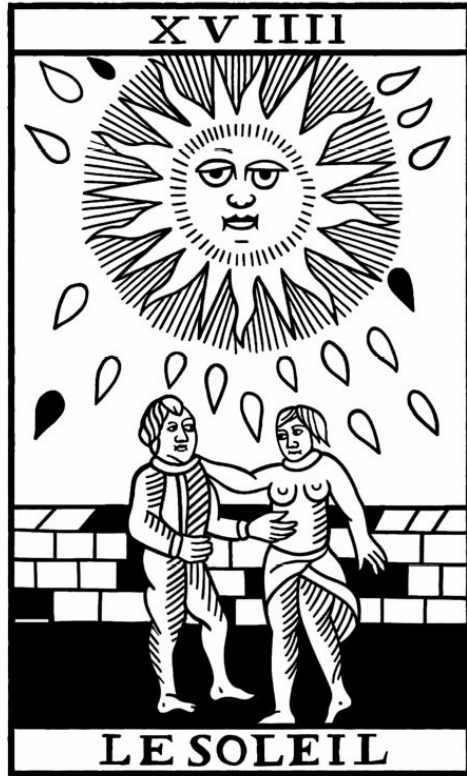


Figura 67. A Pedra Branca. *Musaeum Hermeticum*, 1625; *Viatorium*, de Maier, 1618.



XIX. O Sol

A compleição é da compleição, entre duas luzes, masculina e feminina, e então se abraçam e se acasalam, e uma luz perfeita é obtida dos dois, como não há igual em todo o mundo.

Rosarium Philosophorum

O Sol é o mais brilhante dos três trunfos celestiais e o parceiro da Lua. Agora que Sol e Lua estão emparelhados, representam a completude e o equilíbrio de todos os opostos: macho e fêmea, luz e escuridão, dia e noite. O mais antigo dos trunfos do Sol, encontrado no baralho de Visconti-Sforza, mostra um *putto* de asas azuis segurando o orbe vermelho solar, moldado como a cabeça de um deus. A cabeça vermelha clássica é Sol, uma personificação do Sol que era identificada com Apolo. No tarô de Ferrara, o Sol é mostrado de novo como a cabeça vermelha de Sol, emergindo de uma nuvem e lançando seus raios sobre a terra abaixo. No tarô de Jacques Viéville, a face de Sol é retratada brilhando sobre um jovem nu galopando em um cavalo branco enquanto exibe uma grande bandeira do símbolo da vitória. Está ligado a imagens da criança alquímica (*ver figura 24*). A face de Sol continua no tarô de Marselha, mas duas figuras são mostradas embaixo dele. No exemplo mais arcaico do tarô de Noblet, as figuras são um rapaz e uma moça. Essa imagem é consistente com os símbolos alquímicos que mostram a Grande Conjunção do Sol e da Lua. Em baralhos posteriores de Marselha, as figuras foram transformadas em dois rapazinhos. Alguns comentaristas sugeriram que o par masculino representaria os irmãos celestiais Cástor e Pólux. Outros sugeriram que são os fundadores de Roma, Rômulo e Remo. Em seu mito, Cástor e Pólux tinham a mesma mãe, Leda, mas o pai de Cástor era mortal, logo, ele era mortal, enquanto o pai de Pólux era Zeus, e ele era imortal. No mito dos fundadores de Roma, encontramos a mesma polaridade. Rômulo era imortal, enquanto Remo era mortal. Todos esses pares representam a união de opostos. Podem ser entendidos como a junção do Sol com a Lua.

Com o Sol, chegamos ao terceiro estágio do Opus, o Citrinitas, ou amarelecimento. Nesse estágio, o amarelecimento é causado por uma linda luz que ilumina o recipiente e simboliza a iluminação. É o Sol espiritual nascendo para se unir a seu amor, a Lua. São as almas do Imperador e da Imperatriz unidas na Segunda, ou Maior Conjunção, o *hieros gamos*. Como

Sol e Luna, eles estão unidos sob uma mesma coroa, o símbolo da maestria, e o sol interno nasce entre ambos. Como está escrito na citação acima: “uma luz perfeita é obtida dos dois”. Esse estágio pode ser comparado à fusão da mente inconsciente e consciente, uma conjunção que Jung julga essencial para o estado de individuação.

O amanhecer é um estado de alegria radiante, de saúde e bem-estar. Somos purificados do passado ao gozarmos dos raios curativos do novo sol. Esse Sol é a iluminação interior, que alvorece quando levamos nossos lados masculino e feminino a uma unidade e equilíbrio. É também o amadurecimento da Pedra Branca, que se avermelha pelo fogo de nossa libido.



Figura 68. A Conjunção Maior. *Le Voyage des Princes Fortunez*, 1610, e *Anatomia Auri*, de Mylius, 1628.



XX. O Julgamento

*Desperta de Hades! Levanta de tua tumba e acorda da escuridão!
Pois te vestiste de espiritualidade e divindade, desde que a voz
da ressurreição ecoou e o remédio da vida entrou em ti.
Arquelau, apud E. J. Holmyard*

O Julgamento é o trunfo que mais facilmente identificamos como ilustração do Apocalipse. Na Renascença, essa imagem também servia de símbolo do renascimento e da derrota da mortalidade, que é o objetivo da Jornada do Herói. Era usada nesse contexto nas ilustrações alquímicas, na poesia mística e nas obras de arte alegóricas. O anjo do Julgamento ainda era por vezes combinado com o anjo da Fama, que também tocava uma trombeta para conquistar a morte; portanto, esse trunfo pode se alinhar às figuras da Fama criadas para ilustrar o *I Trionfi*, de Petrarca.

O trunfo mais antigo do Julgamento é do tarô de Cary-Yale Visconti. Mostra dois anjos com trombetas chamando os mortos. Na parte inferior da cena, quatro figuras de diferentes idades e sexos obedecem e emergem da sepultura. Esse trunfo no Visconti-Sforza é uma ilustração bíblica similar, exceto que uma figura de Deus Pai de barba branca, com uma espada, um orbe e uma coroa aparece entre os anjos, e as figuras emergentes foram reduzidas a três. O trunfo do tarô de Ferrara, mais de acordo com seu título em italiano, *L'Angelo* (“O Anjo”), mostra um único anjo com uma trombeta convocando quatro mortos de suas sepulturas. Na cultura de língua inglesa, esse anjo é mais identificado, de maneira geral, com Gabriel, o arauto de Deus. A imagem desse trunfo é essencialmente a mesma no tarô de Marselha: um único anjo chama com a trombeta três figuras ressuscitadas de volta à vida.

A figura 69, a seguir, é uma ilustração do *Tripus Aureus*, de Michael Maier, 1618, que mostra o processo alquímico chamado Renascimento, ou Ressurreição. Nesse estágio, a matéria do trabalho, que foi morta no Nigredo, é reavivada pelo poder da Pedra. Isso é demonstrado pela habilidade da Pedra de transmutar metais mais baixos em ouro. Pode também se referir ao processo chamado Multiplicação, ou Projeção. Aqui, o alquimista colhe o que plantou. A operação não é desempenhada pelo alquimista, mas pela Pedra em si. Em essência, a substância foi morta, enterrada na Terra, renascida, e agora seu poder se multiplica como o grão. Em teoria, o poder da Pedra pode se

multiplicar ao infinito.

No mistério de Osíris, o deus egípcio do submundo, grãos de cevada eram plantados num caixão. Quando brotavam, dizia-se que Osíris despertara. Podemos ver um símbolo relativo a isso na imagem do *Tripus Aureus*, em que um cadáver se ergue de um campo de grãos. O Julgamento é a revitalização, mas também um chamado ao passado, um ressurgir.



Figura 69. Ressurreição. *Tripus Aureus*, de Michael Maier, 1618.



XXI. O Mundo

Vida longa e saúde estão em sua mão direita, e a glória e riquezas mensuráveis, na esquerda. Seus modos são obras lindas e dignas de elogios, nem vis nem más, e seus caminhos são comedidos e nunca apressados, mas conectados ao trabalho duro, persistente e contínuo. Ela é a árvore da vida para todos que a compreendem e uma luz que nunca se apaga.
Aurora Consurgens

O Mundo é a recompensa final do herói, a derrota do tempo e da mortalidade e a conquista de sua busca espiritual. Os primeiros baralhos tomavam emprestado imagens da lenda do Graal ou do Apocalipse para simbolizar esse objetivo, mas o tarô de Marselha e seus predecessores introduziram uma imagem simbólica complexa, na qual uma mulher nua ocupa a sagrada posição central em uma mandala cristã. A figura representa a Anima Mundi, ou Alma do Mundo. Por retratar a Alma do Mundo, foi intitulada *Le Monde* (“O Mundo”), mas o estado de graça e sabedoria que representa também pode ser identificado com a quarta virtude cardeal, a Prudência. A Prudência é o estado místico da sabedoria atingido quando as três virtudes cardeais mostradas nos trunfos anteriores – Justiça, Força e Temperança – foram alcançadas e integradas.

O trunfo mais antigo do Mundo, encontrado no tarô de Cary-Yale Visconti, retrata uma cidade em um lindo cenário à beira-mar, como se vista por um arco. Em frente a um castelo, um homem está sentado pescando na beira da água, ao mesmo tempo que um cavaleiro se aproxima montado, segurando uma bandeira da vitória. O homem representa o Rei Pescador, que governa o castelo do Graal na lenda, e o cavaleiro pode muito bem ser o vitorioso que completou a busca pelo Graal. Existem quatro cartas italianas do século XV, possivelmente do Mundo, em coleções na Inglaterra e na Alemanha, que contêm uma representação do Graal, ilustrado como uma tigela hexagonal com a lança de Longino, usada para perfurar o corpo de Cristo na crucificação, pingando sangue Dele no recipiente. A imagem do Graal como um vaso de sangue sagrado está ligada ao elixir vermelho buscado pelos alquimistas. Ambos eram creditados com o poder de prolongar a vida.

A ilustração para o Mundo no Visconti-Sforza mostra dois *putti* alados segurando um círculo contendo uma cidade murada hexagonal sobre uma

ilha, embaixo de um céu estrelado. O formato hexagonal da cidade, bem como o do Graal, simboliza a síntese do círculo, ilustrando o espírito, com o quadrado representando a realidade física. Esse simbolismo revela que a cidade representa a Nova Jerusalém, que era a recompensa final – o Paraíso na Terra –, que culminava na visão de São João no Apocalipse.



Figura 70. Reprodução de uma carta Goldschmidt do século XV mostrando o Graal.

O tarô de Jacques Viéville fazia uso de uma imagem diferente do Apocalipse para a carta do Mundo. Essa imagem era baseada no Cristo retratado como o juiz final da humanidade, parado em seu trono, com quatro criaturas aladas ao seu redor. Uma criatura tem a cabeça de homem; uma, de águia; uma, de touro; e a outra, de um leão. A imagem, intitulada *Cristo em sua Majestade*, tornou-se um modelo de ícone cristão, e as quatro criaturas, cada uma distribuída em um dos cantos, eram interpretadas como símbolos

para os quatro evangelistas: São Mateus, representado pelo homem; São João, pela águia; São Lucas, pelo touro; e São Marcos, pelo leão.

O estudioso de religião comparada Mircea Eliade observou que, em todas as religiões e culturas, há um lugar que se acredita ser sagrado acima de todas as coisas e que esse lugar é considerado o centro do mundo. Na arte, uma estrutura quádrupla simbólica do mundo físico é usada para definir o centro sagrado e emoldurar a imagem da presença divina. Os budistas colocam Buda no centro de seus diagramas de quatro lados, chamados mandalas, e os cristãos colocam Cristo no centro da cruz ou do quincunce. Um quincunce é um diagrama do sagrado no qual há quatro figuras representando o mundo quádruplo, colocadas uma em cada canto, e a quinta, a figura sagrada, fica no centro. O ícone de *Cristo em sua Majestade* é um quincunce, uma mandala ocidental. Isso se apoia no fato de que os ícones dos quatro evangelistas no simbolismo medieval e renascentista eram relacionados a outros aspectos do mundo quádruplo, como os quatro elementos, as quatro direções e as quatro estações.



Figura 71. Reprodução da carta do Mundo do tarô de Jacques Viéville, Paris, c. 1650.

O Mundo no tarô de Jean Noblet é um quincunce, similar ao do de Jacques Viéville, mas uma mulher nua foi colocada no centro em vez de Cristo. A mulher tornou-se o padrão para o tarô de Marselha e para todas as tradições baseadas nele. Na Renascença, o nu passou a ser um símbolo da alma purificada. Ao colocar um nu feminino no trono de Cristo, que já era uma mandala representando o mundo espiritual, o desenhista do Mundo no tarô de Marselha estava criando um símbolo complexo, representando a Alma do Mundo, ou o mundo espiritualizado (*ver figura 29*).

O Mundo nos traz ao ápice da Grande Obra. Em termos alquímicos, é o estágio vermelho final, o Rubedo, em que a corada Pedra Filosofal se forma. A Pedra, simbolizada pelo coração na figura 72a, pode também ser personificada como uma mulher nua, como na figura 72b (neste caso, uma sereia alada, demonstrando sua maestria sobre os elementos). Qualquer uma das duas pode ser colocada ao centro de um quincunce e simbolizar a pura

essência espiritual. O objetivo é em geral simbolizado por uma figura feminina, por isso o Opus pode ser chamado de “a obra da mulher”. Além de uma alma purificada, o nu pode representar a verdade e o ideal espiritual. Podemos ver que ela, como a mulher ou o coração, é central aos quatro elementos e lhes dá a vida. O botão de rosa na figura 72a representa a perfeição que a Pedra engendra, e as gotas vermelhas de sangue são o elixir curativo.

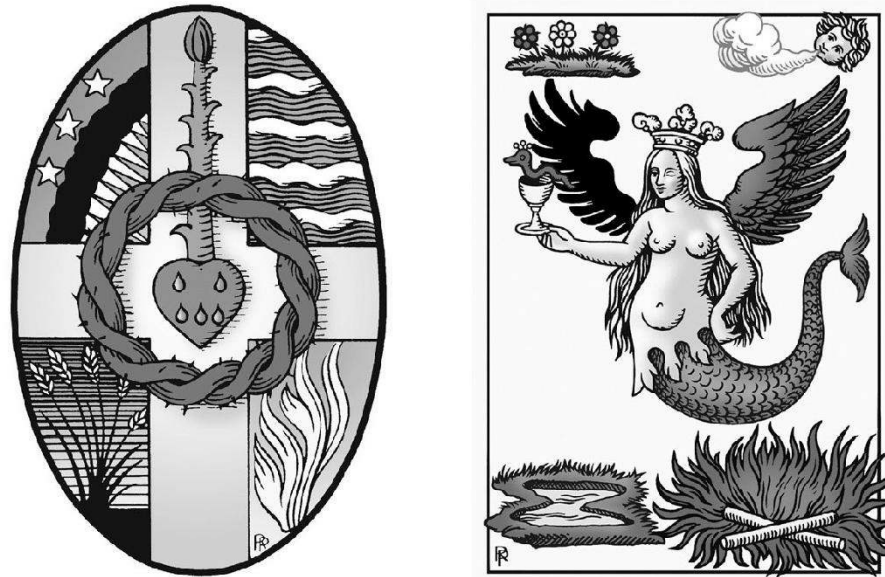


Figura 72. A Pedra Filosofal.

a. Reprodução de *Harmonie Mystique*, de L'Agneau, 1636.

b. Reprodução da Bibliothèque de L'Arsenal, século XVIII.

A Anima Mundi é aquilo que estava oculto e agora foi exposto. Ela é a mãe dos elementos e a essência espiritual da matéria. Tem o poder de curar qualquer doença, prolongar a vida e conquistar a morte, de transformar qualquer substância em sua versão mais elevada e de fazer com que a pessoa se una ao seu Eu Maior. Em seu sentido mais simples, o Mundo é tudo que é bom ou desejado; é a realização ou a culminância de nossos objetivos. Em seu nível mais elevado, é a fusão de nossa personalidade individual com a Anima Mundi, a Alma do Mundo. A Anima Mundi excede a capacidade das palavras de descrevê-la e pode parecer paradoxal. Para o filósofo neoplatônico, ela é a forma mais elevada da presença divina que podemos compreender. Está no centro e na circunferência do ser, fora do espaço e tempo, e, no entanto, aqui e agora. Não é composta de matéria nem de

energia, mas é a mãe de ambos, continuamente criando o Universo. Ela é o guia inteligente e compassivo que é evidente na evolução da vida. É ao mesmo tempo masculina e feminina. Embora duplamente sexuada, a chamamos de “Ela”.

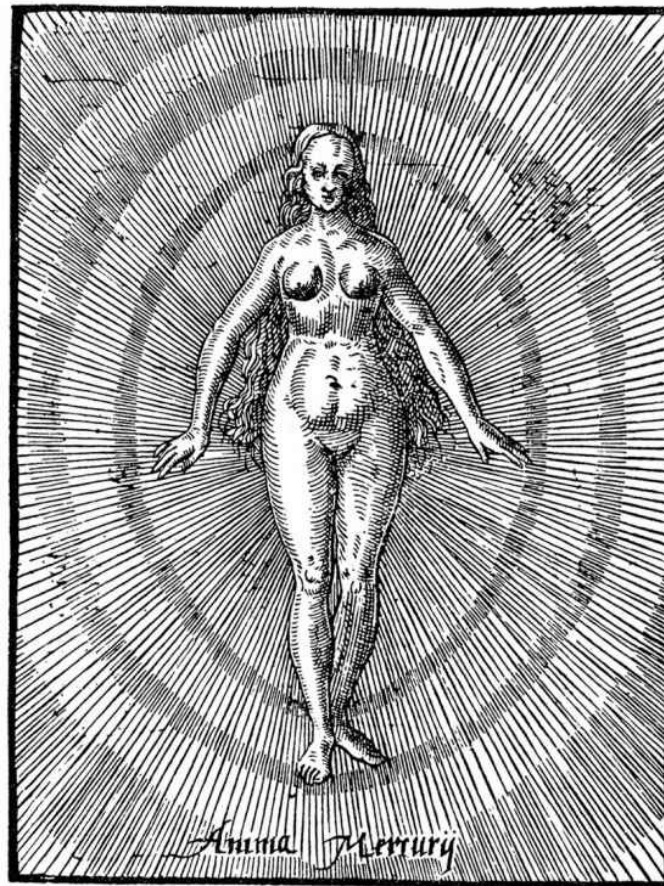


Figura 73. Anima Mundi/Mercúrio. *Quinta Essentia*, de Thurneisser zum Thurn, 1574.

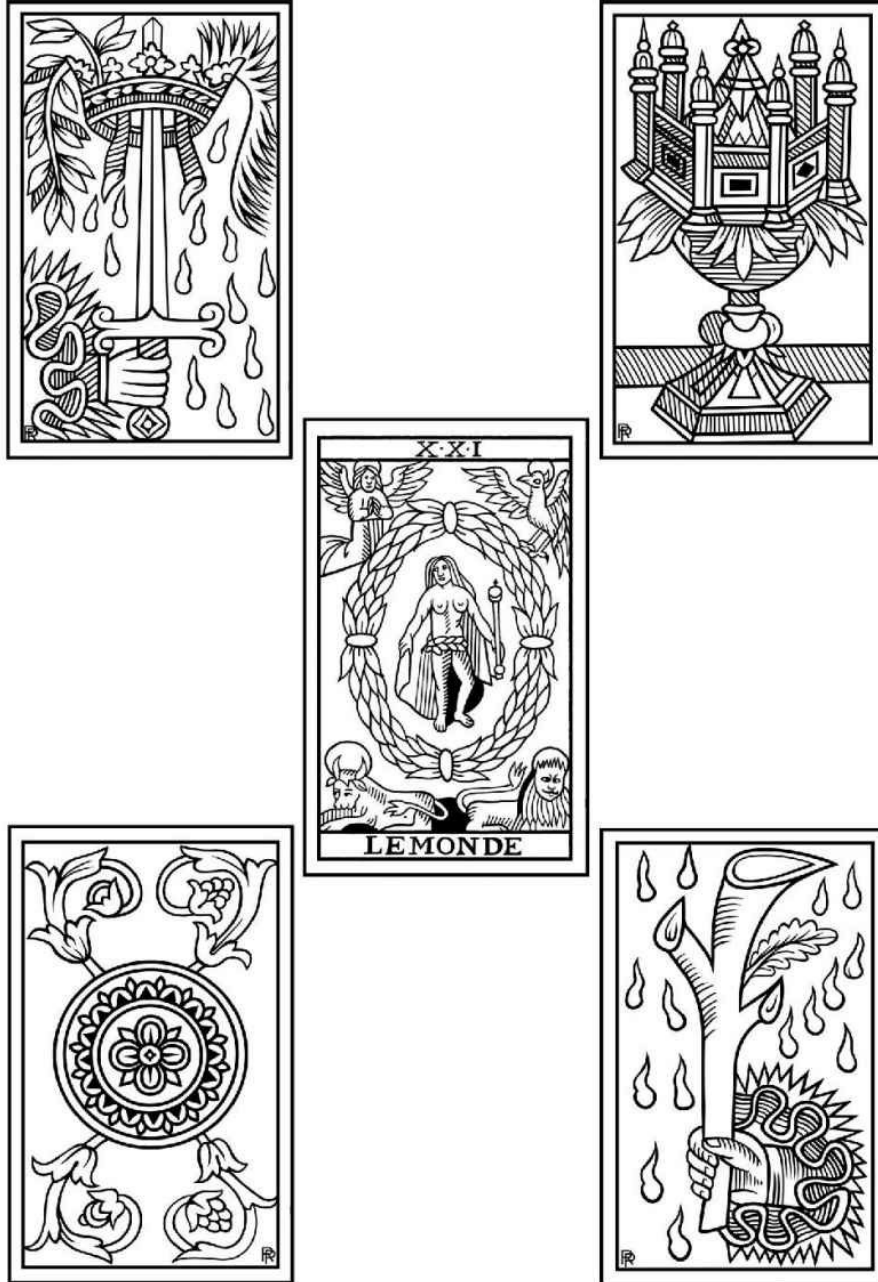


Figura 74. O baralho inteiro do tarô é um quincunce, com os quatro naipes menores simbolizando o mundo quádruplo e o naipe dos trunfos representando o centro sagrado.



Figura 75. “O fruto da Sabedoria humana é a Árvore da Vida”. A Sabedoria segura a saúde e a duração dos dias em sua mão direita e riquezas infinitas em sua mão esquerda. *Atalanta Fugiens*, de Michael Maier, 1618.

O tarô incorpora apresentações simbólicas de ideias universais, por trás das quais jaz tudo que é implícito na mente humana, e é nesse sentido que elas contêm a doutrina secreta, que é o entendimento por alguns poucos das verdades embutidas na consciência de todos.

A. E. Waite, *The Pictorial Key to the Tarot*

¹⁴ *Jester* e *juggler*, em inglês, respectivamente. (N.T.)

A palavra *jongleur* deu origem também ao termo em português “jogral”. (N.R.)

¹⁵ “Cego”. (N.T.)

¹⁶ “Mancada”. (N.T.)

7. Divinação

Hieróglifos da alma

A palavra “divinação” literalmente significa “entrar e contato com o divino”. É derivada do latim *divinus*, que significava “profeta”, que, por sua vez, derivava de *deus*, que quer dizer “Deus” ou “um deus”. Em geral, pensamos nos antigos profetas ou oráculos fazendo previsões. Porém, temos registros escritos, de Delfos e outros oráculos, mostrando que a maioria das declarações dos oráculos não eram previsões, mas conselhos sobre como fazer melhorias e se manter favorecido pelas divindades. Em termos modernos, podemos dizer que a divinação é uma forma de trazer à consciência a sabedoria interior que vem das partes mais profundas de nossa psique, uma realidade interior que podemos chamar de Eu Maior. Comunicação com o Eu Maior é o que o tarô faz de melhor, e é o melhor uso para ele. Em vez de usar o tarô para fazer previsões, vamos aprender a fazer dele uma fonte de conselhos sábios para nos ajudar a tomar decisões no presente que vão nos auxiliar a criar um futuro melhor.

Entre as ferramentas para divinação, o tarô é uma das mais recentes. Ao contrário da quiromancia, da astrologia e do I Ching, ele não se desenvolveu num passado distante. Foi criado no começo do século XV, na Itália renascentista, que é antiga, mas não arcaica. Os especialistas dividem a divinação em três classificações. A forma mais antiga é classificada como intuitiva. O exemplo básico de divinação intuitiva é interpretação de sonhos. No mundo antigo, as pessoas acreditavam que os deuses, Deus ou o Eu Maior queriam se comunicar com elas, e o método mais comum era pelos sonhos ou visões, que lembram o sonhar acordado. O segundo método que se desenvolveu é chamado de divinação indutiva. Essa forma interpreta eventos enquanto estamos despertos, como se fossem símbolos de um sonho ou mensagens dos deuses. Envolve a análise de augúrios, prática que levou ao desenvolvimento da astrologia. O terceiro método é a divinação interpretativa. Envolve fazer uso de um instrumento, como pedrinhas ou objetos, atirando-os para criar uma composição aleatória. A composição é em geral jogada sobre uma grade que ajuda a dar significado para as posições

aleatórias dos objetos. A força desse método é que você pode utilizá-lo a qualquer momento que precise de aconselhamento e não tem de esperar que os deuses enviem sua mensagem.

Tabela 10. Os três tipos de arte divinatória

Intuitiva	Sonhos e visões
Indutiva	Augúrios
Interpretativa	Objetos

A leitura com cartas evoluiu da adivinhação com dados no fim da Idade Média como um tipo de divinação interpretativa, mas, quando as imagens arquetípicas do tarô foram adicionadas aos baralhos, isso permitiu que a leitura das cartas evoluísse mais, além da interpretação dos números ou padrões aleatórios. Nos baralhos modernos, que incluem cenas em todos os naipes menores, essa evolução continuou. O tarô agora oferece uma série de imagens em todas as suas cartas, que podem ser interpretadas como um sonho acordado. O tarô não só é a forma mais recente de leitura divinatória, mas, do modo como é praticado hoje, deu uma volta completa, conectando a divinação interpretativa com a intuitiva em um único sistema. Como Waite escreveu em *The Pictorial Key to the Tarot*:

O verdadeiro tarô é simbolismo; não fala outra língua e não oferece outros sinais. Dado o significado íntimo de seus emblemas, estes tornam-se uma espécie de alfabeto que é capaz de combinações indeterminadas e faz verdadeiro sentido em todas elas.

Muitas pessoas tentam aprender a usar o tarô memorizando o significado de cada carta em um livro ou aprendendo um conjunto de correspondências que funciona como um código secreto, mas esses não são métodos que eu recomendaria. Seria melhor você manter um caderno com suas próprias associações para cada carta e anotar o sentido que cada carta tomou ao aparecer em uma leitura. O poder do tarô vem do fato de que ele se comunica com imagens, da mesma forma que o Eu Maior da pessoa se comunica e da mesma forma que um sonho. Como as imagens do tarô são altamente simbólicas e arquetípicas, podem ser consideradas uma espécie de escrita com desenhos, como os hieróglifos egípcios, as quais podem ser usadas por nosso Eu Maior para comunicar ideias e descrever eventos. Se pensarmos no

Eu Maior como nossa parte espiritual mais sábia, que também podemos chamar de alma, esses hieróglifos que emergiram das visões dos artistas renascentistas no século XV podem ser considerados hieróglifos da alma.

Três cartas como uma só








Uma das melhores formas de fazer uso desses hieróglifos é selecionar três cartas em resposta a uma pergunta, ou para uma posição em um método mais complexo. Coloque-as de pé, em uma fileira, da esquerda para a direita, e leia-as como se fossem uma frase, uma história ou uma pintura. Essa estrutura tríplice tem significado arquetípico. Para os pitagóricos, três pontos definidos eram necessários para compor a primeira forma geométrica e começar a criação. Acreditavam que a criação em si era governada por uma trindade de deuses principais: Zeus, Poseidon e Hades. Para Platão, a alma tinha três partes; para os alquimistas, a matéria era composta por uma trindade de elementos. Para irmos além da forma mais rudimentar, uma frase precisa ter três partes: um sujeito, um verbo e um objeto. Todas as histórias ou situações têm começo, meio e fim. Os próprios trunfos são uma história em três partes composta de três grupos de sete cartas. Um jogo de três cartas segue um padrão arquetípico que permite que a comunicação ocorra.

Estamos examinando as cartas como se fossem uma pintura, por isso é melhor que todas estejam voltadas para cima. Imagine que irritante seria descobrir que metade das pinturas em um museu está pendurada de cabeça para baixo, ou que alguns personagens de uma pintura estão de ponta-cabeça em relação aos outros. Seria difícil apreciar ou até entender as histórias ilustradas nessas obras. Os trunfos tradicionais no tarô já demonstram um homem pendurado de cabeça para baixo em uma imagem que foi derivada de uma punição humilhante destinada a traidores. O homem está sofrendo uma provação, e a imagem tem a intenção de ser perturbadora. No contexto dos trunfos, pode ser uma provação sofrida por vontade própria, como uma iniciação a um estado mais elevado de consciência, mas ainda assim é negativa, mesmo que temporária. Cartas invertidas tornam difícil a análise de três cartas como uma imagem só.

Alguns tarólogos sentem necessidade de usar cartas invertidas porque isso adicionaria mais possibilidades a uma leitura, emprestando ao baralho um vocabulário maior. Quando for utilizar uma carta de tarô para cada posição numa leitura, há apenas 78 resultados possíveis. Com cartas invertidas, haveria 156 possibilidades. Quando usamos três cartas voltadas para cima

como uma afirmação, entretanto, em vez de uma única carta, descobrimos que temos 456.456 combinações possíveis. Se usamos três cartas para cada posição em um método mais complexo de tiragem, temos 456.456 para a primeira posição, 405.150 para a segunda e 357.840 para a terceira. Temos um vocabulário completo, e não é necessário confundir a leitura com imagens de ponta-cabeça.

Tabela 11. Os sete modelos para um jogo de três cartas

	Linear
	Escolha
	Encontro
	Origem central
	Centro como destino
	Centro como problema
	Professor ao centro

Para uma leitura mais simples, você ou o consulente podem fazer a pergunta para o Eu Maior, embaralhar e cortar o baralho. Então, da metade de baixo do corte, distribua as três cartas do topo, da esquerda para a direita.

Essas cartas serão a resposta à pergunta. Olhe para as cartas como se fossem uma só imagem, veja o fluxo de energia na imagem e interprete como faria com um sonho ou uma história num livro de ilustrações. Nesse momento, você deve esquecer tudo que aprendeu sobre o significado das cartas. Apenas observe o plano geral. Em geral, isso causa um pânico momentâneo quando se percebe que não se sabe o que as cartas querem dizer. Isso é bom; é um sinal de que o ego está perdendo o controle. Respire fundo, relaxe e continue apenas olhando para as cartas. Você vai descobrir, com paciência, que elas vão começar a fazer sentido, do jeito delas. Permita-se esperar com calma até que isso aconteça. Além das associações simbólicas, há três aspectos visuais que vão acrescentar significado à história: a direção da ação, rimas visuais e polaridades. Ao observar o jogo, você vai começar a perceber esses elementos.

Direção da ação

Primeiro, vamos olhar para que direção as figuras ou os objetos estão voltados. Há sete modelos básicos de ação que podem aparecer, embora cada um tenha subdivisões e, por vezes, dois modelos possam se fundir. A carta central é a mais importante para a ação. É como o verbo em uma oração. Os personagens em cada carta (humano, animal ou objeto) podem estar voltados para a esquerda, direita, centro, para cima ou para baixo. Às vezes, o corpo está em uma direção, mas a cabeça ou o gesto apontam para outro, ou a figura pode apontar para os dois lados. Objetos na carta também podem apontar em uma ou outra direção. Agora, permita-se pensar no sentido de cada carta, mas fique aberto a novos insights despertados pela figura. Quando se combina a direção da ação com o significado de cada carta, em geral é possível declarar a ação como uma frase ou expandir para uma história mais detalhada. Os sete modelos estão ilustrados na tabela 11, e cada um deles está descrito a seguir.

Linear: as cartas poderiam mostrar uma história, que começa na esquerda e termina na direita, ou a ação poderia começar na direita e terminar na esquerda. As figuras ou objetos tendem a olhar para uma mesma direção, esquerda ou direita. Às vezes, a carta do fim pode estar voltada para a frente (olhando para quem lê).

Escolha: o personagem central pode ter as costas voltadas para as costas de uma das figuras nas cartas laterais. Quando duas figuras ou objetos estão de costas coladas (uma voltada para a esquerda, e a outra, para a direita), isso indica que a do meio está se distanciando de um lado e de tudo que ele simboliza e partindo em direção ao outro – em suma, escolhendo uma direção e rejeitando a outra. A carta central é a que deve ser seguida. Isso vai levar você para a carta da ponta.

Encontro: o personagem central pode estar cara a cara com outro de uma carta lateral. Quando duas figuras ou objetos estão cara a cara, isso indica que a central está indo na direção da segunda figura ou objeto e recebendo novas ideias, ajuda ou companhia. Um mesmo jogo de três cartas pode facilmente se encaixar nos dois modelos: Escolha e Encontro. Então, ambos os significados se aplicam: a figura central está rejeitando uma e sendo recebida pela outra.

Origem central: talvez a figura ou o objeto central estejam olhando ou voltados diretamente para você ou para um plano mais elevado, e as cartas laterais estejam se distanciando dela. Isso pode indicar que a ação começa no centro e se move para os dois lados ou para um deles. Olhe para a direção das cartas laterais. Se estiverem se distanciando de um centro estacionário, esse é o modelo de origem central.

Centro como destino: quando a figura ou o objeto central estão voltados para você, para cima ou para baixo, e as laterais estão voltadas para o centro, a ação começa nos dois lados e converge para o meio. Assim, o meio torna-se o destino para a ação, em vez de fonte dela.

Centro como problema: algumas vezes, pode não haver um fluxo de energia. A carta central pode estar bloqueando a ação ou dispersando a energia. Por exemplo, se colocada no meio, a Torre pode representar dispersão da energia, ou o Oito de Espadas do Alchemical Tarot pode representar energia bloqueada.

Professor ao centro: uma figura central pode ser educativa e comentar ou apontar para duas possibilidades, ilustradas pelas cartas que a rodeiam. Essa carta central está ilustrando que duas escolhas estão disponíveis, ou recomendando uma escolha, e não a outra. A Rainha de Espadas e a Rainha da Paus do Alchemical Tarot são projetadas para funcionar como professoras.

Como mencionado anteriormente, às vezes a jogada pode se encaixar em mais de um modelo e assim ser interpretada. Use sua intuição para determinar qual modelo está sugerido ou interpretar uma combinação deles. Por exemplo, Escolha e Encontro são fáceis de aparecer juntos. Se as três cartas parecem voltadas para a frente e você não consegue determinar um padrão, simplesmente leia como um modelo linear, da esquerda para a direita.

Rimas e polaridades

Uma rima visual é algo em uma carta que se parece com algo na outra. Por exemplo, no Alchemical Tarot, há uma coruja no Dois de Espadas, representando sabedoria, voando acima das espadas. Se essa carta aparecesse à direita do Seis de Ouros, poderíamos ver que também há uma coruja na sexta moeda, na mão do menino no topo do monte de moedas. As duas corujas formam uma rima visual. Ambas representam a sabedoria e estariam de frente uma para a outra, como imagens em um espelho. A mensagem seria de que há duas formas de sabedoria que se equivalem: a sabedoria que vem de sermos generosos com alguém e a sabedoria que vem de desafiarmos ou debatermos com alguém. Da mesma forma, no Seis de Paus do Alchemical, há um homem de pé sobre uma nuvem segurando uma tocha e cinco outras tochas mais abaixo, seguradas por braços que tentam alcançá-lo. No Dois de Paus há também uma mão que segura uma tocha. Se essas cartas estivessem uma ao lado da outra em uma leitura, as mãos segurando tochas seriam uma rima visual. A mão no Dois de Paus está saindo de uma nuvem e unindo sua tocha com outra plantada no chão. Essa mão no Dois apareceria como uma versão condensada do homem na nuvem segurando a tocha na carta do Seis. Pareceria que, dos cinco paus oferecidos ao homem, ele escolheu um, e isso é ilustrado como se fosse um close na cena do Dois de Paus.

Polaridades são o oposto. Uma polaridade é o que difere ou distingue uma carta da outra. O jogo de três cartas naturalmente cria uma polaridade entre a ponta esquerda e a direita. Para determinar a natureza da polaridade, faça uma das sete perguntas seguintes:

Se a tiragem é **Linear**, qual é a diferença entre onde a ação começa e termina?

Se a tiragem é **Escolha**, qual é a diferença entre o que o personagem principal está rejeitando e o que está aceitando?

Se a tiragem é **Encontro**, qual é a diferença entre onde o personagem está agora e aquilo que está encontrando?

Se a tiragem é **Origem central**, qual é a diferença entre os dois lados que se originam do meio?

Se a tiragem é **Centro como destino**, qual é a diferença entre os dois lados que estão vindo para o meio?

Se a tiragem é **Centro como problema**, qual é a diferença entre os dois lados que tentam se encontrar, mas não conseguem?

Se a tiragem é **Professor ao centro**, qual é a diferença entre as duas opções para as quais o professor aponta?

Algumas polaridades são óbvias, como a diferença das emoções no trunfo dos Amantes no Alchemical e no Sete de Paus. Outras podem ser sutis. Se há uma figura parecida na esquerda e na direita da tiragem, procure o que as diferencia. Uma figura pode estar sentada, e a outra, de pé; uma pode estar vestida, e a outra, nua; uma pode ser masculina, e a outra, feminina; ou uma pode ser uma criatura do ar, enquanto a outra é da água.

Se uma carta o confunde, você pode esclarecer a leitura abrindo mais três cartas, que seriam uma mensagem expandida relacionada à carta em questão. Para descobrir a causa de uma situação, abra três cartas que representem o que está acontecendo abaixo, ou o que aconteceu antes da leitura inicial. Tiragens mais complexas podem ser construídas com cada posição designada para significar uma área de interesse, mas três cartas devem ser colocadas em cada posição em vez de apenas uma. Essa regra pode ser aplicada a qualquer método complexo. A seguir vamos oferecer dois exemplos.

O jogo do relacionamento

Este é um exemplo de uma tiragem mais complexa que pode ser construída com três cartas para cada posição. É útil para desenvolver uma compreensão mais profunda de uma relação entre o consulente e outra pessoa ou entidade. A relação pode ser entre o consulente e um cônjuge, um interesse romântico, um familiar, um amigo, chefe ou qualquer pessoa em algum relacionamento com ele. Também pode ser sobre a relação entre o consulente e sua carreira, lugar de trabalho, casa, empreitada criativa ou qualquer área de interesse. Pode até ser uma leitura de saúde, descrevendo a relação do consulente com sua mente e seu corpo.

Comece deixando o consulente embaralhar e cortar o baralho (claro que, quando for ler para si mesmo, o leitor é o consulente). Puxe a carta do topo da pilha que sobrou do corte e continue puxando dessa maneira. Na esquerda, abra a primeira linha de três cartas, da esquerda para a direita. Estas vão representar o consulente. Pule um espaço e, à direita, abra a segunda linha de três cartas, que vai representar a outra parte ou assunto da relação. Caso sinta que as três cartas representando o assunto pertencem ao lado esquerdo do consulente em vez de ao lado direito, então siga sua intuição. Acima, fazendo uma ponte no vão entre os dois lados, abra uma terceira linha de cartas, conforme ilustrado na figura 76. Ela vai representar a relação em si e revelar a dinâmica que está operando.

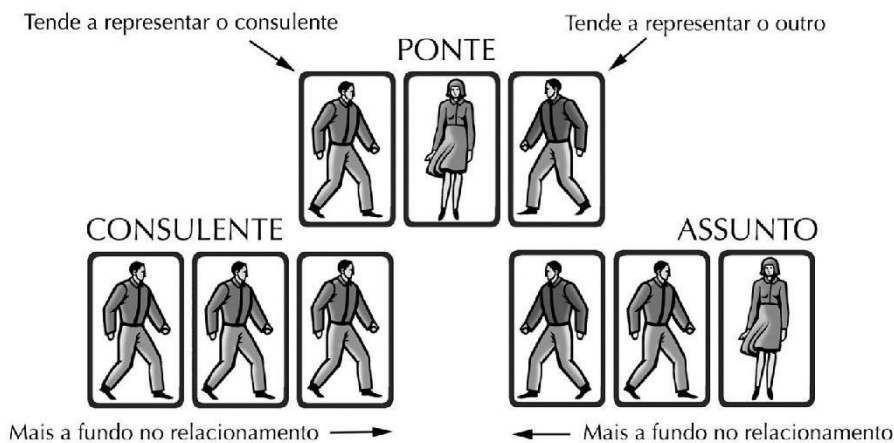


Figura 76. O método do jogo do relacionamento.

Você vai usar a abordagem da história contada por três cartas para ler

cada um dos grupos de três, observando a linguagem corporal e os gestos das figuras nas cartas para determinar a direção. Mas também vai olhar para os três grupos como uma única imagem para observar os padrões energéticos na tiragem como um todo. É útil perceber como as cartas de cada lado mudam ao se aproximarem das outras – de fora para dentro e se aprofundando na relação. Perceba se as cartas do consulente e as do sujeito em questão estão se movendo em direção umas das outras, indicando atração, ou se estão se afastando, indicando repulsa ou indiferença. Também um grupo pode se mover para fora e esperar que o outro o siga. Na ponte, a carta sobre a última das cartas do consulente tende a representar o consulente, e aquela sobre a parte do sujeito ilustra o papel do outro na relação. Mas, repito, as cartas podem vir de um lado para o outro em um modelo linear, indicando que a ação está partindo de apenas uma das partes. O mais comum é que os modelos na tiragem sejam uma combinação desses exemplos, exigindo uma interpretação mais sutil, como na figura 76.

Uma vez que tenha analisado o relacionamento, você pode substituir a ponte com três cartas adicionais para mostrar o rumo dessa relação no futuro (isso não é uma previsão, mas uma indicação do encaminhamento da relação, determinado por sua direção no momento presente) ou pode evocar a sabedoria do Eu Maior e tirar três cartas que representem o que de melhor pode ser obtido com esse relacionamento. Pode também expandir qualquer carta ambígua ao abrir lado a lado três cartas adicionais, que vão lhe dar mais informações sobre a primeira. Como em todas as leituras, é melhor praticar esse método consigo e seus amigos antes de fazer para outras pessoas. Termine a leitura com três cartas finais de conselho do Eu Maior.

O jogo da transmutação

Essa tiragem se baseia na obra de David Grove, um psicólogo neozelandês famoso por sua técnica de vivências. Grove descobriu que, quando uma pergunta é repetida seis vezes, as respostas variam a cada uma delas e uma transmutação tem lugar à medida que cada resposta revela uma camada mais profunda de sabedoria. A sétima camada é uma declaração da sabedoria que foi alcançada. O nome de cada camada foi dado por Grove.

Para começar, o consulente faz uma pergunta que seja pertinente para sua vida. Embaralha, corta, e o tarólogo tira as três cartas, dispondo da esquerda para a direita. A primeira camada forma a base, chamada Proclamação. O consulente faz de novo a pergunta, embaralha como antes, corta, e o tarólogo tira e coloca três cartas acima da primeira linha. Essa é a segunda camada, chamada Explicação. Continua-se com o consulente embaralhando e cortando a cada uma das camadas, e o tarólogo vai colocando cada nova camada acima da anterior. A terceira é chamada Reforço; a quarta, Oscilação; a quinta, Choque e Explosão (esse é o ponto da transmutação); e a sexta, Fênix (o renascimento alquímico). Para a sétima camada, o consulente deve perguntar: “O que devo fazer agora?”. Então, embaralha, corta, e três cartas devem ser colocadas no topo. Essas três representam a sabedoria adquirida com esse processo.



Figura 77. O jogo da transmutação.

O jogo dos sete centros da alma

Este é um dos principais métodos que uso com meus clientes. É uma leitura terapêutica que se baseia no sistema ocidental dos sete chacras, que eu chamo de sete centros da alma. Costuma-se identificar a Índia como o local de origem da teoria dos sete centros psíquicos do corpo, comumente denominados chacras. Porém, o registro escrito mais antigo na Índia que o descreve data apenas do século II. No Ocidente, encontramos ideias parecidas no Livro Egípcio dos Mortos, de 1550 a.C.

No século VI a.C., atribui-se ao filósofo grego Pitágoras a criação da escala musical do Ocidente. Ele a preencheu com sete notas que acreditava poderem capturar os sons que os sete planetas faziam ao circularem a Terra na antiga teoria do Cosmos. Para ele, esses planetas correspondiam a sete centros ascendentes na coluna vertebral do corpo humano. Em um ritual de cura, Pitágoras usava sua lira de sete cordas, a *kithara*, para harmonizar os centros de seus pacientes humanos com a “música das esferas”. No século IV a.C., Platão nomeou esses sete como centros da alma e os ordenou em uma hierarquia. Descreveu como as virtudes cardeais equilibravam cada um desses níveis da alma e permitiam que a alma purificada ascendesse a uma sabedoria cada vez maior. Podemos ver como o sistema platônico foi incorporado na alquimia como a teoria da transformação e evolução dos sete metais, que também se relacionava aos planetas. O sistema platônico foi também cristianizado pelos fundadores da Igreja, tornando-se a base para as listas das sete virtudes e dos sete vícios. Quando esse sistema é reexaminado à luz de sua história, fica aparente que é ao mesmo tempo um sistema oriental e ocidental de ioga e um caminho para a iluminação.

Em nosso conceito moderno, os centros da alma podem ser entendidos como sete centros energéticos localizados em ordem ascendente na coluna vertebral e no crânio. Podem ser bloqueados ou fluir livremente, e seu bom funcionamento é necessário para a saúde psíquica e física. Este método nos dá uma visão do que está acontecendo nos centros da alma do consulente. E é também uma leitura importante de fazer para si. Apenas ver os padrões energéticos nos centros já é terapêutico, mas a leitura pode ir um passo além, sugerindo mudanças de comportamento que vão começar a dissolver

bloqueios. Pode ser também combinada com outras formas de terapia de chacras.

Comece pedindo que o consulente embaralhe as cartas e corte com a mão esquerda. Depois de remover o bloco de cima, distribua as sete primeiras cartas da pilha restante em uma coluna de baixo para cima, como indicado pelos números da figura 78. Ao distribuir as cartas, descreva cada centro da alma para o consulente. Essa é uma mera descrição de cada um e de quais energias estão associadas a ele, sem tentar analisar o que está acontecendo ali. A análise vem depois, quando distribuirmos as lâminas que rodeiam essa coluna central. Aqui está uma lista de cada centro da alma com seu nome e uma lista de associações.

1. Sacro: localiza-se na base da coluna vertebral. É interessante perceber que a palavra “sacro” vem do latim e quer dizer “sagrado”. É a mente grupal, a primeira parte da psique que se desenvolve no bebê. Esse centro lida com questões de sobrevivência e autopreservação e é importante para a saúde física e a prosperidade. Aqui podemos encontrar padrões que nos falam da infância do consulente. Primeiro, somos dependentes dos pais, da família e da cultura e tentamos nos adequar; padrões conservadores ou que vêm da rejeição aos valores conservadores se encontram aqui. Quanto mais conservador e menos individuado for o consulente, maior será a influência dessa área sobre os outros centros.

2. Genitais: localiza-se na coluna vertebral, na altura dos genitais. É a área de todos os desejos, não só o sexual: conforto, riqueza, respeito etc. É o desejo que puxa alguém da mente grupal e o ajuda a se tornar um indivíduo, e é ali que se começa a definir sua individualidade. Contém padrões que mostram como a pessoa procede para satisfazer seus desejos. É frequente que esses padrões se formem na adolescência. É uma área importante para nosso bem-estar emocional e para desenvolver a capacidade de sentir prazer.

3. Plexo solar: localiza-se na coluna vertebral, na altura do abdome superior. É onde digerimos nossa comida e começamos a criar nosso corpo e nossa identidade pessoal. É o centro do ego. É totalmente desenvolvido na juventude. Os padrões ali descrevem a vontade, a autoestima e o poder do consulente. Vamos encontrar padrões que indicam se o consulente é fraco e tímido, dominador e agressivo ou autoconfiante, com uma boa imagem

peçoal e senso de humor. Um ego saudável é um estágio necessário de desenvolvimento e permite que a pessoa progrida para estágios mais elevados de consciência. Bloquear o desenvolvimento do ego não é o mesmo que superar o egoísmo. Embora a iluminação seja descrita como um desapareço do ego, a pessoa primeiro precisa ter um para então se desapareço.

4. Coração: localiza-se na altura do coração. É a área da verdadeira maturidade, quando vamos além do autointeresse e desenvolvemos compaixão. O coração é onde interagimos com o mundo e os outros. É o centro do sentimento, que não é a emoção, mas uma função de poder decisório profundo onde nossos valores são criados. O coração é de importância central a todo o sistema dos centros da alma. Permite que a energia do sacro suba até a coroa e a energia da coroa desça até o sacro, e permite que a energia interaja com os outros. É ensinado que, até que Buda não abraçasse totalmente a compaixão, ele não poderia alcançar a iluminação. O coração é a porta. Podemos encontrar padrões ali que mostram ciúmes, timidez, amor, luto, empatia ou coragem.

5. Garganta: localiza-se nas vértebras cervicais do pesçoço. É o centro da expressão pessoal e da comunicação. Tem a ver com a ocupação profissional, a criatividade e a capacidade de fala. Os centros da alma acima do coração tendem a se relacionar em paralelo aos centros abaixo do coração. A garganta se conecta com o plexo solar. Um ego saudável apoia a eloquência e a expressão criativa. Uma autoimagem negativa vai levar à incapacidade de falar ou de expressar as próprias emoções, ou pode levar a pessoa a um emprego sufocante. A forma como ganharmos a vida e como nos expressamos também afeta a imagem que fazemos de nós. Podemos encontrar padrões de timidez ou fala excessiva, um bloqueio energético, ou habilidades artísticas e expressão livre.

6. Cabeça: é entendido na Índia como o terceiro olho e localiza-se no centro da testa, mas, no pensamento ocidental platônico, é a cabeça e o cérebro. Esse é o centro do pensamento e da intuição. É onde desenvolvemos nossa percepção, filosofia e tomamos decisões. Descobri que o pensamento é um produto da energia ascendendo dos centros mais baixos da alma. É paralelo ao desejo dos genitais e busca formas de satisfazer esses desejos, ou pode ir além do pensamento concentrado em esperanças e medos e permitir que essa

energia suba até a coroa, seu objetivo final. A intuição nasce da energia que desce da coroa. É uma mensagem do Eu Maior e pode ajudar a esclarecer nossos pensamentos. Essa energia quer descer até o sacro e se manifestar na realidade física. Nessa área, podemos encontrar padrões de obsessão, desilusão e negação, ou uma visão límpida, inteligência, imaginação e intuição.

7. Coroa: localiza-se no topo do crânio. Esse centro é na verdade o local onde o sistema se abre para a energia psíquica do Cosmos e transforma a energia na personalidade individual. Faz um paralelo ao conceito de grupo tribal do centro sacral e o coletivo universal do inconsciente. É aí onde estamos em contato com o Eu Maior. Assim como os padrões que são encontrados no sacro têm ligação com o passado, os padrões encontrados na coroa têm a ver com o futuro. Nela podemos achar conselhos do Eu Maior sobre o rumo para o qual devemos nos dirigir. Podemos chamar de destino. Não temos de escutar os conselhos ou rumar para essa direção, mas a vida será mais fácil se o fizermos.

Uma vez que as cartas estejam distribuídas na mesa, um mapa da alma do consulente começa a emergir. Existe uma conexão entre esse mapa e as energias reais dos centros da alma do consulente. Nesse ponto, passe sua palma esquerda sobre as cartas, mantendo uma distância de cinco centímetros acima da superfície. Repita o processo tantas vezes quanto necessário para se permitir se sensibilizar com a energia das cartas. Com a prática, isso fica mais fácil. Quando estiver sensibilizado, vai notar um fluxo de energia. Sobre certas lâminas, pode-se sentir uma grande massa energética ou um ponto de calor. Essa área pode parecer esponjosa ou deixar sua mão mais lenta. Em outras partes, pode-se sentir uma depressão ou ponto de frio, e outras áreas podem parecer escorregadias ou de fluxo livre. Uma vez que tenha feito isso, convide o consulente a fazer o mesmo e dividir suas impressões com você. Descobri que todas as vezes em que fiz isso o consulente era capaz de perceber alguma coisa, e quase sempre era a mesma percepção que eu tivera.

Esse processo já começou a fornecer informações sobre a condição dos centros da alma de seu consulente. O ideal é que a energia nos centros flua livremente, sem obstáculos. A energia da base quer se libertar na coroa, e a energia da coroa quer se manifestar na base. No coração, deve haver uma

troca fluida com o coração dos outros. Quando esse é o caso, temos uma saúde confiante e criatividade. No entanto, quase nunca é bem assim que vamos nos deparar com as energias da leitura. Quando nos prendemos a certos padrões de pensamento e comportamento, criamos bloqueios em nossa psique, e isso cria densidade ou pontos de calor onde a energia está sendo acumulada, ou pontos fracos ou frios nas áreas famintas por energia. Nosso trabalho como terapeutas é ajudar a dissolver os bloqueios e promover o fluxo energético.

Agora estamos prontos para completar a tiragem. Peça que o consulente embaralhe de novo as cartas e corte. Distribua as cartas à esquerda e à direita da carta na base da coluna, como indicado na figura 78. Reponha o monte de cartas que foi removido do topo do baralho de volta com o outro monte e peça que o consulente corte mais uma vez. Agora coloque as cartas à esquerda e à direita da segunda carta da coluna central. Repita o processo até terminar de distribuir todas as cartas do jogo.

Cada seção da coluna pode ser lida como uma mensagem de três cartas que vai oferecer informações sobre os padrões energéticos e os comportamentos guardados em cada centro. Preste atenção especial aos pontos densos ou quentes que descobriu anteriormente. A leitura vai lhe dizer quais ideias preconcebidas ou expectativas falsas estão causando esses bloqueios. Podem ser o resultado de expectativas positivas bem como negativas. Dê atenção especial aos conselhos de seu Eu Maior na coroa. Depois de todos os centros serem debatidos e o consulente ter absorvido a informação, é hora de trabalhar criativamente os bloqueios energéticos. Peça ao consulente que embaralhe as cartas restantes enquanto pergunta ao seu Eu Maior como curaria essa área em questão. Quando o consulente cortar, coloque as três cartas diretamente em cima das três cartas que representam o centro bloqueado. As cartas originais devem ser totalmente cobertas pelas três novas, de modo que não apareçam mais. Mais uma vez leia essa nova seção como uma mensagem de três cartas. Repita isso com quaisquer das áreas problemáticas. Descobri que em geral problemas com o sacro criam outros problemas nos centros acima. Portanto, é uma boa ideia trabalhar no sacro, não importando onde apareçam as questões problemáticas. Como em todas as leituras, também é uma boa ideia concluir com três cartas de conselho.

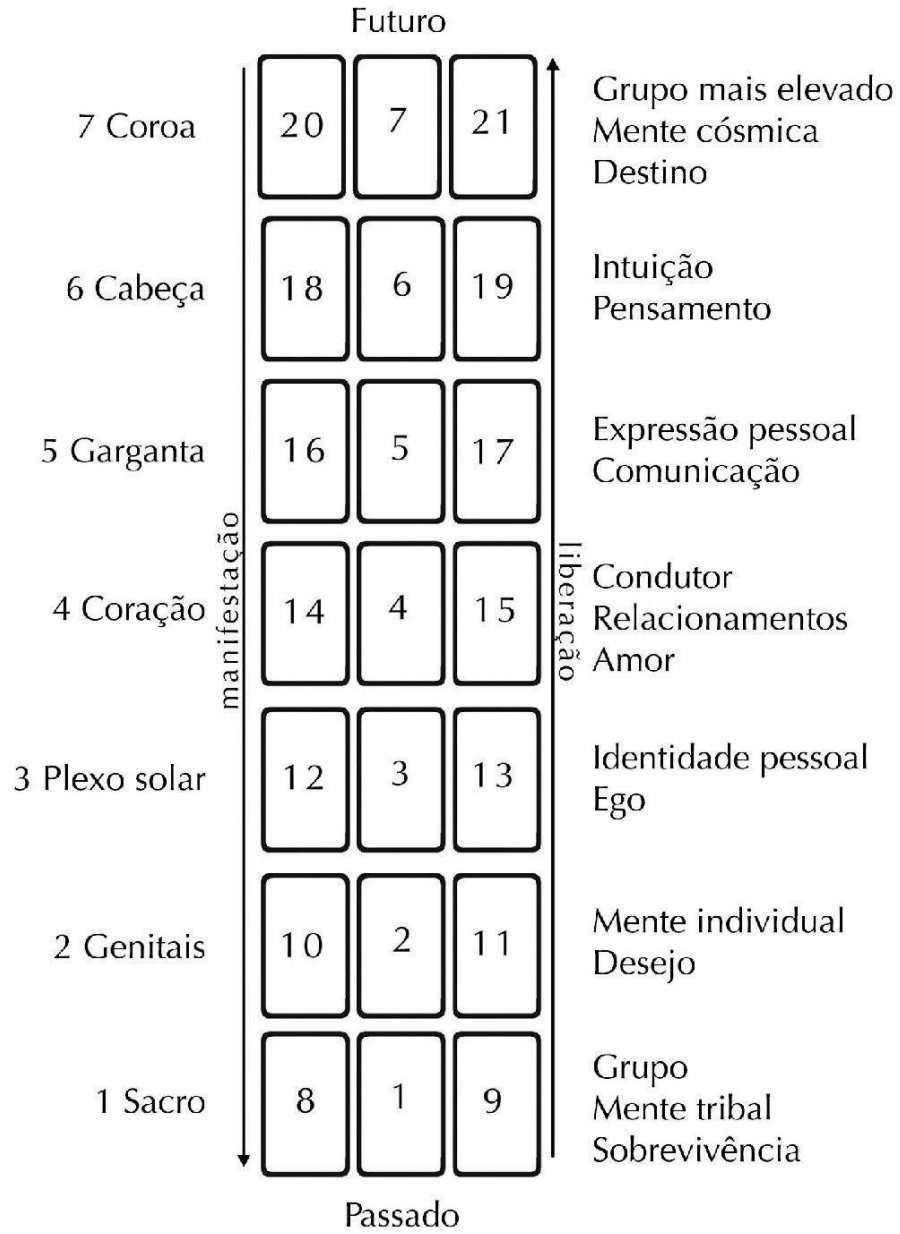


Figura 78. O jogo dos sete centros da alma.

Além da divinação

Pelo fato de o tarô funcionar como um texto alquímico e as cartas serem uma mandala alquímica, ele pode ser utilizado para uma alquimia contemplativa. Para isso, o método mais simples é selecionar uma carta (consciente ou aleatoriamente) para contemplação. Encontre um lugar confortável onde possa se sentar com a coluna reta e ereta. Pode ser no chão ou em uma cadeira. Coloque a carta diante de si, no chão, numa caixa ou sobre a mesa, onde possa observá-la sem esforço. Primeiro, preste atenção à sua respiração até estabelecer uma respiração profunda e rítmica, a partir de seu abdome. Então, simplesmente olhe para a carta, sem agregar nenhum pensamento a ela.

Os pensamentos vão surgir naturalmente, tal como o nome da carta ou os personagens, as cores, o provável resultado da história, associações ou apenas pensamentos aleatórios e desconexos, mas deixe que cada um vá embora assim que surgir. Observe-os sumindo e então volte a olhar para a carta, sem nenhum pensamento sobre seu significado. Isso é mais difícil do que parece e exige prática para atingir a perfeição. A contemplação pode ser feita de cinco a vinte minutos, uma vez por dia, ou quando você tiver tempo.

O Opus

Depois de desenvolver a capacidade de concentração pela prática da contemplação, você estará pronto para empreender o Magnum Opus da alquimia de forma contemplativa. Essa meditação faz uso do Louco e dos 21 trunfos, que formam um texto descrevendo o Opus. É o tipo de meditação feita pelos alquimistas, pelos rosa-cruzes e por membros da Golden Dawn, e que Jung chamava de imaginação ativa. Você pode usar os trunfos do tarô de Marselha, do Waite-Smith, do Alchemical Tarot ou do Tarot of the Sevenfold Mystery para essa meditação. Começando com o Louco, medite sobre cada carta, uma por vez e em ordem, até chegar ao Mundo. Não permita que preconceitos pessoais o impeçam de usar uma carta específica. Todas têm uma mensagem importante. Quando utilizadas em ordem numérica, cada lâmina o prepara para a que vem depois.

Sente-se com as costas eretas, em uma posição confortável, com a carta selecionada à vista, como antes. Comece contemplando a carta. Então feche os olhos e mantenha a imagem na mente até que possa enxergar cada detalhe. Visualize as figuras da carta, as cores e o fundo. Repasse os detalhes mentalmente e visualize a borda como se fosse uma porta e o retângulo colorido como se fosse uma pintura em uma porta. Em sua imaginação, visualize uma maçaneta, estenda a mão, abra a porta e entre por ela.

Uma vez lá dentro, olhe ao redor. Se enxergar apenas escuridão, seja paciente. Olhe para a escuridão e aguarde. Quando algo vier até você, permita-se interagir com quaisquer imagens que surjam. Na visualização, deixe que personagens ou objetos se apresentem. Quando o guiarem, permita-se segui-los. Alguns são falantes; outros, silenciosos, comunicando -se apenas por meio de símbolos. O guia vai lhe mostrar o que você precisa ver ou fazer, e a experiência vai terminar de forma natural. Quando abrir os olhos, pode registrar a experiência por escrito.

Faça essa meditação com cada uma das cartas, em ordem, até chegar ao Mundo. Isso vai levar tempo. Não se apresse. Cada experiência precisa ser integrada em seu próprio tempo. É incomum que se consiga fazer mais de uma carta por dia. Às vezes você vai conseguir fazer apenas uma a cada semana ou mês. Deve haver uma ordem natural na exigência do tempo. A

alquimia exige paciência.



Figura 79. Senhora Alquimia: seu cabelo é Fogo; seus olhos são o Sol e a Lua; sua testa contém as três essências; seu hálito é Ar, seus seios jorram o Leite da Virgem, que é a Água da Vida. Ela segura os animais fixos e voláteis; seu vestido é composto dos sete metais mais o Enxofre, e seus pés alados mostram que ela é Mercúrio, a Quinta Essência. *Collectanea Chymica*, de Morley e Muyckens, 1693.



Figura 80. A Sacerdotisa do Alchemical Tarot (4. ed. renovada).

Apêndice 1. As cartas do Alchemical Tarot

O que se segue é uma lista dos significados pretendidos pelo autor para cada carta do Alchemical Tarot. É aplicável a todas as edições do baralho. Não tem a intenção de sugerir que sejam os únicos significados possíveis, e sim oferecer uma compreensão mais aprofundada da imagem e da estrutura alquímica do baralho para aqueles que o usarem para leitura divinatória.

O Louco e os trunfos: o Magnum Opus alquímico

O Louco: Como o alquimista vendado de Michelspacher (*ver figura 3*), o Louco representa o alquimista no começo do Opus. Sua venda simboliza a ignorância. É um principiante ingênuo, e o coelho é seu guia. As penas e a estrela acima de sua cabeça indicam que ele é guiado pela intuição.

I. O Mago: Hermes é o deus da alquimia e a Matéria da Obra, chamada Materia Prima. Contém todos os quatro elementos, como indicado por seu entorno. É um mensageiro, fazendo o gesto de “O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo”, o que indica o caminho do Céu na Terra. Abaixo de sua mão há um símbolo de Mercúrio, que combina o Sol, a Lua e a cruz da matéria. Na quarta edição, os símbolos do zodíaco no céu representam a Roda do Ano, ilustrando a Grande Obra, o Magnum Opus.

II. A Sacerdotisa: Ela inicia o processo de separação denominado Dissolução, em que os elementos são separados da Materia Prima. Seu elemento é a Água. Ela representa a espiritualidade esotérica, a intuição, um segredo ou algo que não pode ser dito. Faz o gesto do silêncio. Seu livro mostra o triângulo da Água, mas este é da cor vermelha do Fogo, indicando sua conexão com o Hierofante.

III. A Imperatriz: Continua a Dissolução. Seu elemento é a Terra. É a Rainha Branca que será esposada com o Rei Vermelho. Ela representa a sensação, a atração, a fertilidade e o princípio feminino.

IV. O Imperador: Na Dissolução, seu elemento é o Ar. Ele é o Rei Vermelho, consorte da Rainha. Representa o pensamento, a inteligência, a

autoridade e o princípio masculino.

V. O Hierofante: Na Dissolução, seu elemento é o Fogo. Em contraste à Sacerdotisa, ele representa a espiritualidade exotérica. A imagem se baseia em Hermes Trismegisto segurando a Tábua de Esmeralda. Com os símbolos femininos à esquerda e os masculinos à direita, ele está casando os opostos. Representa o que pode ser dito, ensinado ou publicado, bem como o equilíbrio e a moral.

VI. Os Amantes se beijando: Estão envolvidos nas preliminares do amor. Alquimicamente, representam os elementos recombinados na Conjunção Menor. Simbolizam sexo, atração, união e parceria.

VI. Os Amantes se unindo: Estão envolvidos no ato do amor. Simbolicamente, são o mesmo de acima, porém mais ativos.

VII. O Carro: Sua operação alquímica é a Sublimação. A roda no céu com o Sol interno representa o objetivo do Opus. Ele está impaciente para chegar lá e levanta voo. Os três símbolos na roda são, da esquerda para a direita: Enxofre, Sal e Mercúrio (as três essências que também são simbolizadas pelas três partes do Carro). Representa velocidade, impaciência e viagens.

VIII. A Justiça: Sua operação alquímica é a Disposição. Seu corpo é a caldeira conectando a Terra e o Céu. O símbolo para Vitriol (Fogo Secreto) está no cabo de sua espada. Representa o processo de pesagem, verdade, equilíbrio e justiça.

IX. O Eremita: Sua operação alquímica é a Exaltação. A imagem deriva de ilustrações de um alquimista seguindo os passos da Anima Mundi. O ouroboros, a serpente do tempo, está no céu, e o corvo do Nigredo, o primeiro estágio do Opus, de cor negra, sobre o ombro dele. Ele representa a meditação, a solidude e o guia interior.

X. A Roda da Fortuna: Sua operação alquímica é a Circulação, em que o fixo se torna volátil, e o volátil, fixo. A serpente alada e coroada é volátil, e a serpente de escamas escuras é fixa. Simboliza o destino, transformação e mudança.

XI. A Força: Sua operação alquímica é a Fermentação. A virtude feminina

controla o Leão Verde, que é o aspecto destrutivo de Mercúrio. Ela o controla pelo amor. Representa autocontrole e disciplina.

XII. O Pendurado: Sua operação alquímica é a Calcinação. Voluntariamente, ele se sacrifica para promover o Opus. Sua corda é na verdade a serpente de Mercúrio que foi crucificada. Representa sacrifício voluntário, sofrimento e perda de dinheiro ou posição.

XIII. A Morte: Sua operação alquímica é a Putrefação. A Morte está parada no recipiente escuro do Nigredo. Representa o fim de tudo ou declínio.

XIV. A Temperança: Sua operação alquímica é a Destilação, que captura o processo de evaporação e precipitação e nutre a Rosa da Perfeição. Representa saúde, beleza, equilíbrio e senso de afinação temporal.

XV. O Diabo: Sua operação alquímica é a Coagulação. O dragão vermelho é o Diabo, e o hermafrodita, composto do Rei e da Rainha, é seu prisioneiro. Estão aprisionados no Inferno. Esse é o ponto mais baixo do Nigredo. Representa o que é mau, vícios, escravidão e inferno.

XVI. A Torre: É a Separação, ou Dissolução Maior, do Vermelho e do Branco. Essa operação dá início ao Albedo, o segundo estágio do Opus, de cor branca. Representa rompimento, separação, mudança súbita ou intervenção divina.

XVII. A Estrela: Sua operação é a Purificação. É a Sereia dos Filósofos jorrando sangue, que é sofrimento, e leite, que é nutrição. Acima dela está a escada dos planetas. Ela é a paz além do medo do sangue vermelho e da esperança do leite branco. É compreensão, calma, perdão e ascendência.

XVIII. A Lua: A imagem é de Diana, deusa da Lua, com seus cães. Não é uma operação alquímica, mas simboliza a Pedra Branca, o primeiro estágio de criação da Pedra Filosofal. Representa repouso, retirada, antecipação, preparação e sonhos.

XIX. O Sol: Retrata a Conjunção Maior, do Sol e da Lua. É o começo do Citrinitas, o terceiro estágio do Opus, de cor amarela. Simboliza amor espiritual, almas gêmeas, casamento e iluminação.

XX. O Julgamento: Representa o estágio alquímico chamado Ressurreição,

no qual a matéria que foi morta é renascida. A caveira com o trigo emergindo simboliza a vida vindo da morte. Esta carta representa rejuvenescimento, cura, remoção de obstáculos e uma lembrança do passado.

XXI. O Mundo: Representa o objetivo do Opus, a Pedra Filosofal e o Elixir Vermelho. A mulher é a Anima Mundi, que também é a Quinta Essentia, a essência espiritual que ficara aprisionada na matéria. Representa o bem, um guia interior e o resultado dos objetivos pessoais.

Ouros, o naipe da Terra e da função Sensação

Ás. O coelho: O coelho, o animal da Terra, está sentado diante de sua moeda. O buraco na moeda é a Anima Mundi oculta, e as flechas apontam para os quatro pontos cardeais e os elementos do mundo físico. A carta representa manifestação e uma nova fonte de saúde ou riqueza.

2. A fixação do volátil: O leão na carta é fixo, e a águia é volátil. O leão engole a águia. Esta carta representa polarização e algo que está travado ou bloqueado.

3. O artista: O artista trabalha diante de uma janela com três moedas presas ali. O dinheiro mantém o teto sobre a cabeça dele, enquanto ele desenvolve seu trabalho criativo. Os símbolos nas moedas são as três essências: Mercúrio, Sal e Enxofre. Esta carta representa observação e trabalho criativo que traz rendimentos.

4. O avarento: Um homem vestido com uma pele rústica de animal está enterrando seu ouro. Ele representa investimento, reservas escondidas e mesquinhez.

5. O mendigo: Um mendigo aleijado estende a mão. Há moedas no chão, mas ele estende a mão para aquela que está no céu. As moedas no chão são os quatro elementos, e a moeda no céu, a Quinta Essentia. Ele representa doença, pobreza e algo que está faltando.

6. Jovens: Um garoto com uma pilha de moedas oferece uma delas ao outro, que está passando necessidade. A coruja de Atena, simbolizando a sabedoria, está na moeda que o garoto segura. Isso representa generosidade, partilha, inocência e confiança.

7. O obelisco: Um obelisco tem sete moedas ascendentes, que representam os sete metais. De baixo para cima, eles são: chumbo, ferro, estanho, cobre, mercúrio, prata e ouro. Isso simboliza a evolução e a movimentação por etapas.

8. O carimbador de moedas: Um homem carimba uma moeda para que fique exatamente igual às outras na parede atrás dele. Isso representa trabalho repetitivo e ganhos financeiros.

9. A árvore de dinheiro: O dinheiro cresce em uma árvore como maçãs; ele vem conforme é necessário, de forma natural. Representa um investimento que dá lucro, prosperidade, saúde e bem-estar.

10. O materialista: Um homem com moedas cobrindo a face enxerga apenas o que é do interesse dele. Está cego para tudo que não seja material. Isso representa puxar toda sua riqueza para si, egoísmo e enxergar apenas o que é físico.

Dama de Ouros: Uma dama com uma moeda lunar prateada acima dela oferece um buquê de flores. Ela também tem uma bolsa cheia e um vestido bordado. Representa riqueza, patrocínio, estética e arte.

Cavaleiro de Ouros: Um cavaleiro armado de um pentáculo protetor e uma clava protege um castelo. É um protetor da saúde e da riqueza.

Rainha de Ouros: Uma mulher nua e coroada, como uma deusa clássica, está no jardim em frente a seu castelo. É uma combinação das deusas Ceres e Afrodite. Nas mãos, segura uma cornucópia e uma moeda com uma estrela de seis pontas, desenhada com uma linha contínua. Simboliza prosperidade, saúde e uma vida de facilidades.

Rei de Ouros: Um leão coroadado, a personificação da coragem e da força, segura uma moeda que tem sua própria imagem. Seu trabalho reflete seus interesses, e ele ganha a vida fazendo o que deseja. Simboliza o poder sobre o próprio bem-estar físico.

Vasos, o naipe da Água e da função Intuição

Ás. O peixe: Um peixe em seu elemento, a Água. Nas costas, tem um vaso e,

no centro do vaso, um coração. Se o recipiente representa a psique, o coração é a alma no centro psíquico. É também um vaso onde crescem uvas. As sementes de videira foram plantadas na alma pela Anima Mundi, porque o mundo precisa da fruta. Essas sementes são nossos desejos mais profundos. Quando os satisfazemos, estamos dando ao mundo aquilo de que ele precisa. Esta carta representa descobrir seu destino ou propósito.

2. Os amantes: Um casal nu de mãos dadas em um vaso de vidro. Em um vaso equilibrado acima, vemos a Rosa da Perfeição. Esta carta simboliza atração, luxúria, sexo ou cooperação.

3. O grupo de apoio: Três mulheres equilibram vasos na cabeça. Eles têm rótulos com símbolos para os três elementos (exceto a Água): Terra, Ar e Fogo. São as companheiras da Dama de Vasos, que leva o recipiente da Água. Elas representam amigas, apoio ou grupo de apoio.

4. O elefante: O elefante está parado, equilibrando-se sobre quatro vasos. É uma posição forte, mas ele não pode se mover com facilidade. Representa uma posição conservadora, uma convicção forte e estar empacado sem se mexer.

5. O tremor: Durante um terremoto, os vasos caíram das prateleiras. Um quebrou-se no chão e dois pássaros emergem. Isso simboliza o rompimento com a posição que se tinha, um avanço súbito, novas possibilidades, nascimento ou uma sacudida.

6. A jardineira: Uma mulher enche cinco vasos usando um sexto, todos com formas e tamanhos diversos. Uma flor-de-lis nasce no último da fila. Com esse vaso que tem nas mãos, ela pode encher recipientes diferentes, de acordo com a capacidade e a necessidade de cada um. Ela os nutre e intuitivamente lhes fornece o que é preciso. Esta carta simboliza nutrição e nos lembra de não dar demais ou fazer de menos.

7. As ferramentas: Uma tabela alquímica mostra sete recipientes distintos. Cada um serve a uma função diferente: destilar, servir, filtrar, passar (pelo funil), armazenar, cozinhar e beber. Esta imagem sugere que uma escolha precisa ser feita, e o vaso adequado é aquele que satisfaz nosso propósito. O cálice dourado abaixo, com o símbolo da Anima Mundi, no entanto, serve à

função mais alta.

8. O ceramista: O ceramista usa a argila para criar vasos ao centralizá-los em seu torno e revelar a forma na argila. Por seu trabalho ser intuitivo e todos os seus vasos serem diferentes entre si, ele está totalmente absorvido. O símbolo centralizado sobre o torno do ceramista é mais um para a Anima Mundi. Esta carta simboliza o trabalho criativo, a variação e estar presente no momento.

9. A camurça: A camurça, uma espécie de cabra-montês encontrada nas montanhas da Europa e conhecida por sua destreza, está no topo de um morro e contempla horizontes além. As nove taças em primeiro plano, empilhadas de forma organizada, podem ser interpretadas como estando à frente do morro ou dentro dele. Elas são como complexos ou conquistas emocionais que armazenamos em nossa psique e se tornam como esse morro, que permite que a camurça de passo seguro suba e ganhe perspectiva. Esta carta mostra alguém que usou suas conquistas para ganhar terreno, graças às quais tem maior confiança e maior perspectiva.

10. O alambique: Um alambique alquímico, composto de dez vidros unidos em um aparelho, tem dois vasos na parte inferior sendo aquecidos no fogo. Essa energia vai alimentar o processo que vai circular por todos os recipientes. Podemos pensar nesses vasos como indivíduos em separado, que se uniram para servir a um propósito comum ou estão interconectados por suas relações. Esta carta representa conectividade, uma rede ou a internet.

Dama de Vasos: Uma mulher leva um vaso na cabeça. Ela está posicionada como as três mulheres do Três de Vasos, que representam seu grupo de apoio. Seu vaso está rotulado com um símbolo para a Água, e ela está sobre a água. Andar sobre a água é considerado um milagre. Se pensarmos na água como um símbolo para o inconsciente, esta imagem pode indicar para confiarmos na intuição e aceitarmos a orientação da mente inconsciente.

Cavaleiro de Vasos: Um cavaleiro entra na água e, com sabedoria, restringe sua exploração à ponta rasa da enseada. Para examinar a água, recolhe-a em seu vaso. Abaixo, um peixe emerge e o saúda. A ação do cavaleiro pode ser considerada uma exploração de sua psique. O inconsciente responde e envia um mensageiro. Esta carta representa a exploração do inconsciente ou qualquer mensagem que recebemos quando estamos atrás de informações.

Rainha de Vasos: Uma sereia coroada, segurando um vaso lacrado, está à vontade em seu elemento, a Água, por ser parte peixe. Carrega seu vaso lacrado até seu destino, mas sem necessidade de abri-lo. Ela sabe que o vaso vai se abrir no momento exato. Esta carta representa um mistério. Um mistério verdadeiro não é um enigma que precisa ser resolvido, mas algo que desafia a lógica e não pode ser facilmente traduzido em palavras. A compreensão virá no tempo certo.

Rei de Vasos: Uma baleia é o rei natural do mar e do elemento Água. Ela usa uma coroa, em cujo centro equilibra uma taça enorme. Por ser um cachalote, pode borrfar água de seu respiradouro e encher sua própria taça. Esta carta representa a maestria da intuição, bem como a habilidade de buscar suas próprias recompensas e encontrar respostas em seu interior.

Espadas, o naipe do Ar e da função Pensamento

Ás. O basilisco: Um basilisco (uma serpente com cabeça de galo; *ver figura 16*) está se enrolando em uma espada, voltada para cima no seu elemento, o Ar. Um pássaro, outro símbolo para o ar, fica assustado ao avistar a cena e foge para nossa direita, dando início à sua transformação em águia, o regente deste naipe. “Basilisco” significa “rezinho” em grego, uma referência à coroa da serpente. Dizia-se que podia matar com o olhar, mas também era um símbolo de sabedoria e, na heráldica, é em geral mostrado devorando um humano. Essa imagem é um antigo símbolo que representa a iniciação nos mistérios e, na alquimia, era o Opus. O rabo do basilisco é verde e imaturo, mas a cabeça é vermelha e madura. A espada está de pé e positiva. A serpente amadurece para a sabedoria – do verde ao vermelho – enquanto sobe.

2. O duelo: Duas espadas estão cruzadas em oposição, como num duelo ou luta de esgrima. Acima, paira a coruja de Atena, o símbolo dual da sabedoria e da guerra. Como as espadas estão relacionadas à função Pensamento, podem representar ideias opostas. A carta representa um debate, uma ideia testada pelo debate e pelo questionamento ativo e a busca da sabedoria. O propósito da partida não é derrotar o oponente, mas encontrar a sabedoria.

3. O coração sangrento: Três espadas penetram um coração de cima para baixo. Suas fincadas implicam dor e negatividade. O olho ao centro do

coração simboliza a consciência dentro da alma. Esse sofrimento faz com que o olho derrame lágrimas, que caem sobre a Rosa da Perfeição abaixo. A rosa necessita de alegria e luz do sol para crescer, mas também precisa ser aguada por nosso sofrimento. Sem essa água, essa flor morreria nas pedras. Embora esta seja uma carta de sofrimento, ela nos conta que a dor e a dificuldade são também necessárias para nosso crescimento espiritual.

4. A sábia: Quatro espadas estão cravadas na grama. Sua negatividade é aterrada de maneira segura na terra. Sentada abaixo, dentro da Terra, está uma mulher em meditação profunda. Pela meditação, está se desapegando de seus pensamentos, aterrados como suas espadas. Esta carta pode se referir a intuição, meditação, concentração ou pensamento.

5. O ferreiro: O ferreiro está recebendo espadas quebradas e negativas e consertando-as. Para conseguir isso, precisa desmontar e refazer a lâmina. O processo envolve aquecer o metal até que fique vermelho e acertar com o martelo os amassados e chanfrados. Então, a lâmina é mergulhada rapidamente em óleo ou água para temperar o metal e permitir que mantenha seu fio. Esta carta representa consertar coisas, mas também consertar a nós mesmos – deixando para trás os pensamentos negativos e acreditando na possibilidade de que as coisas possam melhorar.

6. A brisa amorosa: Seis espadas estão suspensas no ar e um barco desliza no mesmo rumo. O barco manobra com habilidade entre as espadas, auxiliado por uma brisa amorosa. As espadas representariam um perigo se o barco estivesse navegando para a direita, rumo às pontas, mas não está. Esta carta representa o bem-estar que experimentamos quando seguimos o fluxo. Pode representar uma orientação intuitiva ou a confiança em uma força maior.

7. A raposa: Uma raposa, símbolo da mente no papel de embusteira ardilosa, andou recolhendo espadas para seu estoque. Está reunindo um arsenal ou é só uma coleção? Roubou as espadas ou as encontrou? As espadas estão voltadas para diferentes direções. Algumas para baixo, negativas, estão enfiadas de forma segura no chão. Essas espadas podem representar palavras ou pensamentos confusos e obscuros. A raposa pode estar tentando deliberadamente obscurecer a mensagem. Pode também ser um ladrão. Em

algumas situações, no entanto, a desonestidade é necessária e a raposa pode ser uma heroína trapaceira.

8. A fera enjaulada: Oito espadas estão cravadas no chão para formar as grades de uma jaula. Um animal mítico, feito com partes das quatro bestas evangélicas, está preso na jaula e acorrentado a uma estaca. Por ter sido capturada e presa, a fera ficou vermelha de raiva e cheia de calor represado. Ela representa energia bloqueada, repressão, raiva, sentimentos de alienação ou de estar isolado dos outros.

9. O herói: Oito espadas, penduradas por um fio, balançam do teto e ameaçam um homem que tem apenas uma na mão e quer passar por ali. Esta carta representa o medo: medo de agir e medo de seguir adiante.

10. A vítima: Um homem está morrendo no chão com dez espadas em seu coração. Esta carta representa críticas severas, ser apunhalado no coração, rejeição ou danos.

Dama de Espadas: Uma mulher está sentada em uma nuvem tocando seu alaúde e cantando. Ela é a artista do Ar, das palavras, da poesia, da música. Uma espada está suspensa acima dela, representando o poder de suas palavras. Esta carta simboliza a eloquência e a beleza das palavras e dos pensamentos. Pode se referir ao intelecto sendo persuasivo ou eloquente, ou à poesia e à música.

Cavaleiro de Espadas: Um cavaleiro corajoso empunhando uma espada com um leão em seu escudo mata uma fera. Os ossos em primeiro plano sugerem que a fera vivia de carne humana. O cavaleiro é um herói. Também é rápido em julgar situações e tomar atitudes decisivas. Essas são as qualidades que admiramos em um herói, mas um herói só é medido pelo poder e pela natureza malévola de seu inimigo. Esta carta pede por ações decisivas e corajosas, mas também pode ser um aviso de estarmos julgando demais.

Rainha de Espadas: Um anjo alado com uma coroa e armadura segura uma espada protegida por sua asa vermelha, representando aquilo que está maduro. Do outro lado, sob sua asa verde, representando o que está imaturo, a figura apoia uma espada voltada para baixo. Ela nos dá a escolha entre um lado ou outro.

Rei de Espadas: Uma águia-real, coroada, segura com orgulho sua espada desembainhada enquanto se apoia no próprio Ar. É o mestre do Ar e do intelecto. Agarra seu sabre e prossegue para a esquerda com confiança e seguro de si. É a personificação do pensamento positivo. Quando fala, suas palavras são claras e cheias de significado. Quando age, suas ações são deliberadas e positivas. Está à vontade em seu elemento e não precisa de nuvens para se apoiar, como a rainha e a dama. Pode ficar parado no Ar. Na alquimia, a águia simboliza o princípio ativo volátil. Em sua segurança e controle, é como a mente ou o intelecto.

Paus, o naipe do Fogo e da função Sentimento

Ás. A salamandra: Um cajado flamejante de pé em meio a seu elemento, o Fogo. Tem três folhas vivas, sugerindo que esse Fogo é a energia da vida. As folhas se parecem com o símbolo de paus dos baralhos modernos de jogo, que é também idêntico ao símbolo alquímico da madeira. Os alquimistas teorizavam que o Fogo estava contido na madeira, esperando ser liberado. Na base do cajado, encontra-se o animal elemental do Fogo, a salamandra. Paracelso escolheu a salamandra porque na Antiguidade se acreditava que era venenosa e capaz de sobreviver ao Fogo. Para o antigo naturalista romano Plínio, a salamandra precisava do Fogo para se reproduzir. No simbolismo cristão, a paixão humana estava associada ao Fogo, por isso a salamandra se tornou o símbolo da alma e de sua capacidade de controlar as paixões. Esta carta representa uma nova paixão, um novo projeto ou um julgamento de valor.

2. Hermes e Afrodite: Uma mão segurando uma tocha surge de uma nuvem e junta sua chama com outra, plantada no chão. Essas tochas representam a paixão unida de dois amantes míticos, Hermes e Afrodite. Abaixo, uma salamandra, símbolo da união do Fogo, da paixão e do acasalamento, constatando que cumpriu sua missão, vai embora. Nesta carta, a tocha que vem da nuvem está vagando e se une com a tocha mais forte, enraizada. Representa um amor ou uma parceria em que os parceiros são desiguais.

3. O barco a vela: Dois cajados plantados na costa esperam por um barco que vem chegando com um mastro flamejante. Um dos cajados da praia está queimando, e o mastro do barco pode ser uma substituição para esse cajado.

Esta carta representa ajuda ou uma nova energia no horizonte.

4. A noiva e o noivo: Um homem e uma mulher se abraçam e se comprometem um com o outro em uma cerimônia de casamento realizada em um espaço sagrado, formado por quatro cajados flamejantes. O casal representa uma parceria entre opostos: macho e fêmea, nu e vestido, natural e artístico, alto e baixo, vermelho e loiro. Quatro é o número da manifestação física, e este é o naipe do Sentimento. Isso simboliza um comprometimento baseado no amor.

5. A mão flamejante: Uma mão, cujos cinco dedos estão se transformando em cinco bastões flamejantes, aparece contra o céu. Cinco é o número da criatividade, e essa imagem representa energia criativa fluindo através da mão. Esse Fogo é energia e entusiasmo direcionados a um projeto. É um pouco assustador por parecer que o Fogo possa vir a consumir a mão, e aí está o perigo real: essa pessoa pode se exaurir por conta de um trabalho ininterrupto. Quando estamos conectados à Anima Mundi, no entanto, e trabalhando nesse ponto de conexão, há pouco risco de exaustão. A Anima Mundi tem uma quantidade infinita de energia para nos emprestar.

6. O mestre artesão: Um artesão, usando um avental, está sendo homenageado. Ele está sobre uma nuvem acima da multidão e é coroado com uma coroa de louros, símbolo da vitória. Sob seus pés estão os símbolos alquímicos da prata e do ouro aperfeiçoados, atestando seu sucesso como alquimista. Embora muitas tochas estejam sendo elevadas em sua homenagem, elas permanecem anônimas. Quando comparamos seu tamanho ao do alquimista, elas parecem gigantes, quase ameaçadoras. Esta carta representa o amor na forma de respeito e admiração. O homem na nuvem se tornou um herói, mas há uma distância e tanto da nuvem até o chão. Os braços que agora o homenageiam podem se voltar contra ele no futuro. Ao longo da história, alquimistas que alcançaram algum sucesso em seu trabalho em geral acabaram em perigo, por causa da ganância e da impaciência de seus patrocinadores.

7. Os cães de briga: Esta imagem dos dois cachorros brigando se baseia em uma gravura encontrada no *Atalanta Fugiens*, de 1618. O cachorro grande, ou lobo, morde o pequeno no rosto. Ao fundo, sete bastões em chamas

formam um emaranhado nodoso. Esta carta representa competição acirrada ou violência. Literalmente retrata um mundo onde um cão come o outro.

8. O lenhador: Um lenhador está cortando, com diligência, um entre sete bastões com seu machado. Um oitavo bastão está à frente e já foi cortado. Na sociedade moderna, é comum a tentação de aceitar mais trabalho do que conseguimos dar conta. Esta carta representa a necessidade de focar energia em diminuir o volume de trabalho nos projetos ou consultas e horários, antes que se perca o controle.

9. O lobo gris: Outra imagem baseada no *Atalanta Fugiens*, de 1618. No texto alquímico, o lobo devorou um rei, que representa o ouro dos filósofos. Nesta imagem, o lobo está sendo sacrificado no Fogo para devolver a vida ao rei. A fênix surgindo das chamas na carta seguinte é um símbolo relacionado. Esta carta nos lembra que às vezes o sacrifício é um passo necessário se queremos alcançar nossos objetivos.

10. A fênix: Os dez bastões da imagem estão unidos em uma fogueira. Uma fênix vermelha, também chamada pássaro de fogo, ergue-se das chamas renascida. Na mitologia clássica, a fênix é conhecida por imolar-se ao fim da vida. Depois de três dias, renasce, erguendo-se renovada de suas cinzas. A fênix pode ser considerada um símbolo do Sol, que renasce eternamente todas as manhãs. No simbolismo cristão, representa o Cristo e, na alquimia, a Pedra Filosofal, que é vermelha como o pássaro e renasce da cinza da *Materia Prima* durante o *Opus*. Esta carta se refere à renovação. Diz que podemos atravessar um período de dificuldades e sair mais fortalecidos do que quando começamos. Podemos ser testados pelo fogo e vencer.

Dama de Paus: Uma mulher em uma paisagem do deserto dança com um bastão em chamas. O deserto, que é quente e seco, está naturalmente associado ao Fogo, que partilha dessas qualidades platônicas. O deserto também é o território não civilizado e terra de ninguém. Essa mulher está entrando em uma nova área da vida dela, passando para um novo lugar ou explorando possibilidades antes não testadas. Está fazendo isso com grande alegria e otimismo. Não é um movimento forçado; é uma aventura. Ela está claramente casada com o Cavaleiro de Paus, que entra no mesmo deserto.

Cavaleiro de Paus: Como a dama, o cavaleiro está entrando no deserto

quente e seco. Como um representante da função Sentimento, ele é robusto e confiante. Também como a dama, está entrando em um território não mapeado e em uma nova fase de sua vida. A diferença na abordagem é que ele veste uma armadura completa e está preparado para lutar por seu objetivo. Além disso, está otimista e demonstra grande vigor e força. Podemos vê-lo como um aventureiro prático e capacitado.

Rainha de Paus: Como a Rainha de Espadas, a Rainha de Paus está de frente para nós, usando uma coroa e segurando dois objetos, um em cada mão. Como rainha do Fogo, ela fez do deserto sua casa, e os objetos que mostra são duas tochas. A tocha na mão esquerda é crua e natural – tal como foi retirada da árvore. A outra, na direita, é refinada e foi entalhada com desenhos decorativos clássicos. Ela nos apresenta uma escolha entre aquilo que é natural, não processado ou possivelmente primitivo, e aquilo que é refinado ou sofisticado.

Rei de Paus: Um dragão, rei do Fogo e do Sentimento, enrola-se na base de um cajado flamejante, representando sua paixão e se apropriando dele. A coroa é formada naturalmente por suas escamas; ele coroou a si próprio. O rei não se envergonha de seus sentimentos; ele reconhece que são naturais e seus por direito, se apossa deles e se coroa com confiança e aprovação pessoal. Na arte cristã, dragões são símbolo do mal, mas na alquimia podem representar o Fogo Secreto, o poder necessário para criar a Pedra. Também são o veneno que será transformado no elixir curativo. Psicologicamente, o dragão simboliza os poderes da libido que não são apropriados ou reconhecidos e caem na sombra da psique. Essa energia precisa ser resgatada para que se vivencie a completude e a saúde psíquica.

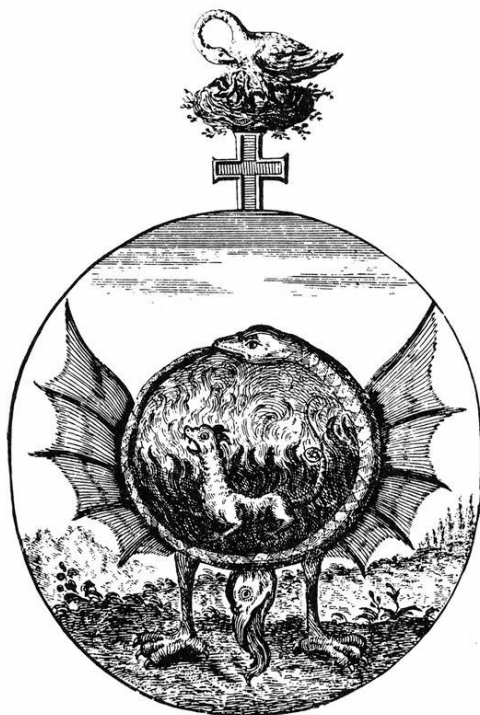


Figura 81. Um dragão ouroboros contendo a salamandra dá à luz o pelicano, representando a Pedra. *Hermaphroditisches Sonn – und Mondskind*, 1752.



Figura 82. O Leão Verde engole o Sol Dourado. *Rosarium Philosophorum*, século XVI.

Apêndice 2. Um glossário de símbolos alquímicos



Terra



Água




Ar



Fogo



ou  A essência Sal



A essência Enxofre



A essência Mercúrio e o metal mercúrio



Ouro



Prata



Cobre



Estanho



Ferro



Chumbo



A quadratura do círculo



Materia Prima



Solução, ou Dissolução, quando um elemento é extraído



Conjunção



Sublimação



Disposição



Vitriol, o Fogo Secreto



Exaltação



Circulação



Fermentação



O Leão Verde



Calcinação



Putrefação



Destilação



Coagulação



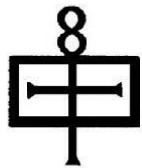
Dissolução



Purificação ou Batismo



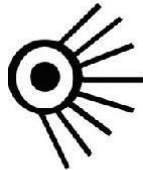
ou



A Anima Mundi



A Pedra Branca



Ouro Purificado



Ressurreição



A Pedra Filosofal



Espírito entrando na matéria



Figura 83. O Mundo do Tarot of the Sevenfold Mystery.

Apêndice 3. O Tarot of the Sevenfold Mystery

Dei início ao Tarot of the Sevenfold Mystery por causa do meu amor pelas pinturas pré-rafaelitas de Edward Burne-Jones no século XIX, com sua melancolia, cenários transcendentais, povoados por mulheres altas, pálidas e de uma beleza esplêndida, e homens heroicos igualmente memoráveis. Burne-Jones e os pré-rafaelitas acreditavam que a arte era uma atividade espiritual ou mágica, e para esse fim formaram uma irmandade de artistas ingleses dedicados a recapturar a sinceridade da arte do começo da Renascença – o mesmo período que nos presenteou com o tarô. Burne-Jones era um dos artistas mais proeminentes nesse movimento, e foi o trabalho desses artistas e místicos que criou o terreno fértil no qual a Golden Dawn se firmou.

Burne-Jones baseou suas “impressionantes” e altas figuras femininas e heróis melancólicos nas pinturas de Botticelli e Michelangelo, dois artistas cujas obras são consideradas exemplos básicos do misticismo neoplatônico renascentista. Seu trabalho expressa o ideal renascentista de que a beleza física e a espiritual estão ligadas em um contínuo que pode levar à experiência mística da beleza em si, como uma realidade subjacente eterna. Platão descreveu essa realidade como uma luz radiante que é o verdadeiro alimento da alma. Disse que essa luz é feita da verdadeira essência da Virtude, uma qualidade superior de virtude, além dos meros códigos comportamentais. Na Renascença, artistas como Botticelli simbolizaram essa essência espiritual como um nu feminino idealizado. Meus estudos mostraram que foi esse ideal que permitiu que os primeiros artistas do tarô colocassem um nu na carta do Mundo como um símbolo da beleza primordial e que alquimistas usassem o nu como um símbolo da Anima Mundi.

Burne-Jones se inspirou na beleza e no simbolismo do século XV, por isso não é de surpreender que tenha pintado muitos dos mesmos temas que encontramos no tarô, como a Temperança, os Amantes e a Roda da Fortuna. Parecia que estava criando um tarô, mas nunca o completou. Comecei esse baralho com o desejo de terminar o tarô de Burne-Jones para ele. Queria ver como ficaria um baralho feito no estilo do pintor e com seu senso de sensualidade e simbolismo. Também entendi que manifestaria o ideal

neoplatônico que eu acreditava ser expresso pelo tarô desde sua origem. Ao seguir essa intenção, o baralho tornou-se uma ponte entre a arte e o simbolismo oculto do século XIX e a iconografia e a filosofia mística do século XV. Mostra que estão todos enraizados no perene mistério que é como um fio de ouro costurando a história do Ocidente.

Esse fio pode ser rastreado até o antigo Egito; está presente também nas filosofias de Pitágoras e Platão e na força motriz por trás da busca de Alexandre pelo conhecimento. No mundo romano, tornou-se o hermetismo, o estoicismo e o gnosticismo e foi amalgamado com a alquimia. No fim da Idade Média, deu à luz a cabala, o misticismo sufi e o misticismo cristão de Raimundo Lúlio. Na Renascença, ressurgiu com o interesse no antigo misticismo de Pitágoras, Platão, Hermes Trismegisto e a alquimia. No século XVII, esse interesse levou à alquimia filosófica, que desabrochava, e à fundação da Irmandade Rosa-Cruz. No século XIX, o fio foi retomado pelos artistas e poetas românticos. A Irmandade Pré-Rafaelita foi um produto desse movimento romântico, e, ao final do século, a Golden Dawn nasceu. No mesmo século, historiadores germânicos cunharam o termo “neoplatonismo” para descrever essa linha.

Como aprendemos no capítulo 4, no misticismo neoplatônico os números são usados como símbolos, e os números três e sete são de importância primordial. Como testemunha de sua origem neoplatônica, o tarô tem um quinto naipe composto de um Louco não numerado e três vezes sete trunfos. Platão teorizava que cada pessoa tinha três almas: a alma do apetite, a alma da vontade e a alma da razão, que ele simbolizava como uma carruagem com dois cavalos alados e um cocheiro. Essas três representavam uma hierarquia espiritual e, conforme os indivíduos desenvolviam e equilibravam cada alma pela prática da virtude, eram capazes de avançar espiritualmente e operar em um nível mais elevado de alma. As chaves para o avanço espiritual eram as virtudes cardeais. Platão e os filósofos posteriores a ele designaram três virtudes, uma para cada um dos níveis da alma. A versão estoica é o conjunto retratado no tarô, com a Temperança atribuída à alma do apetite; a Força, à alma da vontade; e a Justiça, à alma da razão. Se dividirmos os 21 trunfos em três grupos de sete, encontraremos o tema de cada grupo correspondendo sequencialmente a esses três níveis da alma e mostrando também as três virtudes necessárias para equilibrá-los.

Na teoria de Platão, o conjunto completo das virtudes cardeais continha uma quarta. Originalmente era a Justiça, mas os estoicos a tornaram a terceira virtude e elevaram a terceira de Platão, a Prudência, ao quarto lugar. No fim da Idade Média e na Renascença, os filósofos teorizaram que a quarta virtude, a Prudência, continha as outras três, de forma que a Temperança, a Força e a Justiça eram as três virtudes necessárias para desenvolver a totalidade que era a Prudência. Nessa abordagem, a Prudência representava não apenas a sabedoria, mas também um estado místico de iluminação que era alcançado quando as três virtudes menores equilibravam os níveis da alma e a saúde. No tarô, a Prudência é representada pela carta do Mundo, que a mostra como um nu belíssimo no estilo de Botticelli. Os filósofos a equiparavam com a Alma do Mundo (o que ajuda a explicar o título do trunfo). Sua contraparte cristã era Sofia, a sabedoria de Deus, que se dizia ser a mãe das três virtudes cristãs: Fé, Esperança e Caridade. Com essas três, o número total das virtudes se eleva para sete, e esse é o mistério sétuplo (*sevenfold mystery*).

A importância do número sete deriva de seu papel na antiga cosmologia. Desde o mundo antigo até o fim da Renascença, pensava-se que a Terra era o centro estático do Universo, e as estrelas fixas, formando as constelações, revolviam em torno da Terra, do leste para o oeste. Entre as estrelas fixas e a Terra, acreditava-se haver uma série de sete esferas cristalinas, formando sete camadas, cada uma delas mais próxima das estrelas à medida que ascendia. Em cada esfera, os antigos colocaram um planeta que orbitava independentemente das estrelas fixas. Quando o céu era visto a olho nu, os planetas eram os únicos objetos celestes que pareciam fazer isso. Os planetas foram batizados com o nome de um deus. De baixo para cima, eram: Luna, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. Também se acreditava que formavam a escada entre o Céu e a Terra que a alma descia no nascimento, e que, em cada planeta, a alma recebia certas qualidades do deus daquele planeta. Essas qualidades foram a fonte das listas das sete virtudes e dos sete vícios.

Os planetas também eram entendidos como centros da alma do Cosmos, e os centros da alma correspondentes poderiam ser encontrados ascendendo pela coluna vertebral, do sacro até a coroa da cabeça, no microcosmo do corpo humano. Como aprendemos no capítulo 7, Pitágoras desenvolveu a escala musical diatônica com sete notas para capturar o som que cada planeta

fazia ao orbitar a Terra. Isso era conhecido como a “música das esferas”. Ele marcou cada nota com uma das sete vogais do alfabeto grego e, por meio de um tratamento musical, usou essa escala para harmonizar os centros humanos da alma com os planetas.

Essas notas funcionavam como virtudes com a intenção de curar cada centro de alma. Mais tarde, listas das sete virtudes para curar os sete vícios – cada um associado a um centro da alma – começaram a aparecer na filosofia hermética, gnóstica e mística cristã. Acredito que os trunfos no tarô retratem a Virtude conduzindo uma ascensão pelos sete centros da alma mostrada repetidamente nos três níveis, correspondendo às três almas platônicas. A conquista final dessa ascensão é ilustrada na carta da Alma do Mundo, que mostra Prudência/Sofia como a luz de uma consciência mais elevada e a verdadeira nutrição da alma.

Meu Tarot of the Sevenfold Mystery foi projetado para ilustrar e clarificar essa herança mística encontrada na série dos trunfos. Os quatro naipes menores são baseados no trabalho que fiz para o Alchemical Tarot, mas em um estilo pré-rafaelita e com uma conexão mais forte com o tradicional tarô de Marselha. A filosofia dos trunfos está explicada de maneira mais completa no capítulo 4.



Figura 84. A Prudência segurando seu símbolo, a cobra, e com três faces representando as três virtudes cardeais menores que a compõem. Reprodução do piso da Catedral de Siena, século XIV.

Segue uma lista dos significados pretendidos pelo autor para cada uma das cartas do Tarot of the Sevenfold Mystery. Não tem a intenção de sugerir que sejam os únicos significados possíveis, e sim oferecer uma compreensão mais aprofundada da imagem e da estrutura mística do baralho para aqueles que o usam para divinação.

O Louco e os trunfos: as três partes da alma

Stultitia (Tolice) – O Louco: Esta figura é baseada em um esboço de Burne-Jones para uma pintura que nunca foi terminada. O nome é “tolice” em latim, e podemos conectá-la a figuras similares alegóricas que apareceram na arte renascentista. Em termos simbólicos, é uma iniciante que faz a jornada pelos trunfos. Suas orelhas de burro representam o corpo e a alma do apetite; sua venda simboliza a ignorância; e o cachorro, o instinto. Sabiamente, ela espia por baixo da venda antes de dar o passo e descobre que o precipício está logo ali.

I. Hermes – O Mago: O Mago tem o nome de Hermes, o deus da magia. Ele está dentro de um círculo mágico e, com sua varinha, invoca a lemniscata, o símbolo da eternidade. Em sua mão esquerda tem uma bola de cristal, simbolizando a adivinhação. Faz o gesto não do consagrado dito hermético, “O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo”, e sim “O que está acima se faz embaixo”. Ele usa os símbolos dos naipes para comandar os quatro elementos. Suas moedas comandam a Terra; sua taça, a Água; sua adaga, o Ar; e sua varinha, o Fogo. Seus dados representam a sorte, e a cobra é o Fogo Secreto alquímico. Ele representa habilidade e comunicação, e suas ações servem a um propósito maior.

II. Sibila – A Sacerdotisa: A figura é uma antiga profetisa pagã, uma das doze que eram veneradas na Idade Média por predizer a vinda de Cristo. Seu livro está fechado em silêncio. A tétrade, o símbolo pitagórico para a criação pela emanção, está na capa. Seu pergaminho simboliza mais conhecimento antigo, já que os pergaminhos são anteriores aos livros. Ele está aberto e

mostra o símbolo da Anima Mundi no centro da estrela de sete pontas e o anagrama circular relacionando as palavras TAROT, ROTA e ATOR. Ela representa o conhecimento esotérico e a intuição.

III. Regina – A Sagrada Imperatriz Romana: Este desenho se baseia na pintura de Burne-Jones ilustrando a lenda de Tannhäuser e retratando Vênus como uma rainha medieval. No tarô, a Imperatriz é a esposa do Imperador. Ela é passiva e atraente. Sua águia é seu símbolo real, e o coração a conecta com Vênus, deusa da beleza e da sensualidade. Seu cachorro representa fidelidade, e a macieira é o frutífero e abundante. Ela tem uma coroa de sete pontas, mas está confortável e relaxada demais para usá-la.

IV. Imperator – O Sagrado Imperador Romano: O Imperador é alguém no comando. Sua águia imperial está voltada para a direita, e a de Regina, para a esquerda, como na ilustração alquímica do *Atalanta Fugiens* (ver figura 49); elas só podem se encontrar face a face no centro sagrado. Ele não se senta sobre almofadas, mas em uma sala do trono, em um trono de pedra. Está com armadura e alerta. Seu cetro é uma cruz ansata, simbolizando a vida, e seu orbe é uma bola de cristal, simbolizando a premeditação. Representa asceticismo, inteligência e autoridade.

V. Hierofante – O Sacerdote: Em contraste à Sacerdotisa, o Hierofante representa a religião e a moralidade exotéricas. Está na sala do trono, voltado para a direita, como a águia do Imperador. Esse trunfo era originalmente o Papa, mas, como Hierofante (sacerdote sagrado), ele é uma figura não confessional representando a religião. Seu bastão episcopal é uma combinação da tripla cruz e da cruz ansata egípcia. Simboliza a alma tríplice. A tétrade pitagórica está tatuada em sua mão.

VI. Cupido – Os Amantes: O Cupido representa a atração, a força motriz que abastece nossa jornada. Também simboliza amor ou perda, em oposição ao cachorro, que ilustra a fidelidade. Como no tarô de Marselha, o cavaleiro precisa escolher como amante ou a mulher com flores no cabelo, representando a sensualidade, ou a mulher com a coroa de louros, representando a virtude. Ele precisa optar pela virtude para seguir para a alma da vontade. Nossas escolhas determinam nosso destino.

VII. Psique – O Carro: O Carro representa a imagem de Platão sobre a alma

(*psyche*, em grego), como ele retratou em seu diálogo *Fedro*. O Carro tem três partes: o cavalo escuro da alma do apetite, o cavalo branco da alma da vontade e o cocheiro da alma da razão. O cocheiro precisa ter controle dos cavalos para que o Carro ascenda em sua jornada. Esta carta pode representar viagem, velocidade e necessidade de controle.

VIII. Justiça – A Virtude Cardeal: Embora a Justiça equilibre a alma da razão, ela é a primeira a aparecer nos trunfos. É imparcial, usa sua balança para descobrir a verdade e é obrigada a colocar a verdade em ação. Entrega a espada a seu campeão, o cavaleiro, que jura pelo código da cavalaria servir a Senhora da Justiça, bem como defender a virtude e a honra das mulheres. Ela ensina que o poder não garante a retidão, mas deve servir à verdade e à virtude.

IX. O Buscador sem Nome – O Eremita: É o único trunfo a não ser nomeado porque, quando lhe perguntei seu nome, ouvi apenas o silêncio. A figura é baseada na pintura de Burne-Jones mostrando um peregrino. O Eremita é um místico que tem uma visão do mistério sétuplo. Está em um plano mais altivo e vê o mistério diante de si como uma estrela de sete pontas, a luz que é o verdadeiro alimento da alma. Não tem nome porque representa o silêncio e a meditação. Ele também pode representar o estado de solitude.

X. Fortuna – A Roda da Fortuna: Fortuna é a deusa que governa o tempo, o destino e a imortalidade. Sua roda é a Roda do Tempo, mostrada como o zodíaco, o caminho que o Sol faz pelo céu para completar um ano. As sete estrelas são os sete planetas que viajam entre a Terra e as constelações do zodíaco. Ela é vendada por distribuir suas bênçãos e punições indiscriminadamente. Mas ela é na verdade a Prudência vestida de elementos materiais. Compare esta figura à Prudência no último trunfo. Seu significado básico é impermanência e mudança.

XI. Força – A Virtude Cardeal: A Força equilibra a alma da vontade. Representa disciplina e poder. O leão tem força muscular, no entanto a Força o guia com o toque de um dedo, como guia outros animais domésticos. Seu poder vem do amor e da lemniscata, que está além do tempo. Ela guia o leão porque o leão a ama. Ela é a virtude do coração.

XII. Traidor – O Pendurado: O homem está pendurado pelo pé em um arco, como um traidor renascentista. Na Renascença, era comum fazerem pinturas mostrando homens acusados de serem traidores nessa posição, e essas pinturas eram em geral penduradas nos arcos das pontes. Representa sofrimento e perda de posição ou posses. O sofrimento era uma parte necessária da iniciação aos antigos mistérios. Pode representar iniciação ou uma provação que serve a uma função maior.

XIII. Morta – A Morte: É a Ceifadora, que colhe o corpo para que a alma, representada pelo pássaro, possa ser liberta. Em uma leitura, representa o fim de qualquer situação. Algumas vezes, ansiamos por um fim; outras, não. Na jornada mística, como vimos no Opus alquímico, o buscador deve sofrer uma morte simbólica para renascer em um estado mais elevado. Ao confrontar a Morte, aprende qual de suas partes é verdadeiramente imortal.

XIV. Temperança – A Virtude Cardeal: Esta carta é baseada na pintura de Burne-Jones de mesmo tema. A Temperança equilibra a alma do apetite, representada na primeira seção dos trunfos. Ela é ao mesmo tempo uma árvore, representando o corpo, e um fogo, representando a paixão. Ela mitiga o fogo com a água para que este não devore a árvore, mas não pode ter êxito em extingui-lo, pois ele também é parte dela mesma. Ela é a virtude de Vênus e representa o equilíbrio, a saúde e a beleza.

XV. Satã – O Diabo: Como a primeira carta da seção correspondente à alma da razão, poderia parecer que o Diabo não pertence a ela. Mas, antes de chegarmos à razão, precisamos iluminar o que não é razoável. O Diabo representa preconceito, aprisionamento e forças destrutivas inconscientes. Ele é mais poderoso quando estamos inconscientes de sua influência. Suas vítimas representam as duas almas mais baixas. Estão apenas acorrentadas a ele por estarem dormindo e inconscientes de sua influência. Como Lúcifer, o Diabo nos ajuda ao iluminar nossa sombra.

XVI. Fogo – A Torre: A Torre é destruída pelo relâmpago. Agora que o Diabo iluminou nosso egoísmo, ele pode ser purificado pelo fogo para deixar que a alma ascenda. O orgulho ou o ego são como essa torre, que é derrubada por um raio vindo de cima. Esta é uma carta de mudanças súbitas, transformação, um grande avanço ou perda.

XVII. Stella – A Estrela: Esta carta é baseada na pintura de Burne-Jones mostrando a estrela do entardecer. Na carta, a alma, personificada como uma mulher, ascende aos céus. Foi purificada pelo fogo na carta da Torre e agora é purificada pela água. É lavada e pode ascender pela escada dos planetas até a visão da luz e nutrição que é a estrela de sete pontas. Representa calma, paz, perdão, pureza, ascensão e fama.

XVIII. Luna – A Lua: A sereia tenta se conectar as profundezas do mar com o céu. O mar é a mente inconsciente, e o céu é a mente superconsciente. Como sereia, Luna está em casa tanto na água quanto no ar. Ela é Vênus, Diana e a alma da razão. As almas mais inferiores se tornaram seus cães marítimos, e ela os leva consigo. Esta carta representa a noite, o repouso, retirada, preparação e sonhos.

XIX. Apolo – O Sol: Na mitologia, Apolo é o mestre do número sete. Sete cisnes nadaram em torno do local de seu nascimento, na ilha de Delos. Tem uma coroa de sete pontas, demonstrando ser a personificação da estrela de sete pontas, e tem uma lira de sete cordas para capturar a música das esferas. Luna se elevou para se unir a ele em seu trono no céu. Ela é a Razão, e ele é o Logos, a lógica divina por trás da razão humana. Eles se unem no *hieros gamos* (“casamento sagrado”). Essa união pode representar o amor espiritual, almas gêmeas, casamento ou iluminação.

XX. Gabriel – O Anjo do Julgamento: Gabriel sopra sua trombeta e chama os mortos de volta à vida. Esta imagem é baseada nas ilustrações bíblicas do Julgamento Final, incluindo uma de Burne-Jones. No Tarot of the Sevenfold Mystery, entretanto, Gabriel está chamando a todos para assistirem ao casamento do Sol e da Lua. Estamos todos dormindo aguardando por seu chamado. Gabriel representa a revitalização e a memória porque ele relembra o passado.

XXI. Prudência – A Alma do Mundo: Prudência é iluminação e a culminância das virtudes cardeais. Ela é ao mesmo tempo a Prudência cardinal e a Sofia cristã. Como Prudência, completa as quatro virtudes cardeais, cujos símbolos aparecem nos quatro cantos da carta: os vasos da Temperança, o leão da Força, a balança da Justiça e o espelho e a cobra da Prudência. Como Sofia, é a mãe das três virtudes cristãs: Fé, Caridade e Esperança,

representadas pela cruz, o coração em chamas e a âncora. É a regente das sete virtudes e harmoniza os sete centros da alma. Ela é o mistério sétuplo e o verdadeiro alimento da alma. Representa o bem platônico, a Quinta Essência alquímica e a conquista de nossos objetivos.

Ouros, o naipe da Terra e da função Sensação

Ás. A mandala: Esta carta é influenciada pelo Ás de Ouros do tarô de Marselha, mas interpretada como uma página-tapete pré-rafaelita. A moeda é uma mandala com o pentáculo no centro, como este naipe é interpretado no tarô de Waite-Smith. A moeda é situada na folhagem da terra, representando a espiritualização do físico, manifestação ou uma nova fonte de saúde e riqueza.

2. A serpente: Esta é mais uma vez influenciada pelo tarô de Marselha, que tem uma bandeira em formato de S em torno de duas moedas. Aqui uma serpente lemniscata segura as duas moedas. Representa segurar firme, polaridade ou uma situação que está estagnada.

3. O artista: O artista é baseado na mesma carta do Alchemical Tarot. Está focado em sua modelo, desenhando o retrato. Na carta, a modelo é a Prudência. Ele está concentrado no objetivo. Há moedas grudadas na janela atrás do artista. O dinheiro está bancando o telhado sobre sua cabeça, enquanto ele desenvolve trabalhos criativos.

4. O avarento: Como no Alchemical Tarot, o avarento está vestido com peles rústicas de animal enquanto enterra suas moedas na terra. Representa plantar, investimento, esconder tesouros ou mesquinaria.

5. O mendigo: É um close do mendigo do Alchemical Tarot. Ele estende a mão desejoso do que está faltando. Representa doença, pobreza, carência ou preocupação pessoal excessiva.

6. O putto (menino/querubim): Um menino segura uma moeda como se a tivesse tirado dentre aquelas exibidas acima de sua cabeça. Fez o que o mendigo não conseguiu. Agora oferece a moeda para a carta à direita. Representa inocência, generosidade, compartilhamento ou confiança.

7. A escada das moedas: Uma progressão de moedas se estende de dentro da terra até o céu. À medida que ascendem, as moedas ganham asas.

Isso representa os estágios de um objetivo final ou um processo, transformação, ascensão ou libertação.

8. O carimbador de moedas: Um homem carimba uma moeda. Será idêntica àquela exposta sobre sua cabeça. Carimbar moedas representa a capacidade de criar riqueza, mas também a repetição de um trabalho monótono.

9. A árvore do dinheiro: Nove moedas crescem em uma árvore, como maçãs. A árvore é a única coisa viva crescendo em um plano infértil. Ela representa um investimento que amadureceu, prosperidade, saúde ou bem-estar.

10. O materialista: Um homem com moedas cobrindo-lhe os olhos e em seu colarinho, bem como acima de sua cabeça, parece estar preocupado demais com elas. Representa materialismo, capacidade de gerar riqueza ou fama, preocupação pessoal excessiva ou egoísmo.

Dama de Ouros: Como no Alchemical Tarot, os pajens se tornaram damas. Cada dama é companheira do cavaleiro do mesmo naipe. A Dama de Ouros oferece ao mundo uma rosa. Representa beleza, apreciação, arte e patrocínio.

Cavaleiro de Ouros: O cavaleiro está em frente ao castelo, segurando sua moeda, como que protegendo-a. Representa proteção da casa, da riqueza ou da saúde.

Rainha de Ouros: A rainha está em seu pomar mostrando a moeda. Cada moeda neste naipe é um pentáculo, representando a Quinta Essência, combinada com folhas, simbolizando a vegetação como a riqueza da terra. A rainha representa prosperidade, abundância, saúde e bem-estar.

Rei de Ouros: O Rei de Ouros é um homem com juba de leão, agarrando sua moeda junto ao peito. Senta-se de frente para uma divisória com sua flâmula, e seu símbolo é o leão alquímico. No centro do peito do leão está o naipe correspondente nos jogos de carta, o losango. O losango aponta para as quatro direções físicas, mas engloba o centro sagrado. Isso demonstra que a coragem do leão brota da conexão com o quinto elemento, que é imaterial. Como no Alchemical Tarot, o leão é o mestre do elemento Terra. O rei representa controle ou maestria sobre sua profissão, ambiente ou corpo.

Copas, o naipe da Água e da função Intuição

Ás. O castelo em uma taça: Esta carta está baseada no Ás de Copas do tarô de Marselha, que mostra uma tampa no estilo de um castelo na taça e às vezes inclui um pássaro na base dela. Por poder ascender ao céu, o pássaro é muitas vezes considerado um símbolo da alma. O castelo sobre a taça é proporcional ao pássaro e pode ser visto como uma casa de passarinho rebuscada. O castelo é a verdadeira casa da alma. Esta carta representa destino ou encontrar seu propósito verdadeiro.

2. O caduceu: O caduceu era o bastão de arauto que Hermes recebeu de Zeus como sinal de que era mensageiro dele. Também era uma varinha mágica que outorgava saúde e harmonia. Dizia-se que Hermes colocou o bastão entre duas cobras brigando, que então subiram nele, em harmonia, e ficaram ali desde então. Na carta, as duas serpentes se transformaram em dois amantes, um homem e uma mulher, representando harmonia, atração, sexo, parceria ou cooperação.

3. O grupo de apoio: Como no Alchemical Tarot, a carta mostra três mulheres que são suplementares ao naipe e seguram os outros três elementos na cabeça: Ar, Terra e Fogo. São as companheiras da Dama de Copas e representam amizade e apoio.

4. O elefante: Este é o mesmo elefante que aparece no Alchemical Tarot, só que está sobre quatro taças em vez dos vasos e se encontra em uma fortaleza. O significado é o mesmo. Representa uma posição conservadora ou uma situação que tem força, mas está emperrada e imóvel.

5. As copas que caem: Depois da estagnação do elefante no Quatro de Copas, nesta carta encontramos cinco taças caindo do céu. Uma acertou o chão. A tampa caiu libertando um pássaro. A carta representa uma súbita mudança em uma situação, um rompimento ou avanço, um nascimento, novas possibilidades.

6. A jardineira: Uma mulher derrama água em uma taça de terra, e é como se víssemos o resultado em fotografias que registram a passagem do tempo. Descobrimos que cada taça mostra uma flor em sucessivos estágios de crescimento, do broto até o desabrochar completo. Isso representa nutrição,

atenção intuitiva ou crescimento.

7. As copas da tentação: Há duas colunas de taças à esquerda e à direita mostrando símbolos de raiva, fama, medo, ciúme, sexo e dinheiro. No centro, há uma maior, com o símbolo da Anima Mundi na lateral. Esta é a taça da verdadeira sabedoria e da virtude. A carta representa a tentação, pensamentos confusos, escolha e a busca da sabedoria interior.

8. O artesão: Em uma técnica chamada cinzelagem, um artesão acrescenta detalhes na superfície de uma taça metálica. Essa taça tem o símbolo do espírito entrando na matéria. Nas prateleiras atrás dele, estão outras mostrando símbolos dos sete antigos planetas. Esta carta representa criatividade, concentração, variação ou absorção em seu trabalho ou no momento.

9. A camurça (cabra-selvagem/antílope): A camurça é conhecida por ter a pisada firme. A pilha de taças representa conquistas passadas, mas, para a camurça, tornam-se o monte que ela escalou. Estar no topo da pilha representa pisada firme, experiência, confiança e perspectiva.

10. A tétrade: Uma fonte composta de dez taças forma o antigo símbolo sagrado pitagórico, a tétrade. De cima para baixo, as taças mostram símbolos da Anima Mundi, simbolizando unidade e unicidade; do Sol e da Lua, simbolizando dualidade; das três essências alquímicas, representando criatividade; e dos quatro elementos, representando o mundo físico. Isso ilustra a teoria pitagórica da criação como emanção do Um para o mundo físico. A carta pode significar unidade, cooperação, laços sociais ou uma rede, como a internet.

Dama de Copas: A dama está na água e equilibra uma taça de água sobre a cabeça. Representa a confiança no inconsciente, a intuição ou o equilíbrio. Ela recebe apoio das mulheres do Três de Copas.

Cavaleiro de Copas: O cavaleiro monta seu cavalo na chuva e recolhe água em sua taça. Representa a busca de informação, missões ao inconsciente ou aceitação de uma situação.

Rainha de Copas: A rainha contempla uma taça lacrada misteriosa, com um ponto de interrogação na lateral. Representa paciência, mistério ou gestação.

Rei de Copas: O rei manifesta um coração acima da taça. Está sentado atrás de uma divisória que exibe seu brasão de armas. Ele é a baleia cachalote, que é mestra da Água. Representa maturidade emocional, satisfação pessoal ou encontrar as respostas dentro de si.

Espadas, o naipe do Ar e da função Pensamento

Ás. A espada no céu: Como no tarô de Marselha, uma mão segurando uma espada emerge de uma nuvem. A espada é coroada com a guirlanda da vitória. Isso representa o pensamento positivo, a busca da sabedoria ou uma boa ideia.

2. As espadas em duelo: Duas mãos cruzam espadas como num duelo. A coruja da sabedoria está pousada em uma delas. Isso representa o debate, um desafio, dúvida, um obstáculo no caminho ou a busca da sabedoria pelo questionamento.

3. O coração sofredor: Um coração é perfurado por três espadas. Esta imagem pode ser rastreada até o tarô Sola Busca, do século XV. Representa pensamentos negativos, remorsos, sofrimento, dor, mágoa ou doença.

4. A sábia: Uma mulher está meditando. Ela tem quatro espadas negativas, mas as colocou atrás de si, fora de seus pensamentos. Esta carta representa meditação, contemplação, paz, tranquilidade ou pensamentos.

5. O ferreiro: Um ferreiro está martelando a lâmina de uma espada sobre uma bigorna. Está consertando espadas. Simboliza consertar o que quebrou, renovação, endireitar erros ou superar o pessimismo.

6. O navio viajante: O navio viaja na mesma direção que as espadas no céu. Seria perigoso navegar na direção contrária. Esta carta simboliza o movimento em harmonia, seguir o fluxo, evitar o perigo, harmonizar uma ameaça ou a confiança em um poder maior.

7. A raposa: A sorrateira raposa é uma embusteira que ficou famosa nas fábulas de Esopo. Está oferecendo uma moeda com a imagem de um pombo para um pombo de verdade. Representa trapaça, ilusão, fraude, desonestidade, esperteza ou amoralidade.

8. O prisioneiro: Um homem de cócoras, vermelho com o calor de seus esforços, luta para se libertar de correntes. Oito espadas o cercam como barras de uma cela. Simboliza ser subjugado pela negatividade, aprisionamento, uma armadilha ou energia bloqueada.

9. O herói temeroso: Como um herói mítico, um homem segue um fio passando por uma cortina de espadas penduradas. Representa negatividade, medo, perigo ou capacidade de superar o medo.

10. A vítima: Esta imagem é influenciada por *A morte de Chatterton*, uma pintura pré-rafaelita de Henry Wallis, de 1856. Nesta versão, o homem é apunhalado no peito por duas espadas, e outras oito estão descendo na direção dele. Representa críticas severas, ser atacado, ser rejeitado ou danos.

Dama de Espadas: A dama toca sua cítara e transforma a espada em uma canção. Representa eloquência, poesia, música, palavras reconfortantes ou persuasão.

Cavaleiro de Espadas: O cavaleiro com sua espada e escudo se prepara para matar um dragão. Representa consertar os erros, lutar contra o mal, tomar atitudes ou ser excessivamente julgador.

Rainha de Espadas: A rainha exibe uma espada positiva voltada para cima e uma espada negativa voltada para baixo. Ela segura a positiva. As penas são as penas da verdade, da deusa egípcia Maat, e podem pousar em qualquer das espadas. Tanto o que é positivo quanto o que é negativo pode ser verdadeiro. A rainha representa um julgamento salutar, uma escolha ou a verdade acima de outras considerações.

Rei de Espadas: O rei segura uma espada positiva e deixa que apenas uma pena pouse. Sua única verdade é positiva. É como seu emblema, a águia com o naipe de espadas no peito, o mestre alquímico do ar. O rei representa otimismo, confiança, pensamento claro ou comunicação.

Paus, o naipe do Fogo e da função Sentimento

Ás. Vênus: No tarô de Marselha, este ás mostra uma mão segurando um bastão, de modo similar ao Ás de Espadas. Aqui vemos que a mão pertence a Vênus, uma deusa adequada para apresentar o naipe que está relacionado à

função Sentimento. Vênus segura a tocha viva da paixão. Esta carta representa amor, beleza, paixão, um novo desejo ou valor.

2. A chama combinada: Uma chama é formada pelas tochas unidas de Mercúrio com Vênus. Um amante se perde no outro e eles se tornam um. Isso representa atração, uma paixão combinada ou cooperação rumo a um objetivo.

3. O barqueiro: Há duas tochas na margem e um barqueiro traz uma terceira, com uma carga de frutas e dinheiro. Isso representa reforços, reabastecimento ou um presente.

4. O casamento: Um casal se abraça diante de um altar exibindo sinais dos quatro elementos e da chama eterna em forma de uma vela. Quatro tochas estão plantadas atrás deles. Quatro é o número da manifestação física, e este é o naipe dos sentimentos. A manifestação física dos sentimentos é um compromisso com o amor. Esta carta representa casamento ou harmonia entre os opostos.

5. A mão: Cinco dedos se esticam para tocar cinco bastões flamejantes. Tocar o fogo com a mão representa a energia criativa, o fluxo da criatividade ou trabalho manual.

6. A trabalhadora celebrada: Uma mulher com um avental mostrando o Sol e a Lua conjuntos e usando uma guirlanda da vitória é saudada com tochas. Embora ela esteja sendo honrada, as tochas podem parecer ameaçadoras. Esta carta representa trabalho magistral, fama, honra, respeito ou a ameaça de queda do alto da fama.

7. O prevalecido: Um cavaleiro com armadura ameaça outro com sua tocha. Representa competição, agressão, discussões, raiva ou emoções fora de controle.

8. O lenhador: Um homem com um machado está cortando um bastão em uma série deles. Esta carta representa diminuir o trabalho ou os compromissos, focando nossos esforços naquilo que é importante, ou ele poderia estar juntando madeira para a fogueira da carta seguinte.

9. O corvo: Um corvo, simbolizando o Nigredo alquímico, sacrifica-se nas

chamas para que a Obra seja completada. Esta carta representa morte e sacrifício.

10. A fênix: Como na carta do Alchemical Tarot, uma fênix se eleva renascida das chamas. Simboliza renascimento, renovação ou ser fortalecido ao enfrentar desafios.

Dama de Paus: O deserto, sendo quente e seco, é a paisagem natural para o naipe de Fogo. É também uma terra sem dono. A dama senta-se confortavelmente no deserto com sua tocha. Fez seu lar nesse novo território. Representa conforto e superação da incerteza.

Cavaleiro de Paus: O cavaleiro avança no deserto com a salamandra, o elemental do Fogo, como seu brasão de armas. Representa a aventura, a busca de um novo lugar ou aceitar um desafio.

Rainha de Paus: A rainha segura uma tocha refinada de bronze e contempla seus sentimentos. Ela simboliza a escolha entre o refinamento ou os bastões rústicos vistos nas outras cartas do naipe. Também representa sentimentos introvertidos e a capacidade de influenciar os outros com seus sentimentos.

Rei de Paus: O rei é o mestre dos sentimentos. É como seu brasão, o dragão alquímico segurando o símbolo do naipe de paus. Segura seu bastão flamejante com orgulho e tem a capacidade de animar os outros.

O cajado de Serápis no verso da carta

Serápis e Ísis eram os principais deuses da religião de mistérios que dominava o Egito helenístico e se espalhou pelo Império Romano antes da ascensão do cristianismo. Serápis era uma combinação do deus egípcio Osíris e do touro Ápis. Era irmão e companheiro de Ísis. Sua imagem com longos cabelos, barba e olhar intenso influenciou os primeiros ícones de Cristo.

Os egípcios helenistas comparavam Serápis com o grego Hades e lhe deram um cachorro de três cabeças, como Cérbero. As três cabeças do cão egípcio se transformaram na cabeça de um lobo, um leão e um cachorro. Como as cabeças de Cérbero, representavam o passado, o presente e o futuro.

No século XV, essa imagem foi introduzida aos artistas e filósofos da

Renascença. Eles comparavam a imagem com a Prudência, que na Idade Média e na Renascença era com frequência retratada com três cabeças para representar as três virtudes menores que faziam parte dela (*ver figura 84*). Também tornaram isso um símbolo de Apolo em vez de Serápis, que era menos conhecido para eles. Além de passado, presente e futuro, diziam que as três cabeças representavam os três aspectos da alma platônica, bem como a memória, a inteligência e a previdência.

O lobo, como símbolo do apetite, devora o passado como memória; o leão, símbolo da coragem e da vontade, domina o presente com sua inteligência e ação; e o cachorro, como símbolo da razão e da virtude, cria um futuro melhor por sua prudência e esperança otimistas. Como símbolo da Prudência e das três almas platônicas, relaciona-se bem com minha teoria do simbolismo dos trunfos e mostra como esse tema era expresso comumente na iconografia da Renascença.

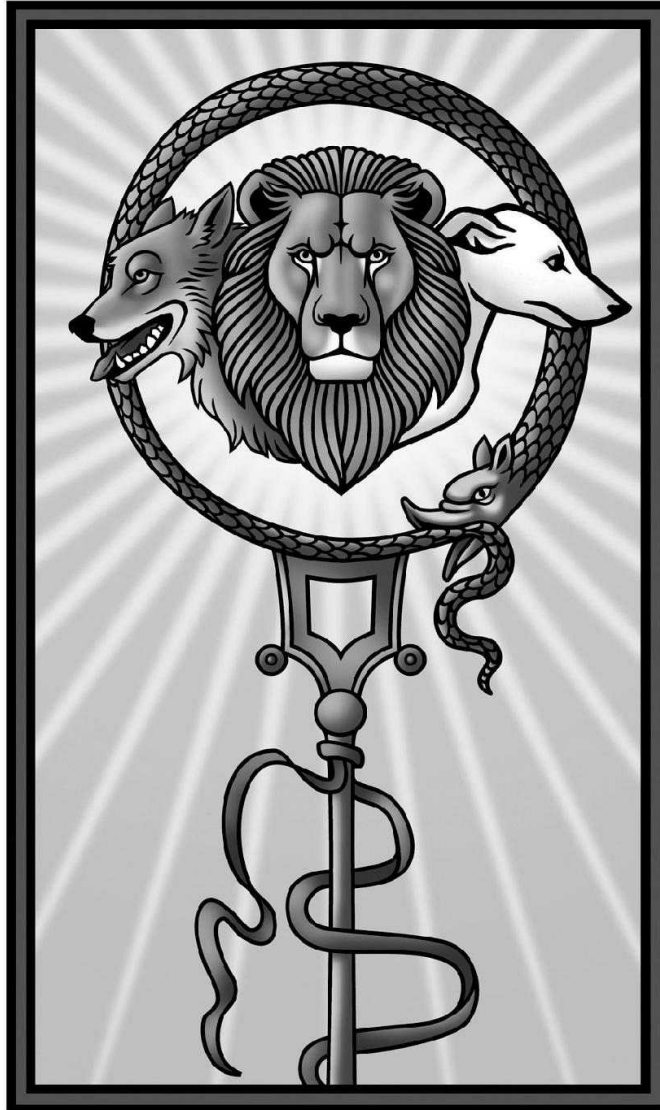


Figura 85. O cajado de Serápis.



Figura 86. Hermes/Mercúrio, o deus da alquimia e inventor da escrita, pede silêncio e contempla os sete luminares celestiais. *Symbolicarum Quaestionum*, de Achilles Bocchius, 1555.

Bibliografia

- BARRY, Kieren. *The Greek Qabalah*. York Beach, Maine: Samuel Weiser, 1999.
- BERTI, G.; VITALI, A. *Tarocchi: Arte e Magia*. Bolonha: Edizione Le Tarot, 1994.
- BUDGE, E. A. Walis. *Egyptian Magic*. Nova York: Dover Publications, 1971.
- BURCKHARDT, Jacob. *The Civilization of Renaissance Italy, Vol. I e Vol. II*. Nova York: Harper & Row Publishers, 1958.
- BURKE, Peter. *The Italian Renaissance: Culture and Society*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- CALDWELL, Ross Sinclair; DEPAULIS, Thierry; PONZI, Marco. *Explaining the Tarot: Two Italian Renaissance Essays on the Meaning of the Tarot Pack*. Oxford: Maproom Publications, 2010.
- CAVALLI, Thom F. *Alchemical Psychology: Old Recipes for Living in a New World*. Nova York: Jeremy Tarcher, 2002.
- CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton. Princeton University Press, 1984.
- COTNOIR, Brian. *The Weiser Concise Guide to Alchemy*. São Francisco: Weiser Books, 2006.
- DE BOTTON, Alain. *The Essential Plato*. Nova York: Quality Paperback Book Club, 1999.
- DECKER, Ronald. *The Esoteric Tarot: Ancient Sources Rediscovered in Hermeticism and Cabala*. Wheaton, IL: Theosophical Publishing House, 2013.
- DECKER, Ronald; DEPAULIS, Thierry; DUMMETT, Michael. *A Wicked Pack of Cards: The origins of the Occult Tarot*. Nova York: St Martins Press, 1996.
- DECKER, Ronald; DUMMETT, Michael. *A History of the Occult Tarot 1870-1970*. Londres: Duckworth, 2002.

- DE GIVRY, Emile Grillo. *Picture Museum of Sorcery, Magic & Alchemy*. New Hyde Park, Nova York: University Books, 1963.
- DE ROLA, Stanislas Klossowski. *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. Nova York: George Braziller, Inc., 1988. _____. *Alchemy: The Secret Art*. Londres: Thames & Hudson, 1973.
- DUMMETT, Michael. *The Visconti-Sforza Tarot Cards*. Nova York: George Braziller Inc., 1986.
- ELIADE, Mircea. *The Forge and the Crucible: The Origins and Structures of Alchemy*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- _____. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Nova York: Harper & Row, 1961.
- FIDELER, David. *Jesus Christ Sun of God: Ancient Cosmology and Early Christian Symbolism*. Wheaton, IL: Quest Books, 1993.
- FRIVRE, Antoine. *The Eternal Hermes: From Greek God to Alchemical Magus*. Grand Rapids: Phanes Press, 1995.
- GILCHRIST, Cherry. *The Elements of Alchemy*. Longmead: Element Books, 1991.
- GODWIN, Joscelyn. *Hypnerotomachia Poliphili*. Nova York: Thames & Hudson, 1999.
- _____. *The Golden Thread: The Ageless Wisdom of the Western Mystery Traditions*. Wheaton, IL: Quest Books, 2007.
- _____. *The Mystery of the Seven Vowels: In Theory and Practice*. Grand Rapids: Phanes Press, 1991.
- _____. *The Pagan Dream of Renaissance*. Boston: Weiser Books, 2005.
- GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- GUTHRIE, Kenneth Sylvan. *The Pythagorean Sourcebook and Library*. Grand Rapids: Phanes Press, 1988.
- HALL, James. *A History of Ideas and Images in Italian Art*. Nova York: Harper & Row Publishers, 1983.
- _____. *Dictionary of subjects and Symbols in Art*. Londres: John Murray, 1974.

Hermetica: The Ancient Greek and Latin Writings Which Contain Religious or Philosophic Teachings Ascribed to Hermes Trismegistus Vol. I. Edição e tradução de Walter Scott. Boston: Shambhala, 1985.

HOLMYARD, E. J. *Alchemy*. Nova York: Dover Publications, 1990.

HOOPER, Vincent Foster. *Medieval Number Symbolism*. Nova York, Mineola: Dover Publications, 2000.

HUSON, Paul. *Mystical Origins of the Tarot*. Rochster, Vermont: Destiny Books, 2004.

JUNG, C. G. *Alchemical Studies*. Bollingen Series XX. Princeton: Princeton University Press, 1983.

_____. *Psychology and Alchemy*. Bollingen Series XX. Princeton: Princeton University Press, 1980.

_____. *Psychological Types*. Bollingen Series XX. Princeton: Princeton University Press, 1971.

KAPLAN, Stuart R. *The Encyclopedia of the Tarot Vol. I*. Nova York, NY: US Games, Inc., 1978.

_____. *The Encyclopedia of the Tarot Vol. II*. Nova York, NY: US Games, Inc., 1986.

LAMY, Lucie. *Egyptian Mysteries: New Light on Ancient Knowledge*. Nova York: Thames & Hudson, 1981.

LEHRS, Max. *Late Gothic Engravings of Germany & the Netherlands*. Nova York: Dover Publications, 1969.

McLEAN, Adam. *The Alchemical Mandala*. Grand Rapids, Mich.: Phanes Press, 1989.

_____. *The Rosary of the Philosophers: Magnum opus Hermetic Sourceworks* N° 6. Londres: Hermetic Research Trust, 1980.

MEAD, G. R. S. *The Hymns of Hermes*. Grand Rapids: Phanes Press, 1991.

MOAKLEY, Gertrude. *The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo*. Nova York: The New York Public Library, 1966.

O'NEILL, Robert. *Tarot Symbolism*. Lima, Ohio: Fairway Press, 1986.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of*

the Renaissance. Nova York: Harper & Row, 1972.

PLACE, Robert M. *The Tarot: History, Symbolism, and Divination*. Nova York: Tarcher/Penguin, 2005.

_____. *The Fool's Journey: The History, Art, and Symbolism of the Tarot*. Saugerties, NY: Talarius Publications, 2010.

ROOB, Alexander. *The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism*. Colônia: Taschen, 1997.

RULANDUS, Martinus. *A Lexicon of Alchemy*. Tradução de Arthur Edward Waite. York Beach, Maine: Samuel Weiser Inc., 1984. (Primeiramente publicado em 1612.)

STILLMAN, John Maxson. *The Story of Alchemy and Early Chemistry*. Nova York: Dover Publications, 1960.

The Hermetic Museum. Tradução de Arthur Edward Waite. York Beach, Maine: Samuel Weiser Inc., 1991.

The Theology of Arithmetic. Tradução de Robin Waterfield. Grand Rapids: Phanes Press, 1988.

The Works of Plato Vol. I. Tradução de Thomas Taylor e Floyer Sydenham. Somerset: The Prometheus Trust, 1995.

THOMSON, Leslie. *Fortune: All is but fortune*. Washington, D.C.: The Folger Shakespeare Library, 2000.

VAN DEN BROCK, Roelof; HANEGRAAFF, Wouter J. (Eds.). *Gnosis and Hermetiscism: from Antiquity to Modern Times*. Albany, NY: State University of New York Press, 1998.

VON FRANZ, Marie-Louise. *Alchemy*. Toronto: Inner City Books, 1980.

_____. *Number and Time*. Evanston: Northwestern University Press, 1974.

WAITE, Arthur Edward. *The Pictorial Key to the Tarot*. São Francisco: Harper & Row, 1971.

YATES, Frances A. *The Art of Memory*. Londres: Pimlico, 1966.



Figura 87. De que servem tochas, luzes ou óculos se as pessoas não querem enxergar?
Amphiteatrum Sapientiae, de Heinrich Khunrath, 1602.

Sobre o autor

Robert M. Place é um conhecido autor internacional, artista visionário e ilustrador cujas obras premiadas em pintura, escultura e joias foram exibidas em galerias e museus da América, Europa e Japão, e agraciaram capas e páginas de inúmeros livros e publicações. Suas ilustrações para o tarô foram exibidas no Museo dei Tarocchi em Riola, Itália, em 2007, e no Los Angeles Craft and Folk Art Museum, nos Estados Unidos, em 2010. Ele é designer, ilustrador e autor do Alchemical Tarot original e do Angels Tarot (em colaboração com Rosemary Ellen Guiley), do Alchemical Tarot: Renewed, do Tarô dos Santos, do Buddha Tarot, do Vampire Tarot, do Tarot of the Sevenfold Mystery, do Facsimile Italian Renaissance Tarocchi (que foi

incluído na coleção permanente do Metropolitan Museum of Art de Nova York), do Marziano Tarot, do Burning Serpent Oracle (uma colaboração com Rachel Pollack), do Hermes Playing Card Oracle, bem como dos livros *The Tarot: History, Symbolism, and Divination* (que a Booklist afirmou ser “possivelmente o melhor livro já escrito sobre esse baralho de cartas decorado com imagens misteriosas chamado tarô”), *The Fool’s Journey: the History, Art & Symbolism of the Tarot* (baseado na mostra em que foi curador para o Los Angeles Craft and Folk Art Museum), *Astrology and Divination, Magic and Alchemy* e *Shamanism*.

Robert deu palestras e workshops em centros educacionais por todos os Estados Unidos e na Itália, Austrália e Brasil, inclusive no Metropolitan Museum of Art, no New York Open Center, no Omega Institute, no New York Tarot Festival, no New York Reader’s Studio, no World Tarot Congress, em Chicago e em Dallas, no Southeastern Regional Tarot Festival, na Flórida, na Conference of Esoteric Scholars, em Charleston, em 2009, no Los Angeles Craft and Folk Art Museum, no Museo dei Tarocchi em Riola, Itália, no Australian Tarot Guild e no evento Cartomancia, em São Paulo. Participou de vários programas de rádio e da série *Strictly Supernatural*, do Discovery Channel, e seu trabalho apareceu nos canais The Learning Channel, Animal Planet, A&E, BBC, e na série televisiva *Moonlight and Monk*.

Ele mora em Hudson Valley com sua esposa e dois greyhounds.

Para saber mais, visite seu website: www.robertplacetarot.com.



Figura 88. O Mundo do Alchemical Tarot (4. ed. renovada).