

A fortuna iconográfica da *coniunctio* alquímica

Gustavo Lopes de Souza, UnB

A partir do século XIV, desenvolve-se na Europa uma iconografia destinada a ilustrar, alegoricamente, práticas e fundamentos teóricos da alquimia. No medievo europeu esta disciplina tinha por fim último a transmutação de metais menos nobres em ouro, operação cujo sucesso dependeria de uma substância conhecida por Elixir ou Pedra Filosofal. Recorrente, na literatura que versa sobre a fabricação do Elixir, é a noção de que uma reação conhecida por *coniunctio*, ou união de opostos, seria uma etapa necessária ao processo. Na iconografia alquímica a *coniunctio* representou-se, via de regra, como uma união sexual. O presente artigo discute o desenvolvimento desse tema iconográfico em manuscritos e volumes impressos produzidos entre a Baixa Idade Média e o século XVI.

Palavras-chave: Alquimia. Coniuncti. Iconografia.

*

In the 14th century there begins to develop in Europe an iconography which aims to illustrate, allegorically, practices and theoretical principles of Alchemy. In the Middle Ages this discipline had for its ultimate ends the transmutation of baser metals into gold, an operation whose success depended on a substance known as Elixir or Philosopher's Stone. Recurrent, in the literature on the Elixir's production, is the notion that a reaction known as *coniunctio*, or reunion of opposites, is a necessary step to the process. In alchemical iconography the *coniunctio* was usually represented as a sexual union. This article discusses the development of this iconographic theme in manuscripts and printed volumes produced between the Late Middle Ages and the 16th century.

Keywords: Alchemy. Coniunctio. Iconography.

Introdução

Encontra-se numa cópia alemã da coletânea alquímica *Rosarium Philosophorum*, localizada na Biblioteca Nacional da França, um notável exemplo do mais erótico dos símbolos alquímicos (Figura 1). Conhecido por *coniunctio* (conjunção), esse enlace amoroso e as imagens que o acompanham – presentes, com variações, em diversas outras cópias do *Rosarium* – contam uma história que assim se pode resumir: um rei-Sol e uma rainha-Lua se casam, consumam o casamento, fundem-se em um só corpo hermafrodita e, ao se fundirem, morrem. Os espíritos do casal ascendem aos céus, mas o espírito da rainha logo retorna à terra e, ao reunir-se ao hermafrodita, o reanima¹. Ele ganha, ao reviver, um par de asas, e em seguida se divide em um novo rei e uma nova rainha, ambos alados. Uma vez mais o casal se une, se funde e morre. O segundo hermafrodita é novamente revivido, agora pelo espírito do rei, ganhando no processo asas de dragão.

Tal narrativa descreve, de modo alegórico, os passos necessários à fabricação do Elixir, ou Pedra Filosofal, substância que, acrescentada a metais menos nobres, os transformaria em prata (no caso de sua primeira variedade, o Elixir Branco², simbolizado pelo primeiro hermafrodita) ou em ouro (no caso do Elixir vermelho³, correspondente ao segundo). Estas operações, conhecidas respectivamente por argiropeia e crisopeia, foram durante a Idade Média europeia os fins principais da alquimia, assim permanecendo até que, a partir do século XVIII, interpretações esotéricas (seguidas, no século XX, pelas psicanalíticas) da tradição alquímica ofuscaram em parte seu caráter químico.



Figura 1: Iluminura em coletânea de tratados alquímicos. Biblioteca Nacional da França, MS Latin 7171, folio

¹ Há variantes do *Rosarium* nas quais é o espírito da rainha que primeiro deixa e retorna ao corpo.

² ABRAHAM, 2001, p. 215.

³ Ibidem, p. 165.

Mesmo na Idade Média, porém, a alquimia era mais que uma coleção de práticas laboratoriais. Propunha um corpo de teorias que as embasavam e que descreviam a natureza dos metais, as condições de sua transformação, sua relação com a totalidade da natureza e seu lugar no plano divino da salvação. É, talvez, de se estranhar a associação entre um símbolo aparentemente tão mundano quanto a *coniunctio* e uma disciplina que era, para citar o título de um de seus tratados, um *Donum Dei*, ou dom divino. As razões para tanto começam a se esclarecer quando recuamos até as origens da alquimia.

A alquimia greco-egípcia e seus fundamentos

A alquimia se origina no Egito romano, entre falantes de grego. Ali, provavelmente durante o século III, a *chemeia* – ou arte egípcia de alterar a aparência de metais – torna-se mais ambiciosa, passando a buscar, também, a transmutação, ou seja, a transformação efetiva de um metal e em outro⁴. O que desta pensavam os alquimistas de então se conhece, sobretudo, pelos escritos de Zózimo, um alquimista ativo por volta de 300 d. C. na cidade egípcia de Panópolis (atual Acimim)⁵. Para Zózimo de Panópolis todo metal se compunha de duas partes: um corpo, idêntico em todos os metais, e um espírito, que continha em si as características específicas – a essência – daquele metal. Seguia-se daí que, se se pudesse extrair o espírito de um determinado corpo metálico e, depois, reunir este espírito a outro corpo metálico, originário de um metal diferente, o segundo metal transmutar-se-ia no primeiro⁶. Desde o início da alquimia, portanto, postula-se uma concepção que não mais a deixará: a de que havia uma identidade fundamental entre, de um lado, a natureza dos metais e a do homem, e, de outro, entre as transformações materiais e as transformações espirituais. Tendo o homem por ponte, a matéria inanimada tocava desse modo a divindade, que tudo abarcava segundo um princípio geral expresso, séculos depois, numa célebre fórmula alquímica: “o que está no está no alto é como o que está embaixo”⁷.

A essa teoria dos metais, bem como à visão de mundo que a sustenta, parecem remontar alguns motivos presentes no *Rosarium*. Neste como em Zózimo, o espírito do homem é como o dos metais e a morte humana espelha a morte metálica, obtida, em laboratório, quando o metal, suficientemente aquecido, separa-se em uma parte inerte, análoga a restos mortais, e uma parte volátil, análoga ao espírito humano em ascensão e identificada, como este, com sua identidade verdadeira⁸.

A erotização da alquimia

⁴ PRINCIPE, 2013, p. 13.

⁵ Ibidem, p. 15.

⁶ Ibidem, p. 16.

⁷ Ibidem, p. 32.

⁸ Ibidem, p. 19-21.

Os escritos de Zóximo não passaram despercebidos dos árabes que, tendo conquistado o mediterrâneo oriental, legaram à alquimia, além do seu nome moderno (*al-kīmiyā*)⁹, a preservação de vários de seus textos fundadores e muitas contribuições empíricas, teóricas e artísticas. Entre estas últimas se encontra o *Mushaf as-suwar*, ou *Livro das Imagens*, atribuído pela alquimia árabe a Zóximo de Panópolis e preservado em um único manuscrito, produzido no século XIII¹⁰ e localizado hoje no Arkeoloji Müzesi de Istambul.

Como ocorre noutros textos a ele atribuídos, Zóximo se dirige no *Livro das Imagens* a uma discípula chamada Teosebeia. O que ele tem a lhe dizer, porém, não se restringe desta vez a palavras: 46 imagens, na maioria das quais figuram Zóximo e Teosebeia, transmitem a esta – que nesta obra é, além de aluna de Zóximo, sua amante¹¹ – ensinamentos alquímicos. Sua interpretação não é fácil, pois, como de hábito em seus escritos, Zóximo se expressa aqui por obscuras alegorias e pelo que depois se chamaria, em alemão, de *Decknamen*, ou nomes-código para substâncias e processos químicos – características legadas por Zóximo à literatura alquímica.

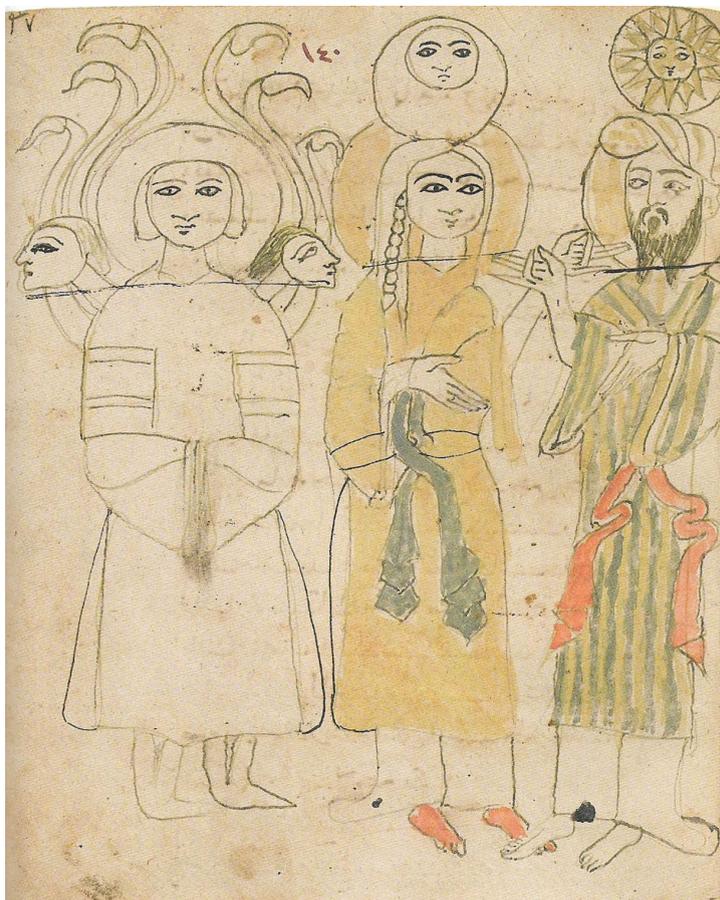


Figura 2: Iluminura em manuscrito do Livro das Imagens, folio 140a. Arkeoloji Müzesi, Istambul, Nr. 1574. Século XIII.

⁹ Ibidem, p. 29.

¹⁰ ABT, 2007, p. 20.

¹¹ Ibidem, p. 29.

Mais claras que as lições alquímicas do *Livro das Imagens* são as semelhanças visuais entre este e o *Rosarium Philosophorum*, que exemplificam a transmissão ao Ocidente da iconografia alquímica árabe¹². No *Livro das Imagens* encontra-se mais antigo exemplo alquímico de um modo de expressão empregado pelo *Rosarium* e por outros tratados: a transmissão de conhecimentos através de imagens de um casal de amantes conectadas entre si. Embora o ato sexual não figure entre suas imagens, encontram-se no manuscrito árabe, com séculos de precedência sobre suas contrapartes europeias, motivos como o do homem-Sol e o da mulher-Lua, de pé, a se entreolharem e a apontarem um para o outro (Figura 2), e o da decapitação, ausente do *Rosarium* mas presente noutras obras europeias nas quais figura a *coniunctio* – como os manuscritos ilustrados dos tratados *Aurora Consurgens* e *Splendor Solis*.

A escolha por esse modo de expressão reflete muito mais que sua possível origem biográfica (ou pseudo-biográfica, pois é incerta a atribuição do tratado a Zózimo¹³): ecoa, também, as contribuições teóricas de uma figura de discutível existência histórica. Tendo nascido, supostamente, por volta de 720 em Kufa, cidade ao sul de Bagdá, Jabir Ibn Hayan – ou, o que é mais provável, a escola de anônimos que por ele se passaram¹⁴ – baseou seus escritos no *Livro dos Segredos da Criação*, obra pseudo-antiga do século IX, baseada, por sua vez, em Aristóteles¹⁵. O filósofo grego propusera que os minerais se formavam pelo encontro, no interior da terra, de uma substância quente e seca e de uma substância fria e úmida, explicando-se a variedade do mundo mineral pelas diferentes proporções, em cada elemento, das quatro qualidades fundamentais da matéria: calor, frieza, secura e umidade. A partir dessa noção, Jabir ou sua escola propôs o que viria se chamar teoria do Mercúrio-Enxofre. As duas substâncias que lhe dão nome – versões purificadas do mercúrio do enxofre comuns e aqui grafadas, por esta razão, com maiúsculas – consistiriam, no caso do primeiro, de uma substância inteiramente fria e úmida, e, no do segundo, de uma substância inteiramente quente e seca. Ao se combinarem em diferentes graus de pureza e em diferentes proporções, essas substâncias produziriam todos os metais conhecidos¹⁶. Em condições ideais, essa interação resultaria no ouro ou na prata; se acidentes interviessem, o que com mais frequência ocorria, produzir-se-iam metais menos nobres. Por volta do século X, tinham-se estabelecido firmemente os paralelismos biológicos dessa concepção: como uma planta, o metal assim gestado necessitava do Sol para desenvolver-se¹⁷, e, como um animal, resultava ele de uma união sexual, sendo o Mercúrio o princípio feminino e o Enxofre o princípio masculino do processo gerativo.

¹² Ibidem, p. 68.

¹³ Abt (2007, p. 25) levanta, e em seguida descarta, a hipótese segundo a qual mistificou-se a origem antiga do *Livro das Imagens*, sendo o original, nesse caso, obra de um anônimo autor árabe. Afastada esta hipótese, o mais provável parece ser que, como defende Abt (2007, p. 26), o manuscrito reproduz uma adaptação árabe relativamente próxima de um original de Zózimo.

¹⁴ PRINCIPE, 2013, p. 34-35.

¹⁵ Ibidem, p. 37.

¹⁶ Ibidem, p. 35.

¹⁷ No caso da prata, a influência solar era indireta, pois este metal desenvolvia-se por influência dos raios refletidos pela lua. Cf. ABRAHAM, 2010, p. 119.

A exemplo de seus colegas no medievo europeu, os alquimistas árabes que os antecederam acreditavam que esses princípios poderiam, por assim dizer, procriar em cativeiro, sendo o controle desse processo a chave para a fabricação dos metais desejados. Boa parte da literatura alquímica – no mundo árabe e fora dele – se ocupa de instruir o praticante sobre como recriar em laboratório esse processo gerativo. Em meio às muitas discordâncias entre as autoridades, parece de aceitação universal o princípio segundo o qual, diferentemente da natureza, o laboratório era incapaz de produzir diretamente qualquer metal; em vez disso, cabia ao alquimista manipular os princípios geradores de modo a produzir um agente transmutador que, por sua vez, operaria o resultado almejado ao unir-se a outro metal¹⁸. Seu nome (al-iksir, mais tarde adaptado para Elixir) e seu conceito são, mais uma vez, contribuições jabirianas. Aplicado em seu contexto original a qualquer agente transmutador, o termo passou paulatinamente a designar a substância transmutadora suprema, agente das amejadas argiropeia e crisopeia e, no caso da sua variedade vermelha, também da saúde e da longevidade eternas¹⁹.

A julgar pela ainda bastante lacunar literatura a respeito, não é possível afirmar que, na arte do mundo muçulmano, a teoria do Mercúrio-Enxofre ou as práticas nela baseadas se tenham materializado numa representação antropomórfica do ato sexual. É certo, porém, que algo próximo disso ocorreu na literatura alquímica ali produzida, como exemplifica o poema *Carta do Sol à Lua Crescente*, escrito do século XI por Muhammad Ibn Umail e introduzido no medievo europeu através de uma tradução parcial, *Epistola Solis ad Lunam Crescentem*. A união dos princípios opostos é, aí, simbolizada pelo casamento da Lua e do Sol, que dela “precisa como o galo da galinha”²⁰.

A transposição dessa união às arte visuais não demandava necessariamente símbolos explícitos. Encontram-se num manuscrito árabe do século XIV duas possibilidades veladas de representação da *coniunctio*. O códice, uma coletânea de textos alquímicos, inicia-se com uma ilustração em página dupla de uma passagem de Ibn Umail²¹. O poeta descreve o que teria visto durante uma visita a um tempo egípcio, no qual depara-se, entre outras coisas, com uma estátua a segurar duas tabuletas. Em uma delas, a *coniunctio* se representa pela fecundação da Lua (que aí figura como simples disco prateado) pelos raios solares; na outra tabuleta, dois pássaros, a segurarem um ao outro pelo bico e a sugerirem um movimento circular, simbolizam a união dos princípios opostos.

Ambos os símbolos figuram num manuscrito alemão de fins do século XIV, localizado na Biblioteca Nacional de Zurique. Consiste ele de uma cópia parcial do *Aurora Consurgens*, ao longo de cujo texto várias iluminuras se distribuem. A

¹⁸ PRINCIPE, 2013, p. 39.

¹⁹ ABRAHAM, 2010, p. 165.

²⁰ “sicut gallus gallinae indiget” (Tradução minha). SENIOR, s.d., p. 8.

²¹ BERLEKAMP, 2003, p. 35.

fecundação da lua e os pássaros entrelaçados figuram numa imagem que adapta a cena árabe da visita ao templo egípcio; poucas páginas depois, entretanto, encontramos algo bem diferente (Figura 3). Sobre uma cama, localizada ao centro de um jardim cercado, um casal nu se acaricia. O estado inacabado da miniatura pode explicar, talvez, a ausência dos motivos astrais, mas o contexto da imagem, inserida, como as do *Rosarium*, numa história de morte, fusão e ressurreição de um homem-Sol e de uma mulher-Lua não deixa dúvidas que é da *coniunctio* que se trata. A ousadia visual espelha a do texto correspondente: “Lá oferecerás teus seios à minha boca, e eu mesmo guardarei para ti todos os meus frutos novos e antigos Nosso prazer atravessará todos os prados. Que ninguém dentre nós se esquive a esse prazer.”²² Essa ênfase na fruição erótica, essa disposição em demorar-se em detalhes que são, de um ponto de vista estritamente químico, de relevância duvidosa, revela-se mais tarde no *Rosarium* quando os amantes, ao se unirem pela segunda vez, acariciam-se entre as águas (Figura 4).



Figura 3: Iluminura em manuscrito do *Aurora Consurgens*. Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Rh. 172, folio 7v. Final do século XIV.

É improvável que imagens desse tipo tenham surgido de repente: um longo caminho deve tê-las separado do erotismo velado do *Livro das Imagens*. Que modelos terão precedido o *Aurora*, e desde quando? Pode estar numa das variantes da *coniunctio* a faísca que acendeu, enfim, o pleno potencial erótico da arte alquímica. Até o século XV podem-se encontrar, além da cama no jardim, pelo menos outros dois cenários para a união: o frasco alquímico, como num manuscrito do *Donum Dei* localizado na British Library (Sloane 2560), e a fonte ou lago, como em diversas cópias do *Rosarium*. Assim como a Figura 1, exemplifica essa variante a xilogravura reproduzida na Figura 4, parte de uma

²² JUNG, 2012, p. 143.

edição de 1550 do *Rosarium*. Esse texto basilar, compilado no século XIV, não contava originalmente com imagens: é a partir dessa edição que elas passam a acompanhá-lo (embora cópias desprovidas de imagens continuam igualmente a ser produzidas), juntamente com os versos do poema alquímico alemão *Sol und Luna*, do qual fazem originalmente parte²³.



Figura 4: Xilografia em edição do *Rosarium Philosophorum*. 1550.

Sol und Luna data do século XIV, sendo possível, assim, que a fonte tenha precedido tanto a cama quanto o frasco. A presença da água explica-se, em parte, pelo fato de que “água prateada” era, desde Zózimo de Panopolis, um dos *decknamen* para solventes. A imersão do casal simbolizava, assim, a dissolução ou morte que Sol e Luna precisavam sofrer para reviverem depois como um só corpo hermafrodita.

Antes que a alquimia surgisse, porém, um poema reunira, em uma única narrativa, a água, o sexo e a fusão de gêneros. No livro IV das *Metamorfoses*, Ovídio narra como a ninfa Salmacis, enamorada do deus Hermafrodito, agarra-o quando ele se banha numa fonte, rogando aos deuses que os una para sempre – pedido que prontamente atendem ao transformarem em um só os corpos do casal. Para o livro de emblemas alquímicos *Atalanta Fugiens*, escrito por

²³ PRINCIPE, 2013, p. 74.

Michael Maier e ilustrado por Matthias Merian no século XVII, era de outra coisa que Ovídio então falava: Hermafrodito e Salmacis referiam-se, segundo ele, a substâncias necessárias à fabricação do Elixir. Não foi Maier o primeiro a procurar por *Decknamen* na obra ovidiana: precedeu-o, no século XIV, o tratado *Pretiosa Margarita Novella* (A Nova e Preciosa Pérola). Embora não tenha se ocupado de Hermafrodito e Salmacis²⁴, *Pretiosa Margarita* indica que o caminho estava aberto para leituras alquímicas do mito.

Pode não ser coincidência, assim, que datem do mesmo século a composição de *Pretiosa Margarita* e os mais antigos exemplos conhecidos da representação da *coniunctio* como um ato sexual. A autoridade conferida por um clássico pode ter sido uma das peças que faltavam para que se operasse, enfim, uma transposição mais ousada às artes visuais de um erotismo já presente na literatura alquímica.



²⁴

WILLARD, 2007, p. 153.

Figura 5: Iluminura em manuscrito do Ovídio Moralizado. Primeira metade do século XIV. Bibliothèque de l' Arsenal, Ms-5069 Folio 47 r

Representações visuais do mito ovidiano podem ter, igualmente, encorajado o medievo a erotizar a arte alquímica. Exemplifica-as a iluminura reproduzida na Figura 5, parte de um manuscrito de princípios do século XIV do *Ovídio Moralizado*, adaptação em versos franceses que interpretava os mitos ovidianos como alegorias morais. Entre outras interpretações, a água significa aí as tentações mundanas, nas quais os religiosos incautos pensam banhar-se impunemente. Coerente com esse Hermafrodito tentado por Salmacis – em vez de refratário e ela, como no mito original – a imagem representa uma união consensual e amorosa. Essa inversão, observada também em outras representações medievais da narrativa²⁵, adequava-se bem à meta alquímica de harmonização das qualidades opostas, e pode ter contribuído para a escolha do motivo pelos iluminadores de manuscritos alquímicos. Não seria de se admirar que estes, conhecendo as associações ovidianas da disciplina, encontrassem em imagens desse tipo modelos mais adequados que os castos símbolos anteriores.

Mas nem o prestígio dos clássicos, nem sua moralização, nem a existência de modelos visuais e nem uma química erotizada bastariam, por si sós, para responder à pergunta que até aqui nos conduziu. A eleição, pelo medievo, do ato sexual como um dos símbolos centrais de uma disciplina só poderia ocorrer se, na cultura da época, estivessem presente, pelo menos, outros dois fatores, de alcance maior que o da própria alquimia.

O primeiro deles é a frequência com que se aproximam erotismo e religião nas artes da época. A iluminura do *Ovídio Moralizado* não era de modo algum um caso isolado. Imagens lúbricas adornam as fachadas de várias igrejas dos séculos XII e XIII, como San Pedro de Cervatos, Beaulieu-sur-Dordogne e San Martín de Elines. Constituem esses exemplos o equivalente escultórico das *drôleries*, imagens irreverentes, muitas vezes sexuais, que adornam as margens de diversos manuscritos. O aparecimento da *coinuinctio* parece, nessa perspectiva, menos chocante do que à primeira vista se poderia pensar.

É verdade que, nas igrejas como nas *drôleries*, o erótico e o segrado estavam apenas justapostos, e não condensados. Para o sucesso iconográfico dessa condensação a simples recuperação cristianizante de um poeta pagão talvez não bastasse: tão importante quanto era cristianizar a própria natureza por ele cantada.

Foi determinante para a arte alquímica ocidental que, enquanto esta se formava, o pensamento europeu se engajava, justamente, num projeto de cristianização da natureza. Esse projeto, ou atitude, chamado por Edgard De Bruyne de *alegorismo universal*, traduz-se, como aponta Eco, nessas palavras de Ricardo de

²⁵

ENEKEL, 2018, p. 82.

São Vítor: “todo corpo visível apresenta semelhança com um bem invisível”²⁶. O universo se interpretava assim como um livro divino, cujas lições podia-me ler em cada ser criado: se, conforme acreditava-se, o pelicano feria seu peito para ressuscitar com o próprio sangue a sua prole, era porque Deus, assim determinando, lembrava ao homem seu próprio sacrifício²⁷; se Deus deu ao unicórnio um chifre único, foi para lembrar ao homem de que o filho e o pai eram um só²⁸.

À exegese dos animais, levada a cabo pelos bestiários, correspondia a dos metais, da qual se encarregavam a arte e a tratadística alquímicas. Se, como afirma o *Aurora Consurgens*, o Elixir incompleto purificava-se em sete destilações, era porque o Espírito Santo, ao agir sobre o homem, fazia-o de sete maneiras²⁹. Se o chumbo imperfeito destinava-se a transmutar-se no ouro perfeito, era porque os metais, obras de Deus, encenavam em sua própria medida o drama da salvação, de Adão decaído e morto a Cristo Ressuscitado³⁰. O estudo da palavra divina descortinava assim os meandros da natureza, os quais, por sua vez, contribuíam para confirmar a fé. Não surpreende, assim, que o casamento alquímico culmine em Cristo, representado a emergir do sepulcro na última imagem do *Rosarium* de 1550.

Tampouco surpreendem outras associações entre o sagrado e o casamento alquímico. O jardim cercado na mencionada iluminura do *Aurora* corresponde, provavelmente, ao Jardim do Éden, provido de limites pela iconografia cristã. Nos *Ripley Scrolls*, variantes quinhentistas de um tratado visual e poético atribuído ao alquimista inglês George Ripley, o jardim se combina com a fonte, cujos limites convertem-se em muralhas (Figura 6). Da árvore que cresce em seu centro – árvore do conhecimento, mas também da vida – uma serpente desce para extrair a alma do Sol, o qual, juntamente com a Lua, sustenta um par de vinhas entrelaçadas, a sugerirem tanto a união do casal quanto o caduceu de Hermes, cujas serpentes simbolizavam, na chave alquímica de leitura, a mesma reconciliação de princípios opostos representada por outros símbolos aqui vistos.

O século XVII marca a última floração vigorosa da arte alquímica na Europa antes que o Surrealismo a revivesse. Ironicamente, o erotismo dessa produção, contemporânea da Revolução Científica e do início das Luzes, é em geral mais decoroso que o da arte alquímica de fins da Idade Média. Ainda é possível encontrar, nessa época, exemplos mais ousados – como o enlace de Hermafrodito e Salmacis numa gravura do *Atalanta Fugiens* –, mas se tratam de exceções: a exemplo do que ocorrera nos *Ripley Scrolls*, o Sol e Lua seiscentistas costumam, quando muito, desnudar-se, ficando a conclusão sugerida por entrelaçamentos como o do caduceu. Em 1661, publica-se no Reino Unido *The Sceptical Chymist* (*O Químico Cético*), de Robert Boyle, um ataque contundente às bases teóricas da

²⁶ *Benjamin major*, PL 196, col. 90, apud ECO, 2010, p. 134.

²⁷ BARBER, 1999, p. 146-147.

²⁸ *Ibidem*, p. 37.

²⁹ JUNG, 2012, p. 89-99.

³⁰ *Ibidem*, p. 127.

alquimia. O paulatino descrédito por ela sofrida tornou mais e mais raros seus frutos artísticos originais. Para encontrar novamente o flamejante erotismo do *Aurora Consurgens* e do *Rosarium Philosophorum* seria preciso esperar por Max Ernst.

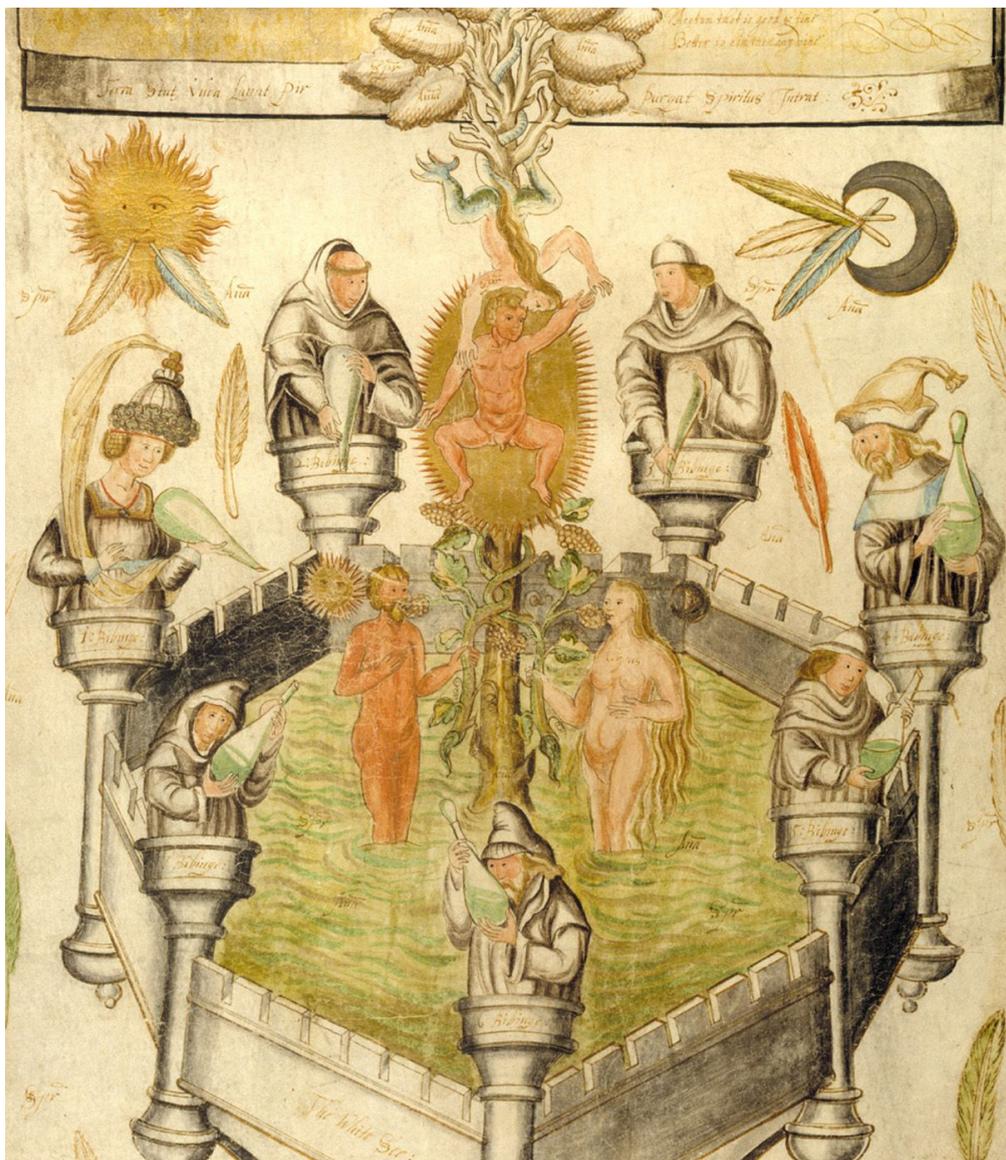


Figura 6 : Detalhe de um *Ripley Scroll*. Huntington Library, HM 30313. Século XVI.

Referências bibliográficas

ABRAHAM, Lindy. *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge: Cambridge University, 2001.

ABT, Theodor. *The Book of Pictures: Mushaf-as-Suwar by Zozimos of Panopolis*. Zurique: Living Human Heritage, 2007.

BARBER, Richard. *Bestiary*. Woodbridge: Boydell, 1999.

BERLEKAMP, Persis. *Painting as Persuasion: A Visual Defense of Alchemy in an Islamic Manuscript of the Mongol Period*. In *Muqarnas*. Cambridge,

Massachusetts. Vol. 20, p. 35-59, 2003. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/1523326>. Acesso em 28/08/2018.

ECO, Umberto. Arte e beleza na estética medieval. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ENENKEL, Karl. Salmacis, Hermaphrodite, and the Inversion of Gender: Allegorical Interpretations and Pictorial Representations of an Ovidian Myth, ca. 1300-1170. In *Intersections: interdisciplinary studies in early modern culture*. Vol. 54, p. 53-148, 2018.

JUNG, Carl Gustav. *Mysterium Coniunctionis 3: investigação acerca da separação e da reunião dos opostos anímicos na alquimia*. Petrópolis: Vozes, 2012.

PRINCIPE, Lawrence M. *The Secrets of Alchemy*. Chigaco: University of Chicago, 2013.

SENIOR. *De Chemia Senioris antiquissimi Philosophi Libellvs*. Estraburgo: Samuel Emmel, s.d. [c. 1560]. Disponível em
<https://books.google.com.br/books?id=GPhRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 12/06/2018.

WILLARD, Thomas. "The Metamorphoses of Metals: Ovid and the Alchemists". In KEITH, Allison (org.) et. al. *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*. Toronto: Center of Reformation and Renaissance Studies. p. 151-164.